

АНДРУЩЕНКО ЕЛЕНА ЮРЬЕВНА

cats-andru@yandex.ru

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального менеджмента Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова

344002 Ростов-на-Дону
пр. Буденновский, д. 23

ELENA YU. ANDRUSHCHENKO

cats-andru@yandex.ru

Candidate of Fine Arts, Associate Professor of the Musical Management Department of Rostov State Rachmaninov Conservatory

23, Budennovskiy Ave,
Rostov-on-Don 344002
Russia

АННОТАЦИЯ

«Реквием» Э. Ллойда-Уэббера в свете исторических тенденций развития жанра

В статье дана характеристика «Реквиема» Э. Ллойда-Уэббера как сочинения, претворяющего некоторые существенные тенденции в развитии жанра на протяжении 1960–1980-х годов. Исследователем акцентирована роль социокультурных и художественно-эстетических процессов, благоприятствующих формированию многогранного замысла «Реквиема». Освещается воздействие указанных процессов — «культурной сакрализации», тяготения к концепционной глобальности, стилистической универсализации — на уэбберовское творчество в целом и трактовку рассматриваемого жанра в частности. Автором последовательно раскрывается воплощение антивоенной («политической») и «камерной» мемориальной («лирической») составляющих художественной концепции «Реквиема». Особое внимание уделено образной интерпретации сольных партий, драматургической мотивированности индивидуальных композиционных решений в названном сочинении. Обозначены наиболее существенные параллели «Реквиема» с некоторыми выдающимися произведениями XIX–XX веков, принадлежащими к данному жанру.

Ключевые слова: Эндрю Ллойд-Уэббер, «Реквием», заупокойная месса, программный замысел, авторская интерпретация жанра

ABSTRACT

Andrew Lloyd-Webber's "Requiem" in the Light of Historical Tendencies of the Genre Development

"Requiem" by Andrew Lloyd-Webber is characterized as work realizing some significant tendencies in the genre development during 1960–1980s. The researcher accentuated the role of social-cultural and aesthetic processes conducive to formation of the many-sided conception of "Requiem". The influence of noted processes — "cultural sacralization", attraction to global concepts, stylistic universalization — on Lloyd-Webber's creative works on the whole and especially his interpretation of the mentioned genre is elucidated. The author successively disclosed embodiment of the anti-war ("political") and "chamber" memorial ("lyrical") components of the artistic conception of the "Requiem". Special attention is given to imaginative interpretation of solo parts, dramaturgic motivation of individual composition decisions in the named composition. The most important parallels between the "Requiem" and some outstanding 19th and 20th century works belonging to this genre are marked.

Keywords: Andrew Lloyd-Webber, "Requiem", Burial mass, program conception, author's interpretation of the genre

Елена Андрущенко

«РЕКВИЕМ» Э. ЛЛОЙДА-УЭББЕРА В СВЕТЕ ИСТОРИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ РАЗВИТИЯ ЖАНРА

Единственное к настоящему времени сочинение Э. Ллойда-Уэббера в сфере духовной музыки — «Реквием» для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра (1984) — до сих пор оценивается музыковедами-исследователями и музыкальной критикой как подчеркнуто дискуссионный опус [9, 345]. С одной стороны, многочисленные претензии к стилистике и драматургии, композиции и оркестровке «Реквиема», сопутствовавшие его премьерным исполнениям и более или менее явно иллюстрировавшие тезис о якобы недостаточной квалификации автора в области крупных академических форм и жанров, сегодня утратили прежнюю актуальность. С другой стороны, консервативно настроенные критики по-прежнему склонны упрекать Ллойда-Уэббера в эксплуатации заведомо «китчевых» приемов или чрезмерно «экстравагантной» трактовке «вечных тем» жизни и смерти, в кощунственном «экспериментаторстве» на манер эпатажной «Мессы» Л. Бернштейна, расчетливо «соединяющем несоединимое»... Исходя из этого, представляется необходимым рассмотреть уэбберовский «Реквием» в контексте эволюции соответствующего жанра на протяжении 1960–1980-х годов.

