

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.4.34>

Панкова Алёна Игоревна

**МИРОТВОРЧЕСКИЕ ИМПУЛЬСЫ И ДИНАМИКА РАЗВИТИЯ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКОГО
КОНФЛИКТА В "MASS" Л. БЕРНСТАЙНА**

Предлагаемая статья посвящена драматургическому анализу "MASS" Л. Бернштейна. Это сочинение является экраном многих граней человеческого общества, ясно высвечивая его пороки, отражая сильные стороны. Однако центральной мыслью автора стало маркирование тотальной социальной разрозненности, выросшей на почве конркультурных изменений XX в. в США. В своем сочинении Бернштейн указывает на эту проблему и призывает людей к объединению, ведь мир не может быть достигнут усилиями одного, даже очень мотивированного человека. Он создается силами каждого члена социума.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/4/34.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 4. С. 168-173. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/4/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Список источников

1. Анатолий Михайлович Сундуков, заслуженный художник КБАССР: каталог: живопись, графика, монументально-декоративное искусство / сост. и авт. вступ. ст. Г. Е. Наседкина. Нальчик, 1978. 32 с.
2. Базиева Г. Д. Изобразительное искусство Кабардино-Балкарии. Традиции и современность. Нальчик: Эль-Фа, 2004. 89 с.
3. Базиева Г. Д. Художественная культура Кабардино-Балкарии в полиэтническом пространстве России. Нальчик: Кабардино-Балкарский институт гуманитарных исследований, 2010. 296 с.
4. Брусиловская Л. Б. Культура повседневности в эпоху «оттепели» (метаморфозы стиля) // Общественные науки и современность. 2000. № 1. С. 163-174.
5. История адыгейского народа, составленная по преданиям кабардинцев Шора-Бекмурзин-Ногмовым / напечатана с подлинной, исправленной рукописи и дополнена предисловием, биографией, примечанием и приложением Ад. Берже. Тифлис: Типография Главного управления наместника кавказского, 1861. 176 с.
6. Калашникова О. Муаед Аксиров: Я никому не был нужен // Горянка. 2009. № 22.
7. Калинин И. А. СССР: социалистический по форме – национальный по содержанию [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2011/4/re1.html> (дата обращения: 22.11.2018).
8. Кружкова Т. С. Строгие юноши оттепели: к вопросу о генезисе «сурового стиля» // Оттепель / отв. ред. Т. Л. Карпова. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2017. С. 470-482.
9. Морозов А. И. Соцреализм и реализм. М.: Галарт, 2007. 272 с.
10. Николай Платонович Татарченко. Живопись. Графика: каталог выставки. Нальчик, 1981. 24 с.
11. Половицкий К. В. Каталог. Живопись. Графика / сост. Н. А. Шаулова. Нальчик, 1986. 29 с.
12. Управление центра документации новейшей истории Архивной службы КБР (УЦДНИ АС КБР). Ф. 778. Оп. 2.
13. Флорковская А. К. Творческие содружества эпохи оттепели: у истоков независимого искусства // Оттепель / отв. ред. Т. Л. Карпова. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2017. С. 278-290.
14. Шлыков В. Изобразительное искусство Кабардино-Балкарии. Нальчик: Эльбрус, 1963. 62 с.

MAIN TRENDS IN DEVELOPMENT OF KABARDINO-BALKARIA FINE ARTS IN 1953-1964

Kononov Andrei Anatol'evich, Ph. D. in History, Associate Professor

Kartlykova Farida Ruslanovna

Zhurtova Anzhela Arikovna, Ph. D. in History

Kabardino-Balkarian State University named after H. M. Berbekov, Nalchik
homunculus2@yandex.ru; kartlykova.fari@yandex.ru; anzhelka28@mail.ru

The article is devoted to studying the process of changing aesthetic attitudes and their practical implementation in fine arts of Kabardino-Balkaria during the Khrushchev Thaw. The authors come to the conclusion about its ambivalent character: the contradictory combination of trends typical of Stalin's "great style" and innovative artistic practices; reasons for this state are revealed. The paper proves that in the situation of dependence on the Union centre, the ideologue of the national content of art helped the artists of the republic to form and develop stylistic specificity.

Key words and phrases: change of aesthetic paradigm; "severe style"; lyrical tendency in art; portrait-novella; portrait-image; national identity in art; indigenization in the field of culture.

