

На правах рукописи

**Ковалев Андрей Борисович**

**Духовная музыка отечественных  
композиторов второй половины XIX – начала XXI века:  
жанровая типология**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
доктора искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2018

Работа выполнена на кафедре междисциплинарных специализаций  
музыковедов Московской государственной консерватории имени  
П.И.Чайковского

Научный консультант:

доктор искусствоведения, доцент

**Комарницкая Ольга Виссарионовна**

Официальные оппоненты:

**Гусейнова Зивар Махмудовна**, доктор искусствоведения, профессор,

Санкт-Петербургская государственная консерватория

имени Н.А.Римского-Корсакова, профессор,

заведующая кафедрой истории русской музыки

**Ромашук Инна Михайловна**,

доктор искусствоведения, профессор,

Государственный музыкально-педагогический институт имени

М.М.Ипполитова-Иванова,

профессор кафедры музыковедения и композиции,

проректор по научной работе

**Урванцева Ольга Александровна**,

доктор искусствоведения, доцент,

Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М.И.Глинки,

профессор кафедры истории и теории музыки

Ведущая организация:

Государственный институт искусствознания,

сектор истории музыки

Защита состоится «29» июня 2018 г. в 14 часов на заседании

Диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной

консерватории имени С.В.Рахманинова по адресу: 344002, г. Ростов-на-Дону,

пр. Буденновский, 23, ауд. 314

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Ростовской  
государственной консерватории имени С.В.Рахманинова и на сайте:

<http://www.rostcons.ru/science/discouncil.html>

Автореферат разослан « » \_\_\_\_\_ 2018 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета



Дабаева Ирина Прокопьевна

## Общая характеристика работы

**Актуальность темы исследования.** Композиторское творчество в области русской духовной музыки представляет собой яркий художественный феномен со своими историко-культурными закономерностями, жанровой спецификой. Восстановление связи времен, возвращение к православной вере, исконно национальным традициям, начиная с конца 1980-х гг. – периода празднования 1000-летия Крещения Руси, дает нам уникальную возможность соприкосновения с бесценным певческим наследием, которое в течение многих веков являлось животворным источником, питавшим творческое мышление выдающихся представителей нашей отечественной культуры.

Для духовно-музыкальных произведений русской православной традиции, созданных за последнюю четверть века, при сохранении ведущего значения акапельного хорового пения, характерно широкое разнообразие жанров и форм с разным составом исполнителей, богослужебным и внебогослужебным текстом, ориентацией, как на исполнение за богослужением, так и на внебогослужебное исполнение. К последнему следует отнести не только филармонический зал, но и внебогослужебную храмовую аудиторию, к которой принадлежит, например, Зал Церковных Соборов Храма Христа Спасителя, аудио-, видеозаписи и прочее. Расширение жанровой сферы русской духовной музыки в сторону ее тесного соприкосновения с жанрами и формами внебогослужебной (светской) музыки требует создания новых исследований, предполагающих поиск индивидуальных подходов к определению специфических свойств духовно-музыкальных произведений, их тяготения к клиросному или концертному исполнению. И если проблематике, связанной с анализом отдельных жанров русской духовной музыки и стилистических особенностей тех или иных произведений, относящихся к различным историческим периодам, посвящено огромное количество трудов ученых, то создание *типологии* жанров второй половины XIX – начала XXI века является насущной необходимостью. Заметим, что в настоящее время ряд вопросов, связанных с классификацией жанров русской духовной музыки, остается открытым. Так, например, наряду с устоявшимся разделением произведений на *богослужебные* и *концертные*, назрела необходимость обозначить и другие их разновидности, учитывающие *различную степень* связи произведений с совершением богослужения или, наоборот, взаимодействия с жанрами внебогослужебной (светской) музыки. В противном случае в единую группу «духовно-концертной музыки» попадают произведения, как тесно связанные со структурой православного богослужения (Литургия Н.Н.Сидельникова, Всенощное бдение В.А.Успенского), так и с отсутствием таковой («Запечатленный ангел» Р.К.Щедрина).

В настоящем исследовании представлено новое осмысление авторских духовно-музыкальных произведений с учетом двойственности их природы: с одной стороны, в той или иной степени связанных с богослужением русской православной церкви, со сферой вневременного, внеличного, с другой – с

индивидуально-творческим мышлением композитора, с субъективностью музыкального воплощения содержания богослужебных песнопений. Акцент в диссертации делается, прежде всего, на *теоретической* разработке проблем жанров духовной музыки в отечественной культуре конкретного исторического периода. Автором предложен метод анализа духовно-музыкальных произведений, охватывающий широкий круг жанровых разновидностей, включая как наследие прошлого времени (второй половины XIX – начала XX века), так и творчество современных композиторов. Данный метод основан на выявлении жанровой специфики сочинений, а также их композиции, связанной, прежде всего, с идеей цикличности. Сформулированные положения анализа становятся актуальными и для произведений строго канонических, находящихся в русле традиций богослужебно-певческого искусства (Литургия, Всенощное бдение), и для произведений, удаленных от канона, но сохраняющих при этом библейско-христианское содержание (кантатно-ораториальные произведения). Осмысление этих положений ведет и к пониманию адекватной (жанру, стилю и композиции сочинения) дирижерской интерпретации, исполнительской манеры артистов хора.

***Степень научной разработанности темы.*** Научно-теоретическую базу предлагаемого исследования, составляют труды, освещающие разные подходы к вопросам онтологии, христианской философии, жанровой сферы русской духовной музыки и ее границ, стилистики, взаимосвязи богослужебного и музыкального элементов. Как наиболее важные для утверждения научной концепции настоящего исследования отметим фундаментальные труды «Богослужебное пение русской православной церкви. Система. Сущность. История» в двух томах И.А.Гарднера; выпуски томов из серии «Русская духовная музыка в документах и материалах», подготовленные авторитетными специалистами С.Г.Зверевой, А.А. Наумовым, М.П. Рахмановой и издаваемые с 1998 года; «Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века» Н.С.Гуляницкой; «Музыка как вид искусства» В.Н.Холоповой, а также работы А.И.Кандинского, Вл.В.Протопопова, М.П.Рахмановой, В.В.Медушевского, О.А.Урванцевой и других исследователей.

Особое значение для автора настоящей работы имеет *метод* И.А.Гарднера, состоящий в исследовании певческого наследия русской православной церкви преимущественно в контексте самого богослужения. Именно с учетом его специфических особенностей ученый рассматривает сущностные основы церковно-певческого искусства, раскрывает его *системообразующие* элементы, включая виды и способы исполнения песнопений, осмогласие, традиционные роспевы.

В фундаментальном многотомном собрании «Русская духовная музыка в документах и материалах» впервые опубликованы многие документальные материалы, раскрывающие исторический контекст произведений, сущность процессов, происходивших в русском церковном пении, духовной музыке во второй половине XIX – первой четверти XX века. В IX томе материалы,

касающиеся церковного пения советского периода, впервые рассматриваются и осмысливаются как одно из актуальных направлений искусствоведения.

Из довольно внушительного числа работ, освещающих вопросы, связанные с темой диссертации, следует назвать труды по богословию и литургике – науке о церковном богослужении, религиозной философии и эстетике, различным аспектам церковно-певческого искусства и духовной музыки. Среди работ по *литургике* упомянем труды «Толковый типикон» М.Скабаллановича; «Литургика. Гимнография и эртология» Архимандрита Киприана (Керна), «Евхаристия. Таинство Царства» А.Шмемана, «Византийская Литургия», «Анафора» Н.Д.Успенского, «Закон Божий» иерея Даниила Сысоева, а также работы И.Дмитревского, И.Карабинова, А.П.Голубцова, Р.Ф.Тафта, А.М.Пентковского. Отметим также *религиозно-философские* труды митрополита Вениамина Федченкова, св. праведного Иоанна Кронштадтского, Н.А.Бердяева, свящ. П.А.Флоренского, А.Ф.Лосева, И.И.Ильина и др.

Освещение проблематики духовно-музыкального искусства XIX – начала XXI века во всей его широте и полноте невозможно без надежного фундамента, первоисточника – древнерусской певческой культуры. Широкому кругу вопросов по истории и теории *древнерусского церковно-певческого искусства*, его преемственности византийской культуре посвящено немало изданий, среди которых особое значение имеют труды М.В.Бражникова, Н.Д.Успенского, Т.Ф.Владышевской, Г.В.Алексеевой, З.М.Гусейновой, Н.В.Заболотной, Н.Б.Захарьиной, И.Е.Лозовой, Г.А.Пожидаевой, М.В.Богомоловой, А.Н.Кручининой, Н.С.Сергиной, Д.С.Шабалина, Н.Г.Денисова, И.П.Шеховцовой, Г.Б.Печенкина, М.В.Макаровской, О.В.Тюриной, И.В.Стариковой и многих других исследователей.

Периодам *многоголосного пения* в России также посвящено немало трудов исследователей. Исторические, жанрово-стилистические особенности периода русского барокко освещены в трудах Вл.В.Протопопова, Н.Ю.Плотниковой, Н.А.Герасимовой-Персидской, Т.Ф.Владышевской, Н.В.Заболотной, Н.В.Гурьевой. Период русского классицизма рассматривается в работах А.В.Лебедевой-Емелиной, Е.М.Левашева, М.Г.Рыцаревой. Музыка Нового направления рубежа XIX-XX веков посвящены труды как современников этого периода – свящ. М.А.Лисицына, А.В.Никольского, Н.И.Компанейского, так и ученых рубежа XX-XXI веков – М.П.Рахмановой, Н.С.Гуляницкой, С.Г.Зверевой, А.А.Наумова, И.П.Дабаевой, Е.Г.Артемовой, О.А.Урванцевой; духовной музыки на рубеже XX-XXI веков – Н.С.Гуляницкой, Н.В. и Н.П.Парфентьевых, А.Т.Тевосяна, Ю.И.Паисова, О.Е.Шелудяковой, С.И.Хватовой и многих других исследователей.