Согласно оценкам современных исследователей, именно для упомянутого периода характерно (в отличие, скажем, от первой половины XX столетия) обостренное внимание к авторским концепциям реквиема. «1960-е годы знаменуют собой наступление нового этапа в истории реквиема, который окончательно и бесповоротно осознает себя как художественный жанр, — указывает О. Лосева. — Интерес к нему отныне устойчив, проявляют его представители разных творческих направлений, разных поколений и национальностей. В иерархии жанров он вновь (как и в эпоху романтизма. — Е. А.) возносится на высшую ступень, и не случайно создание

реквиема, который еще в XIX веке стал сочинением несерийным, “штучным продуктом” художественного творчества, <...> у целого ряда композиторов совпадает с важным творческим рубежом» [3, 165]. Стремительно возрастающая интенсивность композиторских «диалогов» с вышеназванным жанром побуждает музыковедов и к более масштабным обобщениям: «...в наше время реквием является уже не просто частью католической обрядности и даже не концертным ее вариантом. Реквием приобретает иную сакральность — культурную. Он становится культурным символом и вбирает в себя все возможные и невозможные смыслы. Он теряет свою пространственно-временную принадлежность и становится полем для выражения самых разнообразных идей автора. Реквием XX века — это много- и интертекстуальное произведение, где, как правило, уже лишь только название дает отсылку к католическому ритуалу, и эта отсылка — активизация интеллектуальной схемы, в рамках которой будут работать остальные составляющие произведения» [7, 617].

Развитию вышеотмеченной тенденции, несомненно, благоприятствуют социокультурные процессы освещаемого периода. С начала 1960-х годов политическая обстановка в мире заметно ухудшается: ситуация «холодной войны» периодически сменяется балансированием на грани глобального вооруженного конфликта (достаточно упомянуть «карибский кризис» или арабо-израильскую войну 1967 года), возрастает количество «локальных» столкновений на разных континентах, тысячекратно умножается мощь новейших средств разрушения, порождаемых милитаризованной наукой. Своеобразная «линия противодействия» связана с углубленным осмыслением уроков Второй мировой войны, формированием мемориальных традиций (национальных и международных), призванных запечатлеть в памяти новых поколений героические и трагические страницы недавно пережитого. По мнению Н. Моховой, «реквием в данном контексте оказался некой... универсальной формой (в отличие от доминировавшей на протяжении 1920–1940-х годов мемориальной оратории и кантаты на современные тексты. — Е. А.), так как позволил осмыслить трагедии человека наших дней и — шире — человечества с позиций извечно трагической проблематики. <...> Возникновение на основе средневекового реквиема антивоенных музыкальных мемориалов — явление в высшей степени показательное для современного этапа эволюции жанра» [5, 11, 18]. К числу названных «мемориалов» принадлежат «Военный реквием» Б. Бриттена, «Польский реквием» Кш. Пендерецкого, сочинения С. Беринского («Памяти Януша Корчака»), В. Артёмова («Памяти жертв многострадальной России»), коллективный «Реквием примирения» («Requiem der Versöhnung», к 50-летию окончания Второй мировой войны) и др.

Наряду с этим, в академической музыке 1960-х годов происходит «смена вех», обусловленная «усталостью» Второго авангарда, который постепенно утрачивает лидирующие позиции. Триумфальные премьеры оперы «Солдаты» Б. А. Циммермана, «Симфонии» Л. Берно, «Мессы» Л. Бернстайна,

Первой симфонии А. Шнитке наглядно удостоверяют приоритетную роль постмодернистских идей и принципов высказывания в музыкальной культуре последней трети XX века. Постмодернизм, тяготеющий к многообразному претворению диалогичности, инспирирует возникновение целого ряда «персонализированных» трактовок реквиема на основе творческих «сопряжений» с переосмысливаемой традицией жанра. В частности, актуализируется романтическое по сути толкование реквиема как подчеркнуто субъективного (лирико-философского либо же лирико-драматического) высказывания о жизни и смерти, о личных утратах. Соответствующими примерами служат «Реквием для молодого поэта» Б. А. Циммермана, заупокойные мессы Д. Лигети, Дж. Раттера, К. Дженкинса и др.