УДК 7; 18:7.01

Дата поступления рукописи: 18.01.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.4.34>

Предлагаемая статья посвящена драматургическому анализу "MASS" Л. Бернштейна. Это сочинение является экраном многих граней человеческого общества, ясно высвечивая его пороки, отражая сильные стороны. Однако центральной мыслью автора стало маркирование тотальной социальной разрозненности, выросшей на почве контркультурных изменений XX в. в США. В своем сочинении Бернштейн указывает на эту проблему и призывает людей к объединению, ведь мир не может быть достигнут усилиями одного, даже очень мотивированного человека. Он создается силами каждого члена социума.

Ключевые слова и фразы: Л. Бернштейн; "MASS"; действие; театрализация; священник; вера.

Панкова Алёна Игоревна

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
frolova89@mail.ru

**МИРОТВОРЧЕСКИЕ ИМПУЛЬСЫ
И ДИНАМИКА РАЗВИТИЯ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКОГО КОНФЛИКТА
В "MASS" Л. БЕРНШТАЙНА**

Изучение духовного творчества Л. Бернштейна на сегодняшний день не является всеохватным. К настоящему времени данная область музыкальной истории исследована фрагментарно и отнюдь не исчерпывающе, что требует проведения серьезной работы, которая могла бы позволить более полно представить роль духовных сочинений Л. Бернштейна в контексте развития мировой культуры. В связи с этим видится

необходимым уделить отдельное внимание такому значительному сочинению, как “MASS”, обозначенному Г. Шнеерсоном как «не очень ясное по своей идейной направленности произведение, вызывающее самые противоречивые толкования» [7, с. 121], а Е. Ф. Бронфиным названному «оригинальным и смелым» [1, с. 11]. Таким образом, **актуальность** темы продиктована ее малоизученностью.

Научная **новизна** работы заключается в отсутствии представленного ракурса воззрения на драматургию “MASS” в имеющихся на сегодняшний день исследованиях, посвященных творчеству Л. Бернштейна. Практическая значимость связана с возможностью формирования наиболее достоверного облика произведения “MASS”, а также понимания его образной и содержательной сущности в исполнительском процессе.

Целью данной работы является рассмотрение драматургической модели “MASS” Л. Бернштейна с позиции взаимоотношений двух конфликтных образных линий, их взаимодействия с центральным героем сочинения и трансформацией его образа. В связи с этим необходимо решить ряд **задач**:

- проанализировать развитие каждой образной линии данного сочинения;
- определить порядок их взаимодействия;
- сделать выводы о динамике становления образных линий и ее влиянии на драматургический процесс сочинения.

Музыкальный мир сочинения “MASS” Л. Бернштейна – структура, в центре которой находится метаморфизирующий источник объединительных импульсов – Священник. Ф. Боноски писал: «Когда бог умер, нам не пришлось долго ждать “второго пришествия”. Сын божий Иисус вернулся к нам в джинсах, с электрогитарой в руках, в сопровождении музыкантов рок-группы» [2, с. 238]. Складывается ощущение, что автор цитаты описывает бернштейновского Священника. В «массовом» контексте поляризации групп людей (Уличные люди и приверженцы строгого канона, по Е. В. Кальченко, «конфликт молодежи и старшего поколения» [4, с. 94]) его фигура выделяется своей обособленностью и эквивалентностью («идеальным двойником» Священника становится Мальчик). Священник не случайно «стягивает» вокруг себя действие, даже визуально позиционируясь на сцене в самом ее центре. Во-первых, данный персонаж органично взаимодействует «на родном языке» с каждой из персонажных групп, а во-вторых, – на протяжении звучания “MASS” формирует миротворческие послылы в их отношении, стремясь объединить всех под общей религиозной эгидой. Н. Дубов пишет: «Здесь основной конфликт: столкновение ученого, академического и популярного, сложного и простого, догматической веры и естественного религиозного чувства. Священник должен привести два полюса к некоему согласию и общему знаменателю» [3, с. 23]. Его драматургическая роль связана с генерированием и трансляцией импульсов миротворчества. Тем не менее он не является статичной фигурой, занимающей срединное положение между двумя конфликтующими образными группами. Являясь по своей природе существом человеческим, он подвержен мирским слабостям. Но будучи по призванию представителем религиозной среды, Священник выступает в роли некоего «доверенного лица» Бога. В связи с двойственностью генеза образа Священника он претерпевает значительные изменения в русле происходящих вокруг него конфликтных событий мирской и ортодоксальной сфер. Отношение драматургических линий образных групп друг к другу в процессе развития сюжета “MASS” обозначено в следующей схеме (Рисунок 1):