Важной стороне русской духовной музыки, особенностям интонационного строения произведений в связи с народно-песенным творчеством посвящены работы Т.А.Старостиной, Т.С.Рудиченко, П.В.Терентьевой, А.К.Петрова. Специфике обиходного пения на уровне региональных или местных монастырских традиций – исследования

Т.А.Старостиной, М.В.Генченковой, Н.А.Потемкиной. Проблемам отдельных жанров русской духовной музыки разных эпох посвящены труды Н.А.Герасимовой-Персидской, В.Н.Холоповой, И.П.Дабаевой, С.И.Хватовой (духовный концерт), Вл.В.Протопопова (Литургия), М.А.Никушиной (Всенощное бдение).

Среди работ, касающихся общих вопросов теории музыки, неперенную важность для исследования специфики духовно-музыкальных произведений представляет новаторский концептуальный труд В.Н.Холоповой «Музыка как вид искусства», где решена проблема междисциплинарных связей музыкальных понятий с категориями смежных гуманитарных наук: философии, эстетики, этики, психологии, семиотики, лингвистики. Подобный подход открывает благодатную перспективу и для междисциплинарных связей музыки с богословскими науками, прежде всего с литургикой.

В.Н.Холоповой также разработана теория *канона и эвристики* в музыке, что самым тесным образом связано с актуальнейшей для духовной музыки проблемой традиции и новаторства, устоявшихся богослужебно-певческих правил и новых тенденций. Ученым вводится понятие *канонической модели* как образца мелодико-гармонических или ладотональных структур, устоявшихся типов музыкальных форм, исполнительских составов. В контексте русской духовной музыки подобными образцами-моделями в композиторском творчестве могут служить попевочные структуры традиционных распевов и устоявшиеся приемы их гармонизации, а также богослужебно-певческие формы, отличающиеся различными видами и способами исполнения песнопений – антифонным (пение попеременно двумя хорами), ипофонным (пение стихов с припевом), эпифонным (пение стихов с предшествующим запевом) и прочее.

Идея диалектического взаимодействия двух противоположных полюсов в музыке – канона и эвристики – получила развитие в работах «Стилевое моделирование в духовно-концертной музыке русских композиторов XX века» и «Стилевые взаимодействия в духовно-концертной музыке русских композиторов XIX-XX веков» О.А.Урванцевой. В них прослеживается связь духовно-концертной музыки с богослужебными песнопениями, содержащими первообразы, или образцы-модели, прошедшие процесс преобразования при создании новых духовно-музыкальных произведений.

Особого внимания в связи с заявленной темой диссертации заслуживают труды по *теории музыкальных жанров*, включая проблемы функционирования и методы их систематизации. Общие проблемы музыкальных жанров освещены в работах В.А.Цуккермана, А.Н.Сохора, О.В.Соколова, Е.В.Назайкинского, А.Г.Коробовой, М.Н.Лобановой и других исследователей. Все эти труды в той или иной степени вносят вклад в создание научной платформы настоящего исследования. Тем не менее наиболее близкой для формирования собственной авторской концепции жанровой системы русской духовной музыки второй половины XIX – начала XXI века представляется

систематизация А.Н.Сохора, в которой ученый опирается, прежде всего, на социальный фактор – обстановку исполнения музыкальных произведений.

Проблемам жанровой организации *русской духовной музыки* также посвящено немало работ исследователей, имеющих важное научное значение. Жанровым особенностям церковно-певческого искусства XI-XVII вв. посвящен труд «Музыка Древней Руси» Т.Ф. Владышевской<sup>1</sup>. Многоуровневая типология *древнерусского* певческого искусства предлагается в докторской диссертации Б.А.Шиндина «Жанровая типология древнерусского певческого искусства». Впервые огромный свод песнопений русской православной церкви предстает как целостная, логически выстроенная жанровая музыкально-теоретическая система, в которой песнопения рассматриваются с точки зрения функциональной роли в богослужении, гласовой характеристики, содержательно-тематического аспекта, продолжительности, иерархического соотношения и др.

Среди трудов, в которых освещены отдельные аспекты жанровой системы русской духовной музыки XX века, включая произведения, как связанные своими корнями с православным богослужением, так и изначально предназначенные для внебогослужебного исполнения, назовем исследования «Поэтика музыкальной композиции» Н.С.Гуляницкой, «Древнерусские традиции в русской духовной музыке XX века» Н.В. и Н.П.Парфентьевых.

Исследование *Н.С.Гуляницкой* посвящено диахроническому сопоставлению двух важнейших периодов в истории русской духовной музыки (начала и конца XX века), на примере которых рассматриваются вопросы жанровых особенностей, звуковысотной, ладовой, тембровой организации духовно-музыкальных произведений, сопоставления церковных и концертных композиций. Рассматривая период конца XX века, Н.С.Гуляницкая выделяет две области существования русской духовной музыки. К первой исследователь относит произведения, наследующие богослужебно-певческую традицию предыдущих периодов как клиросных, так и предназначенных для исполнения вне богослужения. Ко второй, носящей подзаголовок «духовно-концертная музыка», согласно исследователю, относятся как жанры, связанные с церковным богослужением (Литургия), но предназначенные для концертного исполнения, так и произведения для вокально-инструментального и инструментального состава исполнителей, то есть не связанные с богослужебно-певческой традицией. В итоге Н.С.Гуляницкая делает довольно примечательный вывод о «неупорядоченном множестве» жанровых форм, «имеющих разную природу, разные художественные ориентиры и разные средства оформления», тем самым давая стимул для дальнейших исследований в данной области.

*Н.В.Парфентьева* и *Н.П.Парфентьев*, также обозначая «литургическую» и «духовно-концертную» ветви, более подробно дифференцируют вторую,

---

<sup>1</sup>Данный труд является частью совместной с Г.К.Вагнером книги «Искусство Древней Руси». – М.: Искусство, 1993. – 255 с.

разделяя ее на три группы. Произведения первой группы — «духовно-концертное хоровое искусство a cappella», по мысли исследователей, сохраняют близкое родство с традиционным церковным пением. Произведения второй группы — «духовная вокально-инструментальная музыка» и третьей — «духовно-инструментальная музыка», представляют собой отход от богослужбно-певческой традиции в сторону внехрамового искусства.

Важно отметить работы, освещающие духовно-музыкальное творчество, проблемы жанра и стиля отдельных композиторов разных эпох, что вносит весомый вклад в понимание общих тенденций в развитии какой-либо жанровой разновидности, того или иного направления. К ним относятся книги, разделы в учебных пособиях, диссертации, отдельные статьи Ю.В.Келдыша (П.И.Чайковский, С.В.Рахманинов), М.П.Рахмановой (Н.А.Римский-Корсаков, А.Т.Гречанинов); А.И.Кандинского (Н.А.Римский-Корсаков, С.В.Рахманинов); О.А.Розановой (П.И.Чайковский); В.Н.Холоповой (Р.К.Щедрин); А.Я.Селицкого (Н.Н.Каретников); Ю.И.Паисова (А.Т.Гречанинов, Г.П.Дмитриев); Г.В.Григорьевой (Н.Н.Сидельников); С.Г.Зверевой (А.Д.Кастальский); Л.В.Малацай (А.В.Никольский); Т.А.Старостиной, С.В.Лукерченко, Н.Ю.Филатовой (Ю.М.Буцко); Е.А.Николаевой, М.В.Цукановой (В.Г.Кикта); Е.Э.Гушиной (М.М.Ипполитов-Иванов); А.С.Полторухина (Н.С.Голованов); М.Л.Ковалевой (О.Г.Янченко) и многих других исследователей.

Особо следует отметить работы, в которых, акцентируются элементы воплощения религиозной тематики в произведениях, относящихся изначально к внебогослужбным жанрам, — операм, ораториям, симфониям, многие из которых при определенных условиях тесно соприкасаются с жанровой сферой русской духовной музыки. В этой связи назовем труды Б.В.Асафьева, В.В.Медушевского, М.П.Рахмановой, О.В.Комарницкой, Н.В.Бекетовой, Л.А.Серебряковой, А.В.Денисова, Е.Э.Лобзаковой и других.

Среди изданий, посвященных вопросам исполнительства духовной музыки, религиозно-хорового образования, обучения пению, регентскому делу, отметим работы И.П.Дабаевой, Е.В.Николаевой, П.И.Сикура, Т.И.Королевой, В.Ю. Григорьевой (Перелешинной), И.М.Ромащук, С.А.Тараканова.

**Объектом исследования** являются авторские духовно-музыкальные произведения *русской православной традиции* второй половины XIX — начала XXI века: хоровые циклы Литургии, Всенощного бдения, духовные концерты циклического типа, произведения кантатно-ораториальной музыки с церковнославянским текстом.

**Предметом исследования** является жанровый феномен духовно-музыкального произведения, его стилевые особенности, проблемы музыкально-драматургической организации.

**Материал исследования** включает в себя духовно-музыкальные произведения композиторов второй половины XIX — начала XXI века. Отдельно рассматриваются партитуры П.И.Чайковского, композиторов Нового направления рубежа XIX-XX веков — С.В.Рахманинова, А.Т.Гречанинова,



А.В.Никольского, А.Г.Чеснокова. Важное место отводится произведениям композиторов второй половины XX – начала XXI века – Р.К.Щедрина, Н.Н.Сидельникова, Ю.М.Буцко, В.И.Рубина, В.А.Успенского, В.Г.Кикты, Г.П.Дмитриева, а также композиторов более молодого поколения А.И.Микиты, М.С.Симакова.