В свете указанных тенденций представляется весьма симптоматичной устремленность 1960–1980-х годов к сближению и взаимообогащению академической и массовой сфер музыкальной культуры. Так, на Западе в этот период приобретает впечатляющий размах «популярное течение» в области церковной и духовно-концертной музыки. Данный феномен, полагает Э. Уилсон-Диксон, лишь отчасти может быть объяснен «пагубными влияниями» со стороны коммерческого искусства и шоу-бизнеса: «Многих людей пугают опасности, подстерегающие их в жизни. Для них христианство — это защита от неизвестного, безопасное и знакомое место, в которое можно всегда вернуться. В то время как некоторые композиторы выражают христианскую веру... с помощью новых и трудных для восприятия музыкальных средств, люди, которым нужна защита, будут предпочитать ту музыку, которая предсказуема и не выходит за рамки привычных форм» [6, 372].

Подобное восприятие литургических и духовно-концертных песнопений обретает, в частности, многочисленных сторонников на территории Великобритании — еще «в 1950-х годах группа под названием “The Twentieth Century Music Group” начала вносить серьезные изменения в воскресное богослужение. Этой группой, состоящей из священников, капелланов, музыкантов и педагогов, была высказана мысль, что “не только великая и вечная музыка прошлого, но также и обыкновенная и преходящая музыка современности — которая служит фоном для жизни такого количества людей — имеет право звучать в богослужении”. <...> Несмотря на то, что наиболее известная музыка представителей этой группы (сочиненная Джеффри Бомонтом и Патриком Эпплфордом) в лучшем случае занимательна, она разрушила очень важный барьер, который обычно отпугивал многие церкви от светских музыкальных стилей. Когда в конце концов более свободная служба воскресной школы проникла в канонический ритуал утрени, это было встречено либо с облегчением, либо с ужасом» [6, 373]. Репертуарные богослужебные сборники, подготовленные и выпущенные в свет приверженцами «популярного течения» («Youth Praise», «Youth Praise II», «Psalm Praise», 1966–1970; «Mission Praise», «Songs of Fellowship», 1983–1985, и др.), оказывают весьма существенное воздействие на литургическое

и концертное духовное творчество английских композиторов освещаемого периода, включая таких крупных мастеров, как Дж. Раттер и К. Дженкинс.

Близость Э. Ллойда-Уэббера к указанному направлению прослеживается в сочинениях раннего периода, особенно в «библейском» мюзикле «Иосиф и его удивительный разноцветный плащ мечты». Некоторые особенности «популярной» духовной музыки явственно ощущаются в отдельных частях и разделах уэбберовского «Реквиема», связанных с молитвами к «Благому Господу Иисусу» о покровительстве и защите в Судный день («Pie Jesu», «Hosanna in excelsis»). Кроме того, индивидуальное толкование «жанра-первоисточника» в указанном цикле обуславливается сложным взаимодействием различных тенденций. Композитор сам отметил данную особенность в интервью, предшествовавшем исполнению «Реквиема» в Москве (январь 1989 года): «...хорошо, если бы это произведение звучало каждый раз по какому-то конкретному поводу. Ведь оно в равной мере и говорит о трагедии смерти, и воспевает радость бытия. Да, если хотите, это своего рода гимн жизни и смерти, ода человеческим радостям и страданиям. Это мой взгляд и на счастье, и на боль. Мое понимание, точнее, непонимание того, как все трагическое, что происходит с человеком сегодня, может с ним вообще происходить. Это боль за судьбу современного человека, отраженная в музыке» [2, 4].

Действительно, размышлениям о смерти как своеобразной кульминации и закономерном итоге духовного пути, о воскресении и новой жизни как чаемой награде принадлежит центральное место в уэбберовском творчестве 1970–1990-х годов. Напомним, что рассматриваемой заупокойной мессе предшествуют «Иисус Христос — Суперзвезда», «Эвита» и «Кошки», что вслед за «Реквиемом» создавались «Призрак Оперы», «Аспекты любви», «Бульвар Сансет», «Свистни по ветру» и «Прекрасная игра». По мнению отечественного исследователя, «обращение к данному ритуалу — пробный камень зрелости художника, провозгласившего поиск синтеза академической музыки и современной субкультуры. <...> Это был... момент инициации, взросления, перехода к более серьезной музыке и темам» [7, 625]. Самому композитору подобный процесс творческого роста, духовного «взросления» также представлялся очень важным [2, 4].