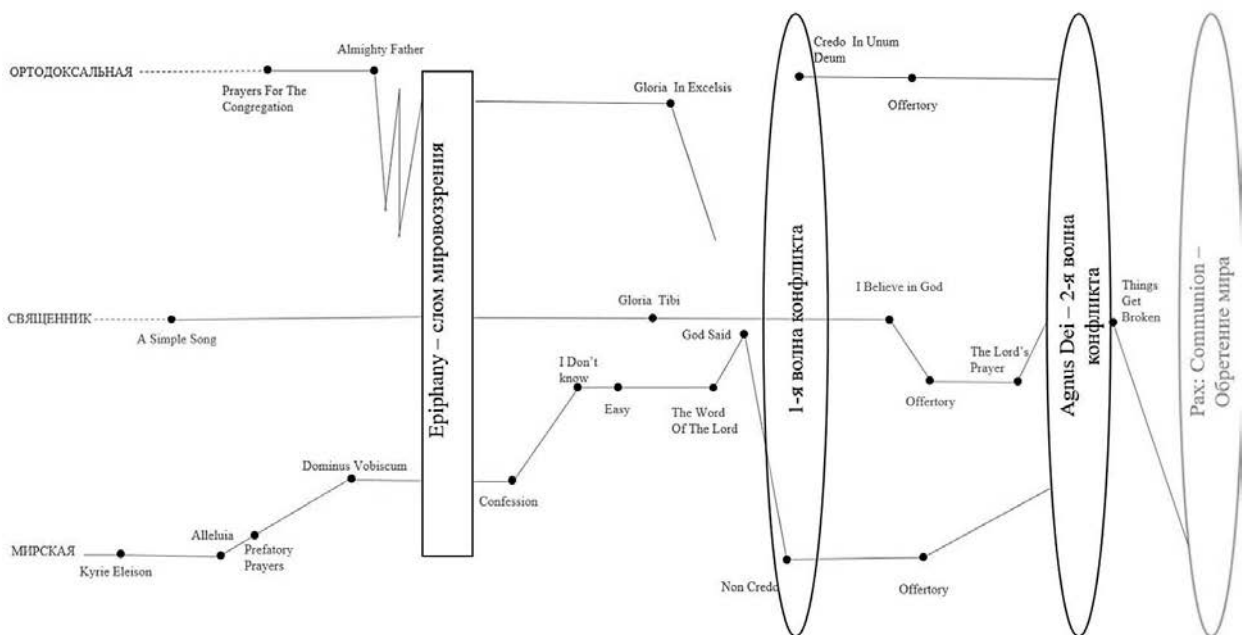


Рисунок 1

Данная выше схема представляет собой концентрированный вид становления образов сочинения. Однако она не включает в себя развитие линии Мальчика (за исключением объединения конфликтующих сфер

в “*Rach: Communion*”), которая в общем драматургическом контексте лишена динамики, являясь тем цельным самодостаточным началом, которое обеспечивает восстановление мира. В связи с этим, можно сказать, что Мальчик является носителем мощнейшего миротворческого импульса, обладающего большей силой, чем импульсы, транслируемые Священником. Он не нуждается в развитии, являя свою силу в кризисные моменты, как спасение в час безысходности. Вместе с тем он фигурирует в сочинении как помощник Священника, наделенный меньшими полномочиями, чем главный герой. Величие силы и веры Мальчика также вуалируется его внешним воплощением – он только ребенок и пока еще очень юн, на фоне подавляющего большинства взрослых людей он выглядит маленьким и незначительным участником действия.

Для конкретизации схемы необходимо описать каждый из поворотных моментов – частей “*MASS*”, обозначенных в ней.