**Целью исследования** является создание типологии жанров русской духовной музыки второй половины XIX – начала XXI века. Для достижения поставленной цели предполагается решение следующих **задач**:

– представить основные жанровые типы русской духовной музыки на уровне критериев обстановки исполнения, связи с богослужебно-певческой традицией, состава исполнителей, текстовой основы;

– разработать методику анализа духовно-музыкальных произведений посредством раскрытия их жанровой специфики и особенностей музыкальной композиции;

– раскрыть понятие жанрового феномена духовно-музыкального произведения, его специфических свойств, сочетающих в себе элементы сакрального и индивидуально-творческого начал;

– выявить основные тенденции и направления русской духовной музыки второй половины XIX – начала XXI века;

– определить стилевые особенности композиторского творчества в области духовной музыки разных эпох.

**Научная новизна работы.** Впервые в отечественном музыковедении представлена *типология* жанров русской духовной музыки с учетом широкой панорамы произведений как близких богослужебно-певческой традиции, так и весьма от нее удаленных. Автор устанавливает:

– триаду *основных* жанровых типов, к которым относятся, согласно классификации данного исследования – **традиционные жанры, жанры смешанного типа, нетрадиционные жанры**. Если традиционные жанры самым тесным образом связаны с певческими структурами и чинопоследованиями богослужений, то находящиеся на другом, противоположном полюсе, нетрадиционные жанры в немалой степени соприкасаются с произведениями светской музыкальной культуры. Жанры смешанного типа занимают промежуточное положение, в них объединяются свойства предыдущих названных жанровых типов;

– критерии дифференцирования названной триады жанровых типов. Главным из них является *связь с богослужебно-певческой традицией*, наиболее ярко проявляющаяся в традиционных и наоборот, весьма опосредованно присутствующая в нетрадиционных образцах. Элементы внехрамовой культуры, напротив, максимально преобладают в нетрадиционных и сравнительно в меньшей степени выявлены в традиционных жанрах. Наряду с названным главным критерием классификации жанров русской духовной музыки отмечены и другие – *обстановка исполнения, состав исполнителей и текстовая основа*;

– *вспомогательные* жанровые типы духовной музыки, разделенные на три группы согласно упомянутым критериям. К первой из них, учитывающей, прежде всего, обстановку исполнения, относятся произведения как исполняемые за богослужением, так и исполняемые вне богослужения; ко второй, связанной с составом исполнителей – хоровые произведения а саррелла, а также вокально-инструментальные произведения и собственно инструментальные произведения без включения хора; к третьей группе, объединяющим фактором которой является текстовая основа, принадлежат произведения со строго каноническим текстом, произведения с внесенными композитором изменениями в устоявшееся каноническое изложение, а также, сочинения в которых отсутствует богослужебный текст, благодаря внесению собственно авторского поэтического слова, связанного с литургической тематикой.

Автором исследования разработана *методика анализа* духовно-музыкальных произведений, опирающаяся на междисциплинарные связи музыковедения с литургией, богословием, религиозной философией, литературоведением, отчасти исторической наукой. Согласно данной методике, специфика духовно-музыкальных произведений рассматривается на уровне взаимодействия их литургического содержания с индивидуальностью авторского замысла, субъективностью музыкального воплощения канонических текстов песнопений или образов, связанных с той или иной тематикой празднуемого события (господские, богородичные праздники, дни памяти святых).

#### ***Теоретическая и практическая значимость исследования.***

Сформулированные положения и разработанный метод анализа является определенной базой для изучения историко-теоретических проблем в области русской духовной музыки. Они могут найти свое продолжение в дальнейших исследованиях – монографиях, статьях, докладах, учебных и научно-методических пособиях, других работах.

Материал диссертации можно использовать в учебных курсах истории русской музыки, истории и теории богослужебного пения, хорового дирижирования, чтения хоровых партитур. Он также может быть полезен для исполнительской практики у дирижеров-хоровиков, дирижеров симфонического оркестра, солистов-вокалистов.

***Методологические основы исследования*** предполагают *комплексный* подход к анализу духовно-музыкальных произведений, включая междисциплинарные связи музыковедения с богословием, литургией, религиозной философией, литературоведением. Особую ценность представляют положения, относящиеся к истории и теории богослужебного пения, истории и теории музыки.

В связи с заявленной темой диссертации особое значение приобретает *типологический метод*, используемый для объединения духовно-музыкальных произведений в жанровые типы, группы, разновидности с ориентацией на

некий образец, несущий в себе специфические признаки, свойства, характерные для того или иного структурного элемента.

Благодаря *системному методу* русская духовная музыка рассматривается как единое целое с наличием системообразующего центра – триады жанровых типов и разветвленной структуры отдельных элементов в их относительно строгой упорядоченности и внутренней организации.

*Исторический метод* заключается в охвате жанровых явлений в перспективе их развития, анализе произведений разных временных периодов, художественных направлений.

*Теоретический метод* реализуется в плане анализа духовно-музыкальных произведений на основе выявления их жанровой специфики, музыкальной композиции, связанной с принципами цикличности. В данном отношении, с точки зрения теоретических проблем, весьма плодотворными для настоящего исследования и создающими весомое научное поле, оказались ранее упомянутые труды И.А.Гарднера, Н.С.Гуляницкой, М.П.Рахмановой, В.Н.Холоповой, Н.А.Герасимовой-Персидской, А.Н.Сохора, Ю.В.Келдыша, Вл.В.Протопопова, А.И.Кандинского, В.В.Медушевского, И.П.Дабаевой, О.А.Урванцевой, Ю.И.Паисова и других исследователей.

### ***Основные положения диссертации, выносимые на защиту:***

1. Основу жанровой системы русской духовной музыки второй половины XIX – начала XXI века составляет, на наш взгляд, триада жанровых типов: 1) *традиционные жанры*, 2) *жанры смешанного типа*, 3) *нетрадиционные жанры*. К традиционным жанрам относятся произведения, непосредственно связанные с богослужебными чинопоследованиями, среди которых особо важное место занимают Литургия и Всенощное бдение. В произведениях *жанров смешанного типа*, при сохранении признаков богослужебно-певческой традиции – акапельности, преимущественно неизмененного канонического текста, допустимости исполнения на клиросе какой-либо отдельной взятой части хорового цикла произведения и проч., отсутствует связь с тем или иным конкретным богослужением. Хоровой цикл данного типа строится, как правило, на основе единого образного содержания, к которому относятся, например, идеи покаяния, благодарения Господа, господские или богородичные праздники, праздники, посвященные памяти отдельным святым. Произведения *нетрадиционных жанров* отличают относительно свободная композиция, не связанная со структурой богослужения и певческим каноном, широкое использование средств музыкальной выразительности, свобода в использовании текстов, состава исполнителей.

2. Важнейшими признаками жанровой типологии, способствующими дифференцированию духовно-музыкальных произведений, являются:

– наличие типизированной богослужебно-певческой композиции или отсутствие таковой, что свидетельствует о принадлежности произведения к традиционному или другим жанровым типам;

– определение состава исполнителей и текстовой основы произведения, способствующих более точному отнесению произведения к одному из трех жанровых типов;

– индивидуальный стиль композитора (в связи с художественно-эстетическими установками эпохи), включающий в себя интонационность, мелодику и ритмику, ладотональность, гармонию, особенности фактуры, формообразования, звукоизвлечения. Совокупность данных свойств способствует близости духовно-музыкального произведения богослужебному или внебогослужебному полюсам. Богослужебный полюс концентрирует в себе элементы церковно-певческой традиции. Внебогослужебный полюс является сосредоточением новых тенденций, направлений, использования современной композиторской техники;

– цикличность произведения, где в качестве элементов единого целого рассматриваются соотношения отдельных песнопений, так называемые малые циклы, арочные обрамления, драматургические линии, связанные с тем или иным образным содержанием произведения.

3. Музыкально-художественный феномен авторских хоровых циклов Божественной Литургии и Всенощного бдения заключается в органичном взаимодействии, в относительном равновесии богослужебно-певческого канона и индивидуального авторского музыкального воплощения. Хоровые циклы Литургии в творчестве композиторов второй половины XIX – начала XX века – П.И.Чайковского, С.В.Рахманинова, А.Т.Гречанинова, А.В.Никольского, А.Г.Чеснокова и др. – отличаются относительной равнозначностью средств выразительности, связанных с богослужебно-певческой традицией, с одной стороны, и личностно-творческим началом, с другой. Для произведений композиторов рубежа XX-XXI веков – Н.Н.Сидельникова, В.А.Успенского, В.Г.Кикты и др. – характерно ярко выраженное жанровое расслоение на храмовую и концертную ветви.

Хоровые циклы Всенощного бдения композиторов второй половины XIX – начала XX века – П.И.Чайковского, С.В.Рахманинова, А.Т.Гречанинова, А.В.Никольского и др. – характеризуются опорой на богослужебно-певческие структуры песнопений, мелос традиционных распевов в соединении со средствами выразительности светской музыкальной культуры. В хоровых циклах Всенощного бдения композиторов рубежа XX-XXI веков – Г.П.Дмитриева, В.А.Успенского, М.С.Симакова и др. – наблюдается тенденция подчинения богослужебно-певческой структуры отдельных песнопений музыкальной форме, сложившейся во внебогослужебном музыкальном искусстве (признаки трехчастной формы, рондо, куплетной формы и т.д.). Наряду с использованием традиционных распевов, обиходных напевов или, чаще всего, аллюзий на распев, в хоровых циклах могут встречаться и внебогослужебные интонации, связанные с жанрами романса, эстрадной песни и др. (В.А.Успенский).