Вместе с тем, на протяжении 1970-х годов Ллойд-Уэббер неоднократно задумывался о художественном воплощении остроактуальных коллизий войны и мира. Еще в юности одним из особенно ярких, незабываемых музыкальных впечатлений для Эндрю явилась лондонская премьера «Военного реквиема» Б. Бриттена. Первые наброски будущей заупокойной мессы появились в 1978 году, когда у руководства Би-Би-Си возникли планы создания и последующего исполнения духовного сочинения-«мемориала», призванного почтить память жертв межнационального и религиозного конфликта в Северной Ирландии. На рубеже 1980-х Ллойд-Уэббер снова обратился к данной теме, узнав о гибели в Ольстере (после террористического акта) талантливого журналиста Ф. Геддеса, весьма доброжелательно

относившегося к уэбберовскому творчеству и опубликовавшего интервью с композитором. Тогда же крупнейшие информационные агентства поведали миру о кровавых преступлениях маоистской диктатуры в Камбодже (Кампучии); по словам Ллойда-Уэббера, его глубоко потрясли обнаруженные факты массовых расправ над детьми. Стремление художника высказаться по поводу происходящих трагических событий, запечатлеть глубинные мотивы подобных конфликтов реализовалось в конце 1990-х на страницах уэбберовского мюзикла «Прекрасная игра». Сейчас же «политический» замысел приобрел более сложные очертания, что мотивировалось личными обстоятельствами.

Осенью 1982 года ушел из жизни отец композитора — известный британский музыкант, директор Вестминстерского музыкального колледжа Уильям Ллойд Уэббер. Горестная утрата, фактически совпавшая с триумфальным успехом «Кошек» на Бродвее, ускорила процесс формирования авторской концепции «Реквиема». Многолетний опыт работы в качестве церковного органиста и руководителя хора, сочинявшего музыку для богослужения и духовных концертов, предопределил скептическое отношение Уэббера-старшего к всевозможным «экспериментам» в указанных сферах (см. [8, 5]). Он полагал (не без оснований), что современные мастера, пытающиеся «актуализировать» и «дополнять» канонические тексты, зачастую поверхностно воспринимают наследие великих предшественников: традиция того или иного жанра духовного искусства хранит замечательные образцы, в которых индивидуальность художественного воплощения первоисточника уживается со строгим соблюдением установленных норм и правил.

Именно таким подходом руководствовался и Ллойд-Уэббер, сочиняя «Реквием» в память об умершем отце. Немногочисленные отступления от канона, допускаемые автором на протяжении цикла, как правило, вызывают ассоциации с творчеством композиторов-классиков — от В. А. Моцарта до Г. Форе и А. Дворжака. «Идея многоязычия... очень популярная в реквиеме второй половины XX столетия...» [3, 167], реализуется Ллойдом-Уэббером только музыкальными средствами. «Личностный» аспект интерпретации данного жанра наиболее явно репрезентируется выбранным исполнительским составом. Например, традиционный квартет солистов — «миниатюрная копия» звукового пространства, формируемого смешанным хором, — в данном случае заменяется необычным терцетом: лирическим сопрано, тенором и дискантом («boy soprano»). Образно-смысловая «персонификация» сольных партий, осуществляемая в «Реквиеме», близка духовной музыке Дж. Верди, однако уэбберовский замысел характеризуется последовательной и целенаправленной программностью — ее истоки обусловлены «конкретными поводами» [2, 4], о которых шла речь выше.