“*Kyrie Eleison*” – экспозиция, задающая экспрессивный тон атмосфере ритуально-сценического действия. Эта часть позволяет оценить весь тот хаос, который происходит в умах людских масс, все то отдаление от религиозного «космоса», к которому ведет их Священник в течение всей службы. Экспозиция образа Священника (№ 2 “*A Simple Song*”) – первый гармонизирующий импульс, первая ступень миротворчества. Создается впечатление того, что некий человек, не выделяющийся из числа современников, оказывается вовлеченным в толпу, но его мягкий и спокойный голос прерывает диссонантную звучащую массу, чем мгновенно выделяет его фигуру. Обретение высшего статуса, возвеличивающего персону Священника, визуально воплощается в его внешнем преобразении, которое композитор заключил в театрализованном переоблачении героя. В завершении № 3 “*Alleluia*” наметившееся взаимодействие образов уличного народа и Священника получает первый заметный виток развития, что выражено в интонационном сходстве с тематическим материалом “*A Simple Song*”. Можно предположить, что в респонсории утверждается позиция людских масс, принявших Священника за организационное начало. Теперь народ воспринимает его как Мессию.

Первый интроит (рондо) открывается молитвенным разделом “*Prefatory Prayers*” – “анти*Kyrie*”, по выражению Е. В. Кальченко [4, с. 107], решенным в духе народного гуляния, близком водевильно-опереточной эстетике. Т. Кабанисс отмечает: “*The world invades the mass and its sanctuary. The conflict within the mass has now begun*” [9]. / «Мир вторгается в Мессу и ее храм. Конфликт внутри Мессы уже начался» (здесь и далее перевод автора статьи. – А. П.). Вместо принятой религиозной созерцательности, смиренности и возвышенности здесь композитор говорит языком светским, лишенным духовных претензий, Бернстайн оперирует средствами «площадной» культуры массовых гуляний, нарочито явно показывая отпечаток современности происходящего, включает элементы разговорных реплик «в сторону». Так автор характеризует позицию уличных людей – случайных, отдаленных от ортодоксальной веры. Композитор, вероятно, подменяет одно явление другим в знак несоответствия всего происходящего религиозному смыслу и символически указывает на то, что «паства» здесь весьма условна и более напоминает воодушевленных зевак на праздничном параде. Профанация, тем не менее, поддерживается Священником в дуэте с солирующим сопрано. В ходе дальнейшего развития интонации уличного марша приобретают еще более гротескные черты, сопровождаемые специфическим звучанием инструмента казу в исполнении Уличных людей.

Парадоксальная месса находит свое продолжение в трижды тройном каноне “*Dominus vobiscum*”, который, несмотря на сложность полифонической организации музыкальной ткани, не отличается весомостью, основательностью, ожидаемыми от религиозного сочинения. Латинский текст канона подхватывается из уст Священника толпой с готовностью и усердием; точно так же его реплика “*In the name of the Father, and the Son, and the Holy Ghost*” («Во имя Отца и Сына и Святого Духа»), возвышающаяся над молитвенным гулом людей, дает начало второму интроиту.

Полновесная экспозиция представителей ортодоксальной религии “*MASS*” приходится на средний раздел второго интроита – “*Prayer for the Congregation*”. В целом хорал здесь воспринимается академично и в церковно-католическом духе. Тем не менее “*Almighty Father*” совершенно не выглядит как стилизация духовного песнопения и отражает своеобразный стиль бернстайновского письма: классические каноны жанра сочетаются с частыми переменами метра, специфическим ударным сопровождением. Отталкиваясь от этого, можно говорить о возможности сближения позиции академической сферы с уличной, судя по своеобразному стилистическому решению данной части.

Часть *Eripšanu* – монолог гобоя. Тембр гобоя зачастую наделяется композиторами антропными чертами, в связи с чем используется для обозначения авторского слова, человеческого голоса. «Монологическая» фраза в исполнении солирующего гобоя вызывает еще большие аналогии с человеческой речью, с мыслью, требующей к себе особенного внимания. Эпифания мессы Бернстайна могла бы считаться живым словом, олицетворять собой божественное начало, обращенное к человеку. Подобное значение послужило бы идеальным моментом единения образов сочинения. Однако духовое соло звучит в записи, что наделяет его признаками подобности, но не естественности. *Eripšanu* фиксирует первый мировоззренческий слом, выраженный композитором внешне – посредством театрализационного компонента произведения. Так, часть “*Confession*” маркирована проявлением религиозного поведения у единиц из уличных людей. Если ранее поведенческие особенности данной образной группы отличались подчеркнутым несоблюдением установленных церковных норм, то теперь очевидно сближение с ними, принятие позиций религии (не следование церковному порядку, но альтернативная подмена). В отношении образа Священника монолог гобоя воспринимается как его параллель, некий подменяющий аватар, имеющий два начала – живое (человеческая речь) и механистичное (запись). Также и сам Священник имеет родовую принадлежность двум корневым основам –