4. На рубеже XX-XXI веков формируется жанр духовного концерта, относящийся, согласно классификации настоящего исследования, к жанрам

*смешанного типа* и представляющий собой хоровой цикл с текстом гимнографических форм, псалмов, принадлежащих *разным* богослужениям суточного, недельного и годового круга<sup>2</sup>. В творчестве Н.Н.Сидельникова, А.И.Микиты, Д.В.Смирнова присутствуют наиболее характерные черты данной разновидности духовного концерта: единство образного содержания, просматривающееся на протяжении всех его частей, использование средств выразительности как богослужебной, так и внебогослужебной музыки.

5. Среди *нетрадиционных жанров* особое значение приобретают *кантатно-ораториальные* произведения, где ведущее место отводится хоровому пению, наряду с оркестровым изложением, использованием лейттембров отдельных инструментов. «Запечатленный ангел» Р.К.Щедрина, «Литургическое песнопение» Ю.М.Буцко, «Светлое Воскресение» В.И.Рубина, являющиеся яркими образцами кантатно-ораториальных произведений, характеризуются различным сочетанием элементов богослужебно-певческой традиции и новых тенденций, но при этом в каждом из этих произведений прослеживается связь с литургической идеей.

6. Понятие *духовная музыка* на рубеже XX-XXI веков вмещает в себя огромное количество произведений, написанных в различных жанрах и формах, для разного состава исполнителей, с богослужебным и внебогослужебным текстом, предназначенных как для церковного клироса, так и для концертного исполнения. Наличие *хорового пения а саррелла с церковнославянским текстом* является приоритетным свойством духовной музыки. В этом обнаруживается принадлежность данного явления к национальной отечественной культуре, что создает генетическую связь с православной традицией.

***Степень достоверности и апробация результатов исследования.*** Автор опирался на фундаментальные научные разработки, труды, диссертационные исследования, а также новейшую научную литературу в области музыковедения, литургики, религиозной философии и эстетики. Наибольшей полноте раскрытия замысла произведений, их жанровой специфики и стилевых особенностей во многом способствовали беседы автора диссертации с композиторами Р.К.Щедриным, В.А.Успенским, В.И.Рубиным, В.Г.Киктой, А.И.Микитой, М.С.Симаковым, проходившие в течение 2003–2017 годов. Опора на комплексный метод анализа духовно-музыкальных произведений, различные методологические подходы способствовали достижению объективных и достоверных результатов исследования.

Апробация диссертации состоялась на кафедре междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского. После обсуждения на данной кафедре 9 декабря 2017 г. диссертация была рекомендована к защите. Ее идеи и научные положения нашли отражение в лекционных курсах «Теория богослужебного

---

<sup>2</sup> Духовный концерт, наследующий традицию запричастного пения на Литургии, рассмотрен в фундаментальном исследовании И.П.Дабаевой «Русский духовный концерт в отечественной культуре XIX – начала XX века»: дис. ... докт. иск. – Ростов-на-Дону, 2017. – 410 с.

пения», «Профессиональный репертуар», читаемых автором в Академии хорового искусства имени В.С.Попова, «История русской духовной музыки» в Московской регентско-певческой семинарии (с 2006 по 2012 г.), а также, в докладах и мастер-классах на международных, межрегиональных, межвузовских научных и научно-практических конференциях и симпозиумах в России (Москва, Санкт-Петербург, Музей-усадьба С.В.Рахманинова «Ивановка») и ближнем зарубежье (Харьков).

Основные положения диссертации изложены также в научных публикациях объемом 51 п.л., среди которых две монографии, учебное пособие, 35 статей, 17 из которых опубликованы в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

**Структура исследования.** Диссертация состоит из введения; трех глав; заключения; списка литературы; списка иллюстративного материала, включающего в себя 4 таблицы; четырех приложений: первое содержит типы и виды древней литургии, второе – структуру Евхаристического канона, третье – схемы, четвертое – нотные примеры.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** дается обоснование актуальности темы, степень ее научной разработанности, сформулированы объект, предмет, цель и задачи исследования, определены научная новизна, сформулированы положения, выносимые на защиту, а также методологические основы, теоретическая и практическая значимость, степень достоверности и апробация результатов исследования.

В главе 1. **«Авторское духовно-музыкальное произведение как жанровый феномен»** даются подходы к выявлению специфических особенностей духовно-музыкальных произведений, освещаются основные тенденции и направления в русской духовной музыке второй половины XIX-XX века и на рубеже XX-XXI веков, раскрываются принципы жанровой типологии русской духовной музыки.

### 1.1. **«Богослужебный и художественно-эстетический аспекты духовно-музыкального произведения»**

Раздел 1.1.1. **«Вопросы становления и развития духовной музыки православной традиции»** посвящен проблеме генезиса духовной музыки, рассмотрению вопросов терминологии, различных концепций взаимодействия богослужебного пения и музыкального искусства (В.И.Мартынов, В.В.Медушевский), определению условных границ понятия *духовная музыка*.

В разделе 1.1.2. **«Основы жанровой специфики духовно-музыкального произведения»** дается обоснование методики анализа духовно-музыкальных произведений, направленной на выявление их преимущественного тяготения к *богослужебному* или *внебогослужебному* жанровым полюсам, к клиросной или концертной обстановке исполнения.

## 1.2. «Типология жанров духовно-музыкальных произведений второй половины XIX – начала XXI века».

Раздел 1.2.1. «Тенденции и направления в русской духовной музыке второй половины XIX – начала XX века и на рубеже XX–XXI веков» посвящен обобщению сведений о различных исторически развивающихся тенденциях и направлениях в русле единой системы функционирования церковно-певческого искусства, рассматриваемой на уровне двух фундаментальных категорий – богослужебное пение и духовная музыка.

*Богослужебное пение* включает в себя две основные разновидности – *монодию* и *многоголосие*. *Монодия* рассматривается в связи с основополагающим, стержневым направлением – *знаменным роспевом* восходящим в своих истоках к древнерусской церковно-певческой традиции. *Многоголосие*, имея в виду направление, связанное с влиянием западноевропейской традиции<sup>3</sup>, начиная с середины XVII века активно внедряется в богослужебное пение и проявляется в различных стилевых разновидностях.

*Духовная музыка* представлена двумя основными направлениями: *храмовым* и *внехрамовым*. Эти направления характеризуются обстановкой исполнения духовно-музыкального произведения и степенью его тяготения к богослужебному или внебогослужебному полюсу.

В разделе 1.2.2. «Жанровые типы, группы, разновидности в русской духовной музыке второй половины XIX – начала XXI века» показана целостная многоуровневая система различных жанровых типов, групп, разновидностей, охватывающая весь путь развития русской духовной музыки указанного периода.

Стержнем всей системы становится *центральный* уровень, на котором расположены три жанровых типа, различающихся по главенствующему критерию – *связи с богослужебно-певческой традицией*. Это – ***традиционные жанры, жанры смешанного типа, нетрадиционные жанры***. Названным критерием обусловлены те или иные лексические свойства, приемы композиции, средства музыкальной выразительности, характеризующие близость произведений каноническим основам русской духовной музыки или, наоборот, удаленность от них.

Три других критерия несут в себе функцию дополнения, уточнения, конкретизации каких-либо характерных свойств названных жанровых типов. Это – *обстановка исполнения, состав исполнителей, текстовая основа*. На уровне, связанном с *обстановкой исполнения*, выделено два жанровых типа: 1) сочинения, тяготеющие к исполнению за богослужением; 2) сочинения, тяготеющие к внебогослужебному исполнению.

На двух остальных уровнях располагается по три жанровых типа. По признаку *состава исполнителей* – 1) хорové произведения а cappella (как

---

<sup>3</sup> В исследовании не рассматривается *раннее русское многоголосие*, существовавшее в русской православной церкви предположительно в конце XV – XVII веках в виде строчного и демественного пения и организованное по принципу линейности.

циклы, так и сочинения, в них не входящие); 2) вокально-инструментальные произведения; 3) инструментальные произведения.

По связи с *текстовой основой* – 1) произведения с каноническим текстом служб и Священного Писания, святоотеческих молитвословий; 2) произведения с измененным богослужебным текстом; 3) произведения с внебогослужебным текстом.

**Традиционные жанры** как правило связаны со сложившимися в лоне православной церкви богослужебными чинопоследованиями, в состав которых входят самые различные песнопения Ветхого и Нового Завета. Одну из жанровых групп данного типа представляют *хоровые циклы* богослужений, в том числе постоянных, то есть, совершаемых регулярно в течение суточного круга (Всенощное бдение, Вечерня, Утреня, Литургия), и повременных (треб), совершаемых по необходимости (Молебен, Панихида, Венчание).

Другую группу традиционных жанров образуют произведения, написанные на тексты отдельных богослужебных песнопений. К этой же группе следует отнести жанр *духовного концерта*, восходящий по структуре и своему изначальному предназначению, к традиции запричастных концертов начиная со второй половины XVII века.

К **жанрам смешанного типа** принадлежат хоровые циклы, состоящие из песнопений на канонический текст (или в отдельных случаях на измененный канонический текст), которые входят в состав разных богослужений и не могут составлять единый богослужебный цикл. Появление таких произведений более характерно для первой половины и конца XX века.