В интервью, сопровождавших исполнения «Реквиема», композитор «...неоднократно отмечал, какую смысловую нагрузку призваны нести именно молодые голоса [солистов. — Е. А.]. Ему было необходимо, чтобы

сопрано было как можно более юным, таким образом, что его отношения с дискантом были бы отношениями брата и сестры (явственная параллель к трагическим событиям в Камбодже. — Е. А.)... особенно большую роль это должно было играть в “Pie Jesu”. Итак, получалась следующая расстановка ролей: дискант — невинный ребенок, сопрано — юная девушка, тенор — зрелый мужчина» [7, 621]. Солирующему тенору, исходя из данной «расстановки», поручено исполнение экспрессивно-драматических либо проникнутых радостным воодушевлением эпизодов («Judex ergo», «Quid sum miser», «Ingemisco», «Hosanna in excelsis», «Libera me»). Эмоциональный диапазон соответствующих фрагментов, исполняемых сопрано, связан прежде всего с элегическими настроениями («Lacrymosa») или возвышенной просветленностью («Pie Jesu»). Наименее же традиционным представляется авторское толкование партии детского голоса, о чем следует сказать более подробно.

В английской духовной музыке второй половины XX столетия (от Б. Бриттена до Дж. Тавенера) детскому хору и «вырастающим» из него сольным партиям принадлежит весьма значительная роль, обусловленная как преломлением национальных традиций ренессансной и барочной эпох, так и развитием «школьной» ветви любительского музицирования. Вместе с тем, указанные сольные партии в новейших реквиемах встречаются крайне редко, и предложенная Ллойдом-Уэббером концептуальная трактовка «детского сопрано» заслуживает обстоятельного освещения. С одной стороны, современными исследователями акцентируются новаторские черты упомянутого художественного замысла: «До этого в традиции заупокойных и обычных месс... дети символизировали ангельское пение, ибо с чем еще может ассоциироваться невинный ребенок? У Уэббера же... главный акцент делается на ребенке как на провозвестнике смерти. Это непривычно и страшно, потому что именно о детях обычно думают как о символе жизни, будущего, надежды. А если будущее... говорит о смерти, то надежды уже нет...» ([7, 621]; ср. [10, 128]). В самом деле, столь безысходно мрачное восприятие «жанра-первоисточника» ассоциируется разве что с некоторыми страницами творчества Г. Малера (Четвертая и Восьмая симфонии, «Песни об умерших детях») или А. Берга (финал «Воццека»), далекими от христианской обрядовости.

С другой стороны, предлагаемая «расстановка акцентов» упрощает и схематизирует художественную концепцию уэбберовского цикла — ведь образный смысл эпизодов, интерпретируемых дискантом в «Реквиеме», отнюдь не исчерпывается «провозвестием смерти». Дуэт «Pie Jesu», олицетворение молитвенной сосредоточенности и духовной чистоты, обращен к «жизни вечной» и «блаженному покою». Ариозо дисканта «Mors stupebit», воссоздавая атмосферу мучительного ожидания в канун Страшного суда, напоминает о всеобщем «воскресении из мертвых» («Смерть и жизнь застынут, пораженные, / Когда воскреснет творение, / Чтобы отвечать Судие»). Наконец, ряд фрагментов, исполняемых на единый мотив («Requiem aeternam», обрамляющий циклическую композицию, «Kyrie», «Christe»

и «Rex tremendae» — завершение одноименного раздела), уподобляется «музыкальному портрету» Вечности. Об этом свидетельствуют монотонная ритмическая пульсация, неизменный темп *Lento*, «бесконечные» повторения чередующихся квинт и октав, выдержанная динамика, подчеркнутая разреженность оркестрового аккомпанеента. Особенно показателен финальный эпизод цикла: итоговая фраза «et lux perpetua luceat eis» вновь и вновь проходит здесь в усеченном виде («et lux perpetua, perpetua, perpetua...»), тогда как инструментальные партии постепенно умолкают, оставляя солиста «наедине с Тишиной»... В сущности, Вечность, изображенная музыкальными средствами, не таит смертельной угрозы человеку; ровный и бесстрастный «отсчет» уходящих мгновений скорее напоминает о холодно-высокомерном равнодушии к людским мольбам. Исходя из этого, авторская «группировка» перечисленных фрагментов (неизменяющийся тематизм, интонируемый «детским сопрано») подразумевает более основательную аргументацию, чем «провозвестие смерти».