мирской и религиозной. Что же касается ортодоксальной ветви, то на нее Eriphany прямого влияния не оказывает, оставляя данную образную группу на прежней позиции.

Троп “Easy” значительно развивает вектор сближения образных сфер и вместе с этим противопоставляет их. Противопоставление достигается в самом отношении к религии: представители академической среды в полной мере полагаются на волю Господа, Уличные люди только лишь готовы признать правомерность религиозной системы, но им нужны гарантии. Несмотря на поляризацию взглядов, острого конфликта образов еще нет. В IV части происходит усиление коммуникативных импульсов у представителей Уличной группы и раскрывается их подлинное отношение к Богу и самим себе: люди открыто говорят с Господом (подобие исповеди) о том, что не видят своего истинного предназначения. В тексте слышны интонации обреченности и неуверенности в собственной правоте. Из текста “Easy” и “I Don’t know” становится ясно, что скепсис народа не исчез. Отчетливо прослеживается сомнение в силе господней, но нет отрицания существования его самого.

Второй и третий разделы IV части мессы позволяют более многомерно раскрыть образ людской массы, далекой от соблюдения католических канонов – Уличных людей. Представленный изначально как причина «гибели» веры в США, обезличенный в своей массовости народ воспринимается до этого момента как начало, сознательно отрицающее религию. Теперь прослеживается не только эволюция мышления группы, но и расширение ее облика, который на протяжении всех предыдущих разделов оставался неизменным. Почти одновременно с этим происходит и новый виток в развитии визуального образа Священника. Связывая окончание «исповеди» уличных певцов и последующее звучание молитвы на латыни, он вновь выступает в роли медиатора, налаживая контакт между образными сферами. Теперь, когда народ, фактически, распался в своей беспомощности и дезориентированности, Священник стал для него еще более авторитетной личностью, способной указать верное направление движения, духовного роста.

Максимальному сближению позиций двух контрастных сфер способствует “Gloria”. Гимническое славение “Gloria Tibi” исполняется Священником и хором мальчиков, чей тембр в семантическом контексте произведения связывается с олицетворением истинной чистоты и света, действительно вдохновенной веры. “Gloria in Excelsis” становится логичным продолжением VI части, но теперь уже звучит в исполнении академического хора. Данный раздел интересен тем, что по смыслу текста и исполнительскому составу он целиком относится к сфере апологетов религии, а по модусу восприятия, проистекающему из тематического и стиливого единства с последующим тропом “Half of the People”, схож с Уличной образной сферой. Мирская «Глория», несмотря на интонационное родство, звучит совсем иначе. Она не возносит хвалу Всевышнему, более того – совершенно лишена этого смысла. В основе тропа лежит саркастически обличающий современную действительность текст. Троп “Thank You” – соло уличного солиста (soprano) – это трепетный лирический монолог, контрастирующий основному настроению части, в котором говорится об ушедшем ощущении счастья.

“The Word of the Lord” – раздел, в котором Священник совершает проповедь и находит подтверждение своим словам в мыслях невоцерковленного народа. Здесь уличные люди получают новый виток развития своего образа. Они, пребывая в спокойствии и умиротворении, достигающемся благодаря прозрачному инструментальному фону, затрагивают в своих речах глубокие и животрепещущие проблемы современности. Священник и Уличные люди находятся в одном идейном пространстве. Они, как бы коммуницируя друг с другом, параллельно выражают схожие мысли, только Священник делает это соответственно христианскому учению и в вокализованной манере, а солисты уличного хора высказываются не мелодически, основываясь на жизненных ситуациях. Драматургическая роль данного раздела мессы связана с осуществившимся поворотом в сторону народного начала и усиливает данное направление. Однако настоящая проповедь, демонстрирующая роль религии в современном мире, звучит далее – в части “God Said”. Это госпел, звучащий из уст проповедника, вышедшего из толпы уличных людей. Так же, как и в предыдущем номере “MASS”, здесь хор поддерживает тонус сольного изложения мысли и остается солидарен ему. Очевидно, что человек, имеющий опосредованное отношение к религии, плохо представляет себе ее границы, смысл и характер следования Божьим заветам. “The Word of the Lord” звучит как нечто чистое и светлое, музыкальный язык прозрачен и незатейлив. “God Said” же представляет собой прямолинейное повествование в ироничном духе, облаченное в жанровые рамки танцевальности в исполнении духовых тембров, что придает ему отчетливые черты парадности. Развитие сюжета по такому сценарию приводит к разрыву взаимосближающихся линий и их возвращению на прежние полярно противоположные друг другу позиции.