На рубеже XX-XXI веков продолжил свое развитие жанр духовного концерта, расщепившийся на две ветви. Первая, относящаяся к *традиционным жанрам*, продолжает традицию запричастного пения и включает в себя хоровые сочинения, написанные на тексты отдельных песнопений, которые в настоящее время допускаются к употреблению за богослужением. Вторая, принадлежащая к *жанрам смешанного типа*, представляет собой многочастный хоровой цикл, где каждая из частей содержит тексты, относящиеся к разным богослужениям или празднествам, но объединенные идейно или тематически.

К **нетрадиционным жанрам** принадлежат сочинения, в основе которых лежат внебогослужебные или внехрамовые жанры и формы: кантата, оратория, симфония, концерт, жанры-гибриды типа оперы-оратории. Несмотря на широкий круг использования внехрамовых жанров, ведущее место следует отвести кантатно-ораториальному жанру, учитывая наличие стержневой основы русской духовной музыки – хорового пения.

Глава 2. «**Традиционные жанры в русской духовной музыке второй половины XIX – начала XXI века**» посвящена рассмотрению наиболее распространенных жанровых разновидностей группы хоровых циклов традиционных жанров – *Божественной Литургии* и *Всенощного бдения* в творчестве отечественных композиторов второй половины XIX – начала XX века и на рубеже XX-XXI веков.



## 2.1. «Хоровой цикл Божественной Литургии»

### 2.1.1. «Богослужебная структура, жанровая специфика и проблема цикличности»

Содержание Божественной Литургии связано с идеей всеобщего единения людей через Причастие Тела и Крови Христа, через познание Бога и соединение с ним в святом Таинстве. Как единое целое богослужение Литургии представляет собой теснейшее взаимодействие двух основных форм – словесной и священнодейственной.

Певческое последование службы включает в себя две части: *Литургию оглашенных* и *Литургию верных*. В каждой из этих частей выделяются особо значимые моменты совершения священнодействия, сопровождаемые пением или чтением. В Литургии оглашенных – это *Малый Вход с Евангелием*, который согласно распространенному толкованию, напоминает верующим первый выход Иисуса Христа на всемирную Проповедь<sup>4</sup>. А также «Таинство слова» – чтение *Священного писания* (Апостол, Евангелие). На Литургии верных – это *Великий Вход со Святыми Дарами*, во время которого Дары переносятся с жертвенника на престол для дальнейшего совершения Таинства.

Наиболее важный момент всей службы – совершение чина *Возношения (Евхаристический канон)*, в процессе которого происходит преложение Святых Даров в Тело и Кровь Христову. В структуру Евхаристического канона входит чтение *анафоры*, отдельные разделы которой взаимодействуют с последованием песнопений: «Милость мира», «Достойно и праведно есть», «Свят, свят, свят Господь Саваоф», «Тебе поем», «Достойно есть». Так, например, начальную благодарственную молитву, заканчивающуюся словами о предстоянии Господу небесных сил бесплотных, продолжает ангельское пение – Серафимская песнь «Свят, свят, свят Господь Саваоф».

*Жанровая специфика* хоровых циклов Литургии в творчестве композиторов второй половины XIX – начала XXI века самым тесным образом связана с их богослужебной структурой, с разделением песнопений на три основные группы: антифоны, респонсории и гимны с приоритетом группы гимнов, являющихся наиболее важными песнопениями Литургии.

Начальные антифоны интонационно связаны с обиходными напевами и характерно, что в состав авторских циклов они вошли только на рубеже XIX–XX веков в творчестве композиторов Нового направления, для которого было характерно возвращение к богослужебно-певческой традиции, древним роспевам. В сочинениях С.В.Рахманинова, А.Т.Гречанинова, А.Г.Чеснокова, А.В. Никольского антифоны занимают не только важное место в музыкальной композиции цикла, но и часто содержат интонационно-ладовый материал, основанный на обиходных напевах в виде цитирования или «подделки под стиль» (выражение С.В.Рахманинова) и тем самым, более соответствуют близости сочинения к богослужебному жанровому полюсу.

---

<sup>4</sup> Согласно разным толкованиям, Малый Вход символизирует: пришествие Сына Божия в мир, явление Христа народу при его Крещении.

Произведения гимнического характера, в основном неизменяемые песнопения Литургии – «Единородный Сыне», «Херувимская песнь», песнопения Евхаристического канона не только служат основным содержательно-текстовым оформлением литургийного цикла, но и чаще всего являются выражением личностных чувств и переживаний композитора, субъективного восприятия сакрального смысла песнопений.

Среди общих принципов и закономерностей в *организации* авторского литургийного цикла, обусловленной структурой чинопоследования, выделяется принцип *двухчастности*, наличие *особо значимых* моментов совершения священнодействия, *порядок расположения* и соотношения между собой различных песнопений, ектений.

2.1.2. «Хоровой цикл Литургии в творчестве композиторов второй половины XIX – начала XX века – П.И.Чайковского, С.В.Рахманинова, А.Т.Гречанинова, А.В.Никольского»

Во второй половине XIX – начале XX века хоровой цикл Литургии получил свое воплощение в творчестве П.И.Чайковского, С.В.Рахманинова, А.Т.Гречанинова, А.Г.Чеснокова, П.Г.Чеснокова, А.В.Никольского, М.М. Ипполитова-Иванова, С.В.Панченко, Н.Н.Черепнина, В.И.Ребикова и других композиторов.

Анализ хоровых циклов Литургии в творчестве П.И.Чайковского, С.В.Рахманинова, А.Т.Гречанинова, А.В.Никольского предваряется освещением *религиозно-философских* воззрений композиторов, причин, побудивших их к созданию духовно-музыкальных произведений.

Особенностями жанровой специфики литургийных циклов названных композиторов, влияющими на их преимущественное тяготение к богослужебному или внебогослужебному жанровым полюсам, являются:

– соответствие музыкальной композиции содержанию и структуре богослужения;

– интонационно-ритмическая, ладотональная организация, гармония и фактура.

Строгое следование *содержанию и структуре* богослужения показано на примере номерной структуры хорового цикла Литургии *ор.41 П.И.Чайковского*, истории создания хорового цикла Литургии *ор.31 С.В.Рахманинова*. В творчестве композиторов конца XIX – начала XX века авторский литургийный цикл обрел свое наиболее полное воплощение, включающее в себя практически все песнопения главного православного богослужения, ектении, ответы хора на возгласы священнослужителей. В отдельных случаях композитором выписаны и сами эти возгласы (пример – Евхаристический канон из Литургии *ор.52 А.В.Никольского*).

Интонационный строй Литургии *ор.41 П.И.Чайковского* при отсутствии цитирования элементов традиционных роспевов и обиходных напевов определяется певучестью, широтой мелодического дыхания, интуитивным ощущением композитором сущности литургического мелоса, обиходного пения.

*Личностно-субъективные* чувства выражены в эмоциональной насыщенности мелодизма и гармонии, драматической напряженности отдельных номеров (например, «Святой Боже»). Возможно, что эти качества не в последнюю очередь способствовали выходу литургийного цикла за хрупкую грань произведений, предназначенных исключительно для совершения богослужения.

Тяготение литургийных циклов *Нового направления* к богослужебному полюсу обусловлено широким использованием в них тех или иных источников, связанных с *богослужебно-певческой традицией*. Это традиционные роспевы и народно-песенный элемент. Тяготение литургийных циклов к внебогослужебному полюсу связано с использованием богатейших средств художественной выразительности светской музыки, тенденцией к монументальности хорового письма, с масштабом крупной творческой индивидуальности.

Опора на *традиционные роспевы* в литургийных циклах конца XIX – начала XX века проявляется:

– в употреблении подлинных роспевов (пример – демественный роспев в «Достойно есть» из Литургии *ор. 29 А.Т.Гречанинова*)

– в использовании мелодико-ритмических структур (попевок, мотивов, интонационных оборотов), напоминающих характер роспева (поступенность движения, малый диапазон, упругий ритм и т.п.). Примеры – «Благослови, душе моя, Господа», «Тебе поем» из Литургии *ор. 31 С.В.Рахманинова*;

– в использовании фактуры с признаками монодии (унисон, октавные удвоения, выдержанный тон на фоне мелодии в двухголосии). Примеры – «Единородный Сыне», «Милость мира», «Тебе поем» из Литургии *ор. 29 А.Т.Гречанинова*;

– в псалмодировании (чтении нараспев) на фоне статичного или развитого многоголосия («Символ веры» из Литургии *ор.29. А.Т.Гречанинова*);

– в сочетании симметричного и несимметричного ритма, подчиненного словесному тексту («Во Царствии Твоем» из Литургии *ор.31 С.В.Рахманинова*, Запричастный стих «К Богородице прилежно» из Литургии *ор.29 А.Т.Гречанинова*).

Синтез *древних роспевов и народно-песенного творчества* выражен:

– в протяженности мелодической линии, изложенной в более широком диапазоне, нежели структура знаменного роспева («Херувимская песнь» из Литургии *ор.31 С.В.Рахманинова*, «Аллилуия», «Достойно есть» из Литургии *ор.52 А.В.Никольского*);

– в гармонической структуре отличающейся линейностью, широким использованием плагальных оборотов, подголосочной полифонии («Слава и ныне. Единородный Сыне», «Милость мира» и «Тебе поем» из Литургии *ор.29 А.Т.Гречанинова*);

– в куплетном строении отдельных разделов духовно-музыкального сочинения.

*Опыт отечественной профессиональной музыки* в хоровых циклах Литургии Нового направления характеризуется тяготением к монументальности хорового письма, широким спектром средств музыкальной выразительности, в соответствии с личностно-субъективным характером переживания содержания литургического текста композитором.