По нашему мнению, художественно-концептуальная параллель «ребенок — Вечность» должна рассматриваться в двух аспектах. Первый из них формируется еще в глубокой древности — задолго до возникновения христианства. Согласно античным мифам, некоторые из умерших детей и юношей могут быть вознесены богами на Олимп. Эти избранные счастливицы не ведают зрелой жизни и старческого увядания, оставаясь юными навсегда. Им, пребывающим в «дальней обители», бесконечно чужды земные упования и тяготы. Вероятно, с размышлениями об этом связан парадоксальный афоризм, принадлежащий Гераклиту Темному: «Вечность — ребенок, играющий в шашки». Справедливо и обратное, коль скоро умершее дитя оказывается причастным Вечности, в отдельных ситуациях выступая даже посланцем «вышнего мира».

Второй аспект свойственен христианской эпохе, на протяжении которой мотив вечной юности неизменно сопутствует мотиву праведности. В Евангелии от Марка, обращаясь к апостолам, Иисус говорит: «...пустите детей приходить ко Мне и не препятствуйте им, ибо таковых есть Царствие Божие. Истинно говорю вам: кто не примет Царствия Божия, как дитя, тот не войдет в него» (Мк 10, 14–15). Умершие дети, не отягощенные грехами и чистые душой, сразу же оказываются в раю, обретая безоговорочное превосходство над взрослыми. «Блаженные младенцы», чья недолгая земная жизнь протекала в муках, после кончины могут быть призваны Иисусом на Страшный суд как свидетели обвинения. Они, вместе с другими «слугами Христовыми», без пристрастия или сожаления обличают всех преступников (вплоть до собственных родителей), так или иначе способствовавших «погублению душ праведных». Слова «Rex tremendae majestatis» («Царь, повергающий в трепет своим величием»), интонируемые дискантом, призваны еще раз напомнить современной аудитории о неизбежном «отмщении», которое ожидает «наследников царя Ирода» в конце времен.

Указанное противопоставление земных «отцов и детей» образует некую параллель к образной драматургии уэбберовского цикла. Речь идет о контрастной сопряженности двух важнейших сфер, ассоциирующихся с различными ипостасями Троицы: бестрепетным, неумолимым «Судией возмездия» (Богом Отцом) и «благим Иисусом» — кротким, милосердным Сыном Божиим.

Оппозиция, намеченная еще в моцартовском «Реквиеме», приобретает впечатляющий размах на протяжении XIX столетия. Так, реквиемы Г. Берлиоза, Дж. Верди, А. Дворжака в равной степени характеризуются последовательно выдерживаемой образной дифференциацией тематизма и драматургической мотивированностью индивидуальных композиционных решений. Аналогичный подход к формированию цикла наблюдается и в «Реквиеме» Ллойда-Уэббера. Здесь большинство музыкальных тем вполне отчетливо соотносится с «милосердием Христовым» («Pie Jesu», «Ingemisco», «Judex ergo») и «прославлением Иисуса» («Hosanna in excelsis», «Quid sum miser», «Ante diem rationis») — либо с «грозным величием» Бога Отца («Rex tremendae» «Sanctus») и агрессивной поступью «небесных воинов» Апокалипсиса («Dies irae», «Quantus tremor», «Tuba mirum»). Тематизм же, наделяемый функцией «знака Вечности», как бы «нейтрален», ограничен от вышеупомянутых полюсов; благодаря этому в процессе интонационного развития периодически возникают «островки» музыкального материала, двойственного по сути, изменчиво-зыбкого («Recordare», «Lux aeterna»), словно «балансирующего» на грани сопрягаемых контрастных сфер и запечатлевающего их скрытые связи. Иными словами, в рассматриваемом сочинении ярко выраженная преемственность с эпохой романтизма служит исходным моментом для постмодернистской рефлексии.