Х часть “Credo” Е. В. Кальченко обозначает как «смысловое ядро, кульминация всей Мессы, к которой подводит весь предыдущий материал» [4, с. 108]. Она также двойственна: с одной стороны, представлен бесстрастный и механистичный хор, исполняющий традиционный латинский текст, – при этом номер “Credo in unum Deum” звучит не в живом исполнении, а в кассетной записи, а с другой – живое и экспрессивное “Non Credo”. Само наименование двух разделов («Верую» и «Не верю») демонстрирует контрнаправленность выражаемых в них мыслей академической религиозной среды и Уличных людей. Обострение конфликта позиции мышления данных образных пластов достигает здесь заметной воинственности: их взаимодействие, перерождающееся в противодействие, обретает более категоричные черты, что отдаляет драматургическое развитие от некогда намечающегося компромисса. Автор демонстрирует столкновение, конфликт, разность и непримиримость людей, пацифистские интенции Священника по-прежнему не привели к гармоничному единению всего народа, вместо чего возникло своеобразное негативное единение, выраженное в описанном выше деструктивном единовременном контакте.

Столь мощный конфликтный импульс запускает механизм трансформации образа Священника. В данной части произведения он претерпевает видимые изменения: на границе с последующей “*Meditation № 3*” его неизменный призыв к молитве (“*Let us pray*”) окрашен агрессивными тонами – речь характеризуется повышением тона и усилением динамики, характерными для восклицательности; он буквально выкрикивает свою фразу, произнося ее повторно. Л. А. Сергеева определяет данный образ как «нового героя, способного разрешить накопившиеся противоречия, напоминающего то Человека-Бога протестантского модернизма, то священника подпольной церкви» [6, с. 150]. Эта стадия характеристического роста знаменует собой активное динамическое развитие образа Священника, ведущее к драматической развязке. Данный рубеж – переломный для его образа, от этой точки начинается активная деструкция. Следующая за этим “*Meditation № 3*” знаменует наступление момента коренного изменения – в развивающейся ситуации, в сознании взаимодействующих персонажей. Это своеобразная точка невозврата, дальнейшее развитие от которой развивается неконтролируемо, в стихийном масштабе (об этом свидетельствует итог – обезумевший Священник).

Офферторий восстанавливает ту основную цепь развития, которая была прервана медитацией. Здесь сопоставляются две сферы, представленные детским хором и академическим хором. «Слитность» звучания, перетекания из одной партии в другую на самом деле отмечены острой диссонантностью (секундово-тритоновые наслонения) – автор явно противопоставляет искусственность и подлинность веры, указывая на разницу мироощущения, диссонанс в обществе. Несмотря на разобщенность групп, Священник не утрачивает самообладания, продолжая проводить службу. В разделе “*The Lord’s Prayer*” демонстрируется воля Священника к преодолению трудностей в процессе свершения его благого предназначения. Герой понимает: своего пути он не оставит. Части “*Our Father*” и “*I Go On*” выполняют функцию своеобразной медитации в образе Священника – его личного рефлексивного пространства. Этот этап дает герою возможность восстановить равновесие, прийти в норму. О достижении искомой внутренней гармонии свидетельствуют заключительные интонации на словах “*Lauda, Lauda, Laude*” [8, p. 193] – те же, что и в начале мессы. После паузы на осмысление литургическое действие продолжается в части “*Sanctus*”. Эта часть не развивает конфликт между образными сферами, здесь продолжается течение службы, молитвенный текст поручен хору мальчиков и потому звучит в должном настроении. А следующая за ним часть “*Agnus dei*” – кульминация мессы – становится выразителем демонического начала: сначала в противоборстве двух сфер – Уличной и Академической, а затем и во внутренне противоречивом, но все-таки слишком человеческом образе Священника. Тот слом, который наметился в нем еще на грани “*Meditation 3*” и старательно подавлялся самим персонажем, теперь проявился со всем неистовством. Водевильный фарс, в который переросла молитва, ее издевательская интерпретация в исполнении Уличных людей и всеобщая какофония, образованная многохорным сочетанием, не смогли сохранить внутренний стержень в образе Священника, окончательно сломив его. В очередной усилие сдержать бездуховные «земные» порывы паствы, “*Crushed by the burden of his task and unable to satisfy the crowd’s raucous demands for peace*” [10]. / «Сокрушенный бременем своей задачи и неспособный удовлетворить хриплые требования толпы к миру», герой утрачивает самообладание и рассудок, разбивая сосуд с вином. Данный этап можно назвать второй волной конфликта – кризисом, затронувшим теперь и образ центрального героя.