Музыкально-композиционная и драматургическая *организация* хорового цикла Литургии имеет большое значение для выявления его жанровой специфики. Несомненный интерес вызывает интонационно-тематическая организация Литургии *op.41 П.И.Чайковского*. Музыкальная ткань данного хорового цикла содержит *тематическое ядро*, которое рассматривается как *лейтмотив* всего цикла, обеспечивающий его музыкально-интонационную целостность.

Для музыкальной организации литургийных циклов *Нового направления* большое значение имеет включение в ее состав малого цикла антифонов, поющихся перед совершением Малого Входа. Пение антифонов связано со священнодействием, диалогическим рядом (между ними произносятся ектении), а также является традиционной богослужебной формой и способом исполнения песнопений (попеременно двумя хорами).

На уровне целого чинопоследования в литургийных циклах данного периода выявлены линии драматургического развития, проходящие через наиболее значимые разделы богослужения. В Литургии *op.29 А.Т.Гречанинова* выделены «Единородный Сыне» (№ 2 «Антифоны»), «Символ веры» (№ 8), «Милость мира» (№ 9), а также «Запричастный стих» (№ 12).

Организация хорового цикла Литургии *op.31 С.В.Рахманинова* рассматривается на уровне линий драматургического развития, связанных, с одной стороны, с использованием элементов канонических богослужебных форм, с другой стороны – с выражением индивидуального религиозного чувства. Первая – проходит через № 2 «Благослови, душе моя, Господа», № 4 «Во Царствии Твоем», № 6 «Господи, спаси Благочестивыя и Святыи Боже», № 10 «Верую», № 12 «Тебе поем», № 14 «Отче наш», № 19 «Буди имя Господне». Вторая – наиболее ярко выявлена в № 3 «Слава Отцу и Единородный», № 5 «Приидите, поклонимся» и менее определенно просматривается в № 8 «Иже херувимы», № 13 «Достойно есть».

*Драматургическим центром* литургийного цикла *С.В.Рахманинова*, в соответствии с кульминационным моментом священнодействия – молитвой призывания Святого Духа, становится песнопение «Тебе поем» (№ 12).

В Литургии *op.52 А.В.Никольского* предельно обострено противоречивое взаимодействие двух основных драматургических линий, одна из которых как бы проходит вблизи от богослужебного полюса, другая, словно стремится выйти за пределы храмового действия.

Таким образом, хоровой цикл Литургии, представленный в первой четверти XX века наиболее полным составом песнопений, являет собой сформировавшийся жанр русской духовной музыки, феномен которого видится во взаимодействии его богослужебно-канонического начала с относительной

самостоятельностью, самоценностью как произведения музыкального искусства, в той или иной степени отмеченного яркой композиторской индивидуальностью.

2.1.3. «Хоровой цикл Литургии в творчестве композиторов на рубеже XX–XXI веков – Н.Н.Сидельникова, В.А.Успенского, В.Г.Кикты»

На рубеже XX–XXI веков к жанру Литургии обратились Н.Н.Сидельников, В.А.Успенский, В.Г.Кикта, Г.П.Дмитриев, А.И.Киселев, В.Г.Агафонников, Д.В.Стефанович, свящ. Н.Ведерников и другие композиторы. На примере литургийных циклов *Н.Н.Сидельникова, В.А.Успенского, В.Г.Кикты*, созданных на волне возрождения православной культуры в России в последней четверти XX века, довольно ярко прослеживаются различные тенденции на новом этапе в развитии жанра.

Жанровая специфика Литургии св. Иоанна Златоуста *Н.Н.Сидельникова* во многом подчеркнута ее первоначальным наименованием «Литургический концерт». Подобное определение жанровой разновидности следует рассматривать не в плане формообразования, а в наиболее ярко выраженной близости этого произведения к внебогослужебному полюсу, *концертной* обстановке исполнения.

Обратившись к масштабному жанру русской духовной музыки, Н.Н.Сидельников наряду с естественным стремлением к раскрытию национальной самобытности духовной музыки продемонстрировал свободное владение стилями разных эпох, используя фактуру канта, фуги, а также «золотой ход» валторн. Отсюда – определяющим признаком художественного своеобразия литургийного цикла Н.Н.Сидельникова становится взаимодействие музыкально-драматургических пластов, принадлежащих разным культурам, как близким православной традиции (сплав *знаменного* и *фольклорного* музыкальных пластов), так и весьма от нее далеким (аллюзии на стили исторических эпох, джазовая стилистика).

Тяготение к *внебогослужебному* полюсу хорового цикла Божественной Литургии св. Иоанна Златоуста *В.А. Успенского* проявляется в опоре на широкий спектр светских жанровых интонаций – романса, протяжной лирической песни, наигрыша, интонаций массовой песни второй половины XX века. Художественное своеобразие литургийного цикла В.А.Успенского можно определить, как тончайшее, гибкое сочетание светских жанровых элементов с органически присущей композитору *лирико-исповедальной интонацией*. Так, например, «Благослови, душе моя, Господа» воспринимается как слово благодарности Творцу за дарованную возможность приобщения к иному, неведомому в житейской суете миру гармонии, красоты, доброты.

*Концертность* литургийного цикла В.А.Успенского проявляется в использовании таких вокально-хоровых приемов, как пение хора с закрытым ртом, аккомпанирующего выразительной сольной партией («Единородный Сыне», Херувимская песнь», «Достойно есть»), частое использование высокой тесситуры. Но, в отличие от сочинения Н.Н. Сидельникова, литургийный цикл В.А.Успенского не содержит столь ярко выраженной обособленности от

богослужения. Так, например, песнопения из последования Евхаристического канона (№ 8 «Милость мира») структурированы в полном соответствии с богослужебным чином.

Божественная Литургия св. Иоанна Златоуста *В.Г.Кикты* представляет иную, *храмовую* ветвь жанра, восходящую к образу службы, где соединены древние монастырские напевы Юго-Западной Руси (как, например, напев Киево-Печерской Лавры, использованный композитором в пении «Аллилуия») и украинская народная песенность, фундаментально-величественное пение мужского хора и серебристое звучание хора мальчиков. Жанровый стиль Литургии *В.Г.Кикты* связан прежде всего с опорой на мелос традиционных роспевов (преимущественно киевского) в преломлении индивидуального музыкального языка композитора, за исключением напева Киево-Печерской Лавры в «Аллилуия», не прибегающего к непосредственному цитированию. Таким образом, ведущим стилевым компонентом литургийного цикла становится новое оригинальное воплощение идеи *синтеза древних роспевов и народно-песенной традиции* (в данном случае – украинской песенности).

*Цикличность* Литургии данного периода во многом наследует традиции разных исторических периодов, начиная от монодийной структуры и заканчивая произведениями композиторов Нового направления. Преемственность в вопросе музыкальной композиции Литургии во многом обусловлена относительной стабильностью богослужебной структуры, чинопоследования, в строгих рамках которого возможно проявление различных творческих индивидуальностей композиторов второй половины XX века с их широкой музыкальной эрудицией, разнообразием художественных приемов выразительности.

В Литургии *Н.Н.Сидельникова* наиболее заметно прослеживается принцип *двухчастности*, тесно связанный со спецификой жанрового стиля сочинения. Так, в музыкально-драматургическом развитии первой части цикла, соответствующей Литургии оглашенных (№ 1-5), преобладает соотношение *знаменного* и *фольклорного* пластов. А в музыкальной драматургии второй части, соответствующей Литургии верных (№ 6-15), преобладают элементы стилей, далеких от православной традиции.

Литургия *В.А.Успенского* характеризуется выявлением общих признаков музыкальной выразительности в тех или иных группах песнопений, малых циклах. Драматургическим центром в хоровых циклах обоих композиторов является *Символ веры*. В произведении Н.Н.Сидельникова с наибольшей полнотой здесь выявлены стилистические контрасты сочинения, субъективность в воплощении одной из центральных идей Литургии – духовного единства всех собравшихся на богослужении. В Литургии В.А.Успенского № 7 «Верую» выполняет интегрирующую функцию по отношению к малым циклам произведения.

Музыкальная композиция Литургии *В.Г.Кикты* отличается музыкально-тематическим единством цикла, наподобие Литургии *op.41 П.И.Чайковского*. Оно достигается благодаря наличию в музыкальной ткани сочинения

*интонационных формул*, проходящих через ряд номеров цикла. Господствующее положение занимает начальная формула «*Аминь*», приобретающая значение *лейтмотива* всего цикла и охватывающего практически весь диалогический спектр литургийного цикла, что представляется особенно важным, учитывая жанровую ориентацию сочинения *В.Г.Кикты* на его исполнение во время богослужения.

## 2.2. *Хоровой цикл Всенощного бдения*

2.2.1. «*Богослужбная структура, жанровая специфика и проблема цикличности*»

Всенощное бдение – богослужение, совершаемое накануне воскресных дней, двенадесятых праздников, великих праздников, а также праздников особо почитаемых святых. Структурно Всенощное бдение представляет собой соединение трех служб — Великой вечерни (иногда Великого повечерия), Утрени и Первого часа.

Чинопоследование Всенощного бдения состоит из *неизменяемых* песнопений и чтений (относящихся к Вечерне и Утрени как службам суточного круга, то есть исполняемых на каждой подобной службе вне зависимости от календарного праздника) и *изменяемых* (относящихся к седмичному и годовому богослужбным циклам в зависимости от дня седмицы или календарного праздника). Кроме этого, в состав службы Воскресного Всенощного бдения входят некоторые песнопения (например, «Благословен еси, Господи», «Воскресение Христово видевшие»), которые своим содержанием принадлежат именно к данной службе и их также можно считать *неизменяемыми*.