Весьма показателен и авторский подход к избираемой композиционной схеме «Реквиема». С одной стороны, общеизвестная театральность художественного мышления Ллойда-Уэббера предопределяет использование «кантатной» модели (ее классическим образцом служит «Реквием» В. А. Моцарта); с другой, — вслед за мастерами XIX столетия, тяготеющими к большей упорядоченности и завершенности отдельных частей цикла, наш современник стремится придать каждому номеру данной структуры значительные масштабы. «Укрупнению» последней способствует и активно используемый лейтмотивный принцип — на протяжении «дробимых» разделов канонического ритуала и композиции в целом. Ллойд-Уэббер прибегает к общепринятым купюрам богослужебного текста (например, выпуская заключительные строки Graduale, весь Tractus, отдельные фрагменты Offertorium и т. п.), уклоняется от соблюдения обрядовых «формул» (в частности, тоекратно возглашаемых Kyrie, Christe, Sanctus), — здесь также наблюдается претворение романтических тенденций.

С другой стороны, заслуживают внимания «персонализированные» коррективы в богослужебном тексте, позволяющие определить направленность авторской интерпретации. Прежде всего, «неканоническое» повторение

строфы «Pie Jesu» (из секвенции «Dies irae»), характерное для реквиемов Л. Керубини, А. Дворжака, Г. Форе, «совмещено» с обязательной частью «Agnus Dei», что придает упомянутому обращению к «Агнцу Божию» особую эмоциональную окраску. Нетривиальная компоновка словесного текста обнаруживается в разделе «Sanctus. Benedictus»: сокращенный вариант славословия, адресованного Богу Отцу, присоединен к «Offertorium»; двукратное возгласие «Hosanna» и «Benedictus» (евангельская хвала Иисусу) образуют самостоятельную часть — «жизнеутверждающую» кульминацию всего цикла. Разделы «Lux aeterna» и «Libera me» объединены композиционными и музыкально-тематическими средствами, что придает заключительной молитве (она возглашается при отпущении грехов) далеко не оптимистический характер. Как видим, Ллойд-Уэббер склонен к подчеркнuto целенаправленному толкованию канонического первоисточника, что удостоверяется не только избирательностью в «диалогах» с художественными традициями прошлого, но и вполне оригинальными решениями, которые мотивируются «программным» замыслом автора (наряду, естественно, с религиозным свободомыслием, вообще характерным для композитора и нашедшим отражение в рок-операх «Иисус Христос — Суперзвезда», «Эвита» и мюзикле «Кошки»).

Музыкальная стилистика «Реквиема» также демонстрирует впечатляющий размах авторских «сопряжений» с выдающимися предшественниками и современниками. Оставляя без комментариев наиболее распространенные «знаки» и «штампы» (к примеру, «изображение “трубы предвечного”... воинственно-агрессивное или жуткое...», либо «напоминание об исторических стилях реквиема», в частности, барочной имитационно-полифонической технике, — см.: [3, 167]), подчеркнем лишь некоторые моменты. Во-первых, для уэбберовского цикла характерно последовательное преломление фольклорных мотивов («Hosanna in excelsis», «Lux aeterna», «Libera me») — без точного цитирования. Композитор склонен усматривать в этом воздействие прокофьевского творчества: «Мне кажется, что если бы это произведение писал Прокофьев, он поступил бы точно так же» [2, 4]. Однако в истории жанра у Ллойда-Уэббера имелись и прямые предшественники — «Военный реквием» Б. Бриттена и «Кельтский реквием» Дж. Тавенера (на протяжении последнего цитируется национальный детский фольклор).

Во-вторых, инструментовка рассматриваемого сочинения тяготеет к своеобразному синтезу академических и «легкожанровых» элементов. Помимо «экзотических» ударных и дуэта саксофонов (инструментарий «двойного назначения», более распространенный все-таки в эстрадной и джазовой музыке), здесь представлен синтезатор, что обуславливается в основном программно-изобразительными задачами — ведь картины «Апокалипсиса наших дней», интерпретируемые в «театральном» духе, востребуют неких «фантастических» тембров, лишь отчасти воспроизводимых традиционными оркестровыми инструментами. Аналогичные «замещения» из массовых жанров наблюдаются в области ритмики («Dies