“*Things Get Broken*” – почти психоделическая картина безумия Священника. В данной части вновь появляется мотив “*Lauda*”, но теперь он звучит в карикатурно-пародийной манере, возникая в порыве безрассудных откровений героя. Особенную «злую» гротесковость развитию придает органная тема в духе циркового сопровождения. Она одновременно является и контрастным элементом (произошла катастрофа локального масштаба, а в это время раздается нарочито увеселительная музыка), и адекватным отражением происходящей ситуации. Ожидаемого восстановления равновесия образа Священника в данной части не происходит. Он окончательно утрачивает целостность, в драматургическом смысле низвергается в пучину человеческих эмоций. С этого момента его миротворческую роль принимает на себя другой герой – Мальчик. Его появление в части “*Rach: Communion*”, как луча света в образовавшемся хаосе, становится проявлением божественного начала и символом мира. Статус веры восстановлен (хотя и был признан отчаявшимся Священником профанацией).

Бернштейн завершает свое сочинение возвращением к той идее, с которой его начал: только мир и согласие могут привести к процветанию, но не ожесточенные полемики, бездуховность и равнодушие людей. Обряд причащения все-таки свершается, таким образом все присутствующие стали, наконец, причастны Богу – объединяющему ядру, источнику любви. Вместо заключительной медитации в произведении звучит традиционная для завершения мессы фраза (*Ite, missa est*), сказанная по-английски. Кроме того, этот фрагмент можно рассматривать и как часть театральной концепции – слова рассказчика после окончания сюжета. Показательно, что рассказчиком (или священником – в зависимости от трактовки) в данном случае является сам автор – Леонард Бернштейн.

Исходя из вышеописанного, можно сделать **выводы** о динамике становления образов “*MASS*”. Ортодоксальная образная группа отличается устойчивостью взглядов, в драматургическом отношении она мало подвижна и даже аскетична. Ее стойкость граничит с механистичностью, безжизненностью, оторванностью от реалий мира. Тем не менее, будучи одной природы с Уличными людьми, представители религии в определенный момент утрачивают свою непоколебимость, обнаруживая при этом некоторую мобильность мышления.

Уличные люди – полярно противоположная ортодоксальной образная сфера. Они не принадлежат религии, хотя и допускают ее существование в своей жизни. Линия развития данной образной группы является самой подвижной в драматургии “*MASS*”. Вероятно, это связано с тем, что миряне отличаются большей жизненностью, реальностью, существенностью, чем представители ортодоксального образа. Широта амплитуды

колебания мировоззрения Уличных людей объемлет и крайнее несогласие с правомочностью существования религии, отрицание Бога и фактическое приближение к принятию христианских заповедей, признание несовершенства а религиозного мира, погрязшего в грехах и страстях.

Образ Священника в “MASS” связан с воплощением миротворческого начала. Он, как и представители религии, выдерживает почти неизменное (серединное) положение на протяжении почти всего развития сюжета, утрачивая свои позиции в драматической кульминации ближе к финалу действия. Ф. Ницше полагал, что «если ты обладаешь добродетелью, действительной, полной добродетелью (а не одним только стремлением к добродетели!), – то ты становишься ее жертвой!» [5, с. 34]. Следуя мысли Ф. Ницше, крушение личности героя было неизбежным, хотя, в отличие от двух вышеназванных образных групп, Священник не является носителем конфликтности в данном сочинении. Напротив, все его усилия направлены исключительно на установление мира. С другими образными сферами он взаимодействует в виде коммуникации убеждения, а не в виде конфликта или борьбы.