*Певческое последование* авторских хоровых циклов Всенощного бдения сложилось преимущественно из *неизменяемых* песнопений, относящихся к суточному богослужбному кругу и практически не зависящих от месяцеслова, то есть от праздника, приходящегося на какой-либо из дней церковного календаря. Таким образом, хоровой цикл Всенощного бдения в композиторском творчестве обычно состоит из двух частей: в первую часть входят неизменяемые песнопения *Вечерни*, во вторую аналогичные песнопения *Утрени*, в том числе песнопения Воскресного богослужения (тропари «Ангельский собор», песнопение «Воскресение Христово видевшие»).

По аналогии с Божественной Литургией по признаку, определяющему вид, способ исполнения песнопений или их структуру, в чинопоследовании Всенощного бдения выделяется четыре группы песнопений:

- респонсории;
- песнопения *ипофонной* структуры;
- песнопения *эпифонной* структуры;
- гимны.

Первая группа по своей структуре аналогична Литургии. Здесь встречаются те же виды ектений, что и на Литургии, а также прокимны или песнопения, по своей структуре схожие с прокимнами («Бог Господь», «Свят Господь Бог наш»).

Ко второй группе относятся песнопения, состоящие преимущественно из псаломных стихов *с припевами* (Предначинательный 103 псалом «Благослови, душе моя, Господа» с припевами к группам стихов «*Благословен еси, Господи*»; «*Дивна дела Твоя, Господи*»; «*Слава Ти, Господи, сотворившему вся*»; первый антифон кафисмы «Блажен муж» и Полиелей «Хвалите имя Господне» с припевом «*Аллилуйя*»).

Третью группу представляет малый цикл воскресных тропарей «Ангельский собор», предваряющихся *запевом* – стихом из 118 псалма «*Благословен еси, Господи, научи мя оправданием Твоим*».

К четвертой, самой многочисленной группе относятся как *неизменяемые* песнопения (например, «Свете тихий»), так и *изменяемые* (стихиры, тропари, кондаки, ирмосы канона и т. п.).

*Жанровая специфика* и *цикличность* Всенощного бдения аналогично Божественной Литургии связаны с преимущественным тяготением авторских произведений к богослужебному или внебогослужебному жанровым полюсам. В данном случае этот процесс определяется, прежде всего, следующими факторами:

– особенностями музыкально-композиционного воплощения структурных основ песнопений, относящихся к тому или иному способу их исполнения (антифоны, респонсории, гимны, эпифонное или ипофонное пение);

– комплексом средств музыкальной выразительности, включая мелодико-гармонические особенности, ритмику, хоровое письмо. Непременное значение имеет интонационная основа: использование традиционных роспевов, стилизаций под роспев или опора на интонации внехрамового происхождения.

Музыкальная композиция хоровых циклов Всенощного бдения второй половины XIX – начала XX века чаще всего подчинена структуре псалмопения, и нередко характеризуется родственностью музыкального тематизма припевов или запевов.

В произведениях конца XX – начала XXI века взаимоотношения богослужебной структуры и музыкальной композиции не столь однозначны. В частности, при сохранении ипофонной структуры текста песнопений (пение стихов псалма с припевом), их музыкальное воплощение может следовать закономерностям формообразования, сложившимся в западноевропейской традиции (трехчастность, репризность, рондообразность, зеркальность, арочность и т.д.).

*Интонационная основа* произведений Всенощного бдения второй половины XIX – начала XX века, в отличие от хоровых циклов Литургии, характеризуется более частым использованием в них традиционных роспевов, которые рассматриваются в качестве мелодико-ритмических канонических моделей. В произведениях рубежа XX-XXI веков композиторы практически не обращаются к роспевам как музыкально-интонационной системе, преимущественно ориентируясь на канонические модели, включающие в себя отдельные стилистические приемы, характерные для периода Нового направления.



В плане *организации* хорового цикла Всенощного бдения отметим его двухчастную структуру (Вечерня, Утренняя) с особенностями богослужебного содержания и характера каждой из частей, наличие малых циклов песнопений, выделение особо значимых песнопений в связи индивидуальной авторской трактовкой целого.

2.2.2. «Хоровой цикл Всенощного бдения в творчестве композиторов второй половины XIX – начала XX века – П.И.Чайковского, С.В.Рахманинова, А.В.Никольского, А.Т.Гречанинова»

Пограничными вехами в развитии жанра хорового цикла *Всенощного бдения* стали творения великих русских композиторов П.И.Чайковского (1881) и С.В.Рахманинова (1915). Яркие образцы этого жанра представлены в творчестве и других композиторов второй половины XIX – начала XX века – А.Т.Гречанинова, А.В.Никольского, П.Г.Чеснокова, М.М.Ипполитова-Иванова, С.В.Панченко.

*Жанровая специфика* произведений данного периода выявляется, прежде всего, посредством анализа их интонационной и ладогармонической основы. Так, П.И.Чайковский во Всенощном бдении *op.52*, стремясь проникнуться духом церковно-певческой традиции, отказался от господствовавших в XVIII-XIX веках стилевых установок, ориентиров на западноевропейскую гармонию, широко используя приемы гармонии московской школы со свойственной ей плагальностью, опорой на все ступени лада. Гомофонно-гармонический склад ряда песнопений сочетается с ярко выраженной певучестью каждого из голосов. К ним относятся, например, Предначинательный псалом (№ 1, греческий распев), тропари «на непорочнах» (№ 9, знаменный малый распев). Наряду с подобными песнопениями здесь встречаются композиции, с элементами западноевропейской музыкальной традиции, как, например, фугированный средний раздел из «Свете тихий» (№ 5). А в Великом славословии (№ 16) происходит жанрово-стилевое «отклонение» от гармонизации распева в сторону свободной авторской композиции.

Всенощное бдение *op. 37 С.В.Рахманинова* признано вершиной русской духовной музыки в композиторском творчестве. Гениальность этого сочинения видится в тонком переплетении элементов храмового богослужения с выразительными приемами внебогослужебной академической музыки, а также в отражении в нем атмосферы времени, наполненной тревогой и скорбью – времени начала первой мировой войны.

Из пятнадцати номеров рассматриваемого хорового цикла в основе десяти из них лежат подлинные мелодии церковных распевов. Создание Всенощного бдения С.В.Рахманиновым словно подводит некий итог дискуссиям об «особом стиле» гармонизации древнерусской монодии, длившимся в церковно-музыкальной среде примерно с середины XIX века. В то же время С.В.Рахманинов значительно расширил художественно-стилистические границы понятия *гармонизации*. Так, например, каждый из шести тропарей из № 9 «Благословен еси, Господи» трактуется композитором индивидуально, с привнесением ладовых, тембральных и других

выразительных элементов, тем самым создавая эффект живописания образов, зримости действия, что приближает этот важнейший раздел цикла к внебогослужебному жанровому полюсу.

Хоровой цикл неизменяемых песнопений Всенощного бдения *ор.26 А.В.Никольского* привлекает внимание, прежде всего, стремлением передать общий духовный настрой православного богослужения. И хотя в хоровом цикле А.В.Никольского только один раздел (№ 6 «Благословен еси... Ангельский собор») содержит мелодию греческого роспева; № 7 «От юности моя» построен на интонациях обиходного напева четвертого гласа, а в Великом славословии (№ 8) в начальных тактах эпизодически появляется тема знаменного роспева, образ традиционного пения (аллюзии на роспев) ощущается в диатоничности, опоре на обиходный звукоряд, плагальности гармоний, общей эпической возвышенности сочинений.

Всенощное бдение *ор.59 А.Т.Гречанинова* представляет собой довольно сложный комплекс различных стилистических элементов, свидетельствующих о неоднозначности его богослужебного или внебогослужебного предназначения.

Так, в музыкальной ткани рассматриваемого хорового цикла непременно ощущается опора на литургический мелос, выраженная в приведении отдельных контуров роспева или тонкой аллюзии на роспев. Примерами могут служить разделы цикла, где достаточно ясно прослушиваются интонации греческого роспева. Это № 1 «Благослови, душе моя»; № 7 «От юности моя»; № 10 «Взбранной воеводе». Так, в № 1 «Благослови, душе моя», трактуемом композитором в повествовательном ключе, в соответствии с содержанием Предначинательного псалма о сотворении мира, стилизация под роспев характеризуется поступенными, плавно «покачивающимися» интонациями опевания.

Особенностью музыкальной организации хорового цикла Всенощного бдения *ор.52 П.И.Чайковского* является соотношение неизменяемых песнопений службы («Благослови, душе моя, Господа», «Свете тихий, «Хвалите имя Господне» и др.) – с изменяемыми («Господи воззвах» на восемь гласов, утренние прокимны, «Бог Господь», «Свят Господь Бог наш» и др.), имеющими гласовые напевы. Тем самым хоровой цикл Всенощного бдения Чайковского включает в себя наиболее полный состав обиходных песнопений этой службы, что в свою очередь свидетельствует об изначальном желании композитора слышать свое сочинение в стенах православного храма.

В последовании Вечерни Всенощного бдения *ор. 37 С.В.Рахманинова*, включающем номера с 1 по 6, после торжественно-эпического «пролога» № 1 «Приидите, поклонимся», тяготеющего к внебогослужебному жанровому полюсу, преобладают песнопения умиротворенного характера, представляющие собой наиболее проникновенные моменты хорового цикла. Это № 2 «Благослови, душе моя, Господа», № 4 «Свете тихий», № 5 «Ныне отпускаеши», № 6 «Богородице Дево, радуйся».