іае»), мелодики и гармонии («Pie Jesu»). Впрочем, и здесь Ллойд-Уэббер мог опираться на художественный прецедент: подразумевается широко известная к тому времени «Месса» Л. Бернштейна, именуемая критикой «самым роскошным по стилистическому составу примером... композиторской эклектики <...> синтезом черт оратории, мюзикла, балета, джаза и блюза, фольклора и классики, молитвы и танца, старинных хоралов и мелодий современной Бернштейну улицы» (цит. по [1, 10]). Как отмечает современный исследователь, «Месса» была призвана «...стать американской версией “Военного реквиема” Бриттена. В этом произведении, написанном во время войны во Вьетнаме и сразу после рок-фестиваля в Вудстоке, соединились актуальные темы и музыкальные приметы времени: амплифицированные гитары и клавишные, магнитофонная запись и голоса рок-певцов. Местами текст Бернштейна и С. Шварца напоминает либретто мюзикла “Волосы” и рок-оперы “Иисус Христос — Суперзвезда» [4, 532]. Таким образом, продолжение творческого «диалога» с Бернштейном представлялось вполне естественным, а «Реквием» Ллойда-Уэббера в определенной степени явился «откликом» на художественную концепцию американского мастера.

Учитывая сказанное, представляется вполне закономерным, что и рассматриваемое сочинение — по словам автора, «самое личное» из всего им написанного (цит. по [7, 622]) — побудило к аналогичным «диалогам» и других современных композиторов. Уже в 1985 году был завершен «Реквием» Дж. Раттера, своеобразно преломивший черты «вербального многоязычия» (по образцу Б. Бриттена) и уэбберовской «эклектики». Двадцать лет спустя состоялась премьера «Реквиема» К. Дженкинса, еще более свободно развивающего указанную тенденцию. Необходимо упомянуть и ораторию «Младенец Христос» Дж. Адамса, вызвавшую у специалистов целый шлейф ассоциаций — от «Carmina burana» К. Орфа до уэбберовских мюзиклов. Можно полагать, учитывая широкую известность вышеназванных произведений, что и ближайшее будущее принесет новые плоды художественных сопряжений и взаимодействий с «Реквиемом» Ллойда-Уэббера как одним из примечательных образцов духовной музыки нашего времени.

Использованная литература

1. [Без подписи.] «Идите с миром»: Впервые в России прозвучало культовое сочинение Л. Бернштейна — «Месса» // Музыкальное обозрение. 2013. № 10. С. 10.
2. Ллойд Уэббер Э. «Человек — моя радость и боль» (беседа с Р. Черным) // Советская культура. 1989. № 14. С. 4–5.
3. Лосева О. В. От церковной музыки — к музыке духовной: Эскиз новой истории реквиема // Западное искусство. XX век: Проблема развития искусства XX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 155–174.
4. Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: Американская музыка XX века. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2010. 784 с.
5. Мохова Н. К. Реквием послевоенных лет (проблема старинных хоровых жанров в современной музыке): автореф. дис. ... канд. иск. Л.: ЛГИТМиК, 1985. 23 с.
6. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки. СПб.: Мирт, 2001. 432 с.
7. Щетинина Е. В. Месса по усопшим в XX веке: «Реквием» Э. Л. Уэббера как ритуальная музыка и культурный феномен // Музыка и ритуал: Структура, семантика, специфика: материалы Международной науч. конф. / отв. ред. Г. Б. Сыченко. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2004. С. 616–627.
8. Higgins J. [Annotation] // Lloyd Webber A. Requiem: [Booklet]. Decca Record Ltd. 448 616-2 DW. L., 1985. P. 5–9.
9. Krawulsky M. Lloyd Webber, Sir Andrew // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik / begr. von F. Blume. 2te, neubearb. Ausg. / hrsg. von L. Finscher. Personenteil. Bd. 11. Kassel: Bärenreiter, 2004. Sp. 343–347.
10. Mühe H. Die Musik von Andrew Lloyd Webber. Hamburg: Dr. Kovač, 1993. 167 S.