Детские образы в данном произведении призваны воплотить свет и чистоту, подлинность веры (Мальчик) и искренность жизни (хор мальчиков). Образ Мальчика отличается статичностью развития. На протяжении всего сочинения он сохраняет благостное настроение, поддерживая Священника в его непростой миссии. Ключевая роль данного героя заключается в восстановлении разрушенного мира “MASS” в финале произведения.

Таким образом, при наличии двух реализующихся подходов в развитии сочинения – миротворческого и конфликтного – в их развитии задействованы три активных участника (Уличные люди, представители религии и Священник) и один косвенный (Мальчик). Присутствие же в произведении хора мальчиков обусловлено не столько сюжетной необходимостью, сколько контекстобразующей. Важно также отметить, что функции, закрепленные за каждым участником драматургического развития, никак не пересекаются (то есть Священник не перестает нести пацифистский посыл и не вовлекается в конфликт, а Уличные люди и носители ортодоксальных взглядов ни на миг не становятся миротворцами).

Представленная работа не являет собой полноохватный обзор “MASS” Л. Бернштейна, а лишь представляет один из возможных ракурсов исследования. В дальнейшем эта тема может быть изучена более глубоко, затронуть смежные проблемные векторы и представить полномасштабное исследование данного сочинения, а также – в перспективе – всего духовного творчества Л. Бернштейна.

Список источников

1. Бернштейн Л. Музыка – всем / пер. с англ. В. Н. Чемберджи; вступ. ст. и общ. ред. Е. Ф. Бронфин. М.: Советский композитор, 1978. 262 с.
2. Боноски Ф. Две культуры. М.: Прогресс, 1978. 441 с.
3. Дубов Н. А. Месса Леонарда Бернштейна: краткий анализ и слово в защиту // Musicus. 2015. № 1. С. 21-30.
4. Кальченко Е. В. Месса в музыке XX века: к проблеме неоканона: дисс. ... к искусствоведения. М., 2016. 281 с.
5. Ницше Ф. В. Веселая наука. Х.: Фолио, 2010. 558 с.
6. Сергеева Л. А. «Месса» Л. Бернштейна. К проблеме жанрово-стилевого синтеза // Стилевые искания в музыке 70-80-х годов XX века: сб. статей. Ростов-на-Дону: РГК, 1994. С. 146-160.
7. Шнейерсон Г. Леонард Бернштейн // Советская музыка. 1976. № 10. С. 113-121.
8. Bernstein L. Mass: A Theater Piece for Singers, Players and Dancers: Text from the Liturgy of the Roman Mass / Additional Texts by St. Schwartz and L. Bernstein; Vocal Score. N. Y.: Amberson Enterprises; G. Schirmer, 1971. 267 p.
9. Bernstein: The best of all possible worlds [Электронный ресурс]. URL: http://bernstein.carnegiehall.org/mass/mass_listening_tour.html (дата обращения: 30.01.2019).
10. Gutmann P. Leonard Bernstein's Mass [Электронный ресурс]. URL: <http://www.classicalnotes.net/classics4/bernsteinmass.html> (дата обращения: 28.01.2019).

PEACEKEEPING PULSES AND DYNAMICS OF WORLD OUTLOOK CONFLICT DEVELOPMENT IN L. BERNSTEIN'S "MASS"

Pankova Alena Igorevna
Sobinov Saratov State Conservatory
frolova89@mail.ru

The article is devoted to the dramatic analysis of “MASS” by L. Bernstein. This work is a screen of many facets of the human society clearly highlighting its flaws, reflecting the strengths. However, the central idea of the author was the labelling of total social fragmentation, which grew out of the basis of the countercultural changes of the XX century in the USA. In his work, Bernstein points to this problem and calls people to unite, because peace cannot be achieved by the efforts of one, even very motivated person. It is created by the forces of each member of the society.

Key words and phrases: L. Bernstein; “MASS”; performance; theatricalization; priest; faith.