Большой «дробностью» отличается музыкальная организация Утрени. Это, например, словесно-музыкальная арка № 7 «Шестопсалмие» – № 12 «Славословие великое»; пара воскресных песнопений: № 9 «Благословен еси, Господи», включающий в себя воскресные тропари «Ангельский собор» и № 10 «Воскресение Христово видевше» как выражение «народной “земной” хвалы божественному событию» (А.И.Кандинский).

Особое место в хоровом цикле отводится № 12 «Славословие великое», где обращает на себя внимание прием контрастной полифонии с одновременным звучанием ритмически и тембрально контрастных хоровых пластов, а также одновременным произнесением разных строк богослужебного текста хором мальчиков и мужским хором.

В Хоровом цикле Всенощного бдения *А.В.Никольского* также просматривается двухчастность музыкальной структуры в соответствии с чинопоследованием службы. В состав Вечерни входят четыре раздела: «Предначинательный псалом», «Блажен муж», «Свете тихий», «Ныне отпускаеши», характеризующиеся как постепенное движение к величественной кульминации – № 4 «Ныне отпускаеши» с расширением общего диапазона хора и ярким мелодическим восхождением в синкопированном ритме в партии сопрано в заключительных тактах этого песнопения.

Во второй части цикла – Утрени также наблюдается постепенный подход к наиболее масштабному разделу – № 8 «Великое славословие», где широко используются различные виды фактуры (постоянное, переменное многоголосие, монодия, унисон), ладовые, агогические и динамические контрасты.

Всенощное бдение *А.Т.Гречанинова* можно представить как произведение сквозного развития, где «опорными точками» являются три номера, создающие своего рода музыкально-богослужебный «каркас» всего цикла. Важно отметить, что каждое последующее песнопение в ладотональном плане следует по квинтовому кругу в сторону диэзов:

– № 1. «Благослови, душе моя» (Предначинательный псалом, повествующий о сотворении мира) в основной тональности *H dur*; где отклонениями в *Fis dur* как бы предвосхищается дальнейшее тональное «восхождение»;

– № 5. «Хвалите имя Господне» (одно из особо торжественных песнопений Утрени) в *Fis dur*;

– № 10. «Взбранной воеводе» (своего рода апофеоз цикла с имитацией торжественного колокольного перезвона) в «экстремальной» тональности *Cis dur*.

*2.2.3. Хоровой цикл Всенощного бдения в творчестве композиторов на рубеже XX-XXI веков – Г.П.Дмитриева, В.А.Успенского, М.С.Симакова*

На рубеже XX-XXI веков к хоровому циклу Всенощного бдения обратились Г.П.Дмитриев, В.А.Успенский, Р.С.Леденев, А.И.Киселев, В.Г.Агафонников и другие композиторы. При рассмотрении проблемы *жанровой специфики*, связанной с неоднозначностью соотношения традиции и

новаторства в хоровых циклах композиторов поколения «детей войны» *Г.П.Дмитриева* и *В.А.Успенского*, собрания песнопений Всенощного бдения *М.С.Симакова*, чья творческая деятельность началась в первые годы XXI века, акцентированы аспекты взаимодействия богослужебной структуры и музыкальной организации отдельных песнопений, а также мелодико-гармонического языка песнопений.

Особенности музыкального воплощения *богослужебной структуры* песнопений *Г.П.Дмитриева*, *В.А.Успенского*, *М.С.Симакова*, по сравнению с произведениями предшественников содержат немало признаков, связанных с ярко выраженной направленностью произведений от богослужебного к внебогослужебному полюсу. Подчиненность богослужебной структуры песнопений законам композиции академической или народной музыки (репризность, рондо, куплетность и т.п.) выявляется благодаря сравнительному анализу 103 псалма «Благослови, душе моя, Господа» в творчестве названных авторов.

*Мелодико-гармонический язык* Всенощного бдения *Г.П.Дмитриева* рассматривается как творчески-индивидуальное претворение стиля Нового направления, проявляющееся в сочетании монодии, параллельного и противоположного движения голосов, гомофонно-гармонической и полифонической фактуры в ее самых различных проявлениях (имитации, подголосочность, контрапункт, фугато), притом, что здесь отсутствуют цитаты и аллюзии на традиционные распевы и обиходные напевы. Единственный отдаленный намек на знаменый распев – тема запева в «Благословен еси, Господи» (№ 9).

Всенощное бдение *В.А.Успенского* за редким исключением интонационно не связано с церковно-певческой традицией. Подобно хоровому циклу Литургии, композитор широко использует интонации городского романса, советской массовой песни, народной песенности и инструментального наигрыша. Вся эта, кажущаяся на первый взгляд стилистическая неоднородность хорового цикла, пожалуй, не разрушает априорное представление о возвышенном строе духовной музыки, благодаря искренности и сердечной простоте музыкального высказывания композитора.

*Мелодико-гармонический язык* песнопений Всенощного бдения *М.С.Симакова* во многом ориентирован на традиции Нового направления, но несет в себе и индивидуальные черты, а также тенденции, характерные для музыки композиторов второй половины XX века.

Наиболее примечательные моменты *музыкальной организации* хорового цикла *Г.П.Дмитриевым* связаны с влиянием произведения-шедевра Всенощного бдения *op.37 С.В. Рахманинова*. Это относится, прежде всего, к музыкально-тематической арке Утрени (№7 «Шестопсалмие» – № 13 «Великое славословие») и музыкально-драматургической разработке шести воскресных тропарей из № 9 «Благословен еси, Господи».

Во Всенощном бдении *В.А.Успенского* обращает на себя внимание заключительный раздел Утрени «Славословие Великое» (№ 15), являющийся

динамической вершиной всего цикла. Его музыкальное воплощение включает в себя две части, построенные на тематическом, фактурном, ладогармоническом и особенно ритмическом контрасте.

Примечательной особенностью собрания песнопений Всенощного бдения *М.С.Симакова* является чередование разделов по принципу контраста: тонального, ладового, ритмического, фактурного, стилевого, что более характерно для репертуарной концертной практики, нежели для богослужебной традиции.

### Глава 3. «Жанры смешанного типа и нетрадиционные жанры в русской духовной музыке XX – начала XXI века»

#### 3.1. «Жанры смешанного типа»

##### 3.1.1. «Исторические предпосылки, жанровая специфика и проблема цикличности»

К жанрам смешанного типа относятся хоровые циклы песнопений, занимающие промежуточное положение между двумя основными ветвями жанровой системы русской духовной музыки – традиционными и нетрадиционными жанрами.

Родственная связь с *традиционными жанрами* определяется:

- хоровым пением а cappella;
- преимущественным использованием церковнославянских текстов, включая тексты богослужебных песнопений, молитвословий;
- допустимостью исполнения на клиросе *отдельных* номеров хорового цикла, в зависимости от комплекса музыкально-выразительных средств, приближающих эти номера к богослужебно-певческой традиции и, следовательно, к богослужебному жанровому полюсу.

Свойства *нетрадиционных жанров* проявляются:

- в отсутствии непосредственной связи со структурой и чинопоследованием конкретного богослужения (Вечерни, Утрени, Литургии); хоровой цикл может состоять из песнопений разных богослужений, разных праздников. Тем самым основой его музыкальной организации является не богослужебная структура, а *образное содержание*;
- в близости хоровой композиции внебогослужебных жанров хорового цикла, концерта а cappella.

К историческим предпосылкам появления жанров смешанного типа следует отнести:

- включение в жанровую систему духовной музыки середины XIX века, наряду с произведениями на тексты отдельных песнопений и сборников церковных песнопений, *хорового цикла*, обладающего художественно-музыкальной целостностью, обусловленной взаимодействием богослужебного и музыкального элементов;
- синтез богослужебных певческих форм с формами академической музыки, характерный для эстетики Нового направления, что способствовало созданию произведений сложной хоровой фактуры, с использованием новых тембральных красок, музыкально-драматургических приемов внехрамовой

музыки (лейтмотивность) и элементов внехрамовых жанров (оперы, кантаты, оратории);

– процесс «миграции» богослужебных сочинений с церковного клироса во внебогослужебную среду, начавшийся во второй половине XIX века.

Круг идей, образов, содержания духовно-музыкальных произведений имеет решающее значение для определения их *жанровой специфики* в тесной связи с *музыкальной организацией цикла*, обусловленной наиболее актуальными темами, характерными для периода возрождения традиционных духовных ценностей в России в конце XX века. Это – темы покаяния, благодарения (хваления) Господа, образы Священного Писания, святых угодников Божиих.

Среди произведений, относящихся к данному жанровому типу начала XX века, – «Страстная седмица» А.Т.Гречанинова, опус 43 «Ко Пресвятой Владычице», опус 45 «Во дни брани» П.Г.Чеснокова; на рубеже XX-XXI веков – Духовный концерт Н.Н.Сидельникова, духовный концерт «Богородичные песнопения» А.И.Микиты, опусы «Литургические песнопения», «Чудотворные лики» Ю.А.Фалика, концерт «Тебе поем» Д.В.Смирнова.

*3.1.2. «Духовный концерт циклического типа в творчестве Н.Н.Сидельникова и А.И.Микиты».*

Главенствующая тема *Духовного концерта Н.Н.Сидельникова* – покаяние. Эта тема объединяет четыре части хорового цикла – №1 «Из вечерни»; № 2 «Из канона покаянного. Кондак и икос»; № 3 «В неделю сыропустную на вечерни. Прокимен»; № 4 «В неделю мясопустную на утрени», каждая из которых относится к разным богослужениям (Вечерня, Утренья), к разному времени месецслова (недели мясопустная, сыропустная, предваряющие Великий пост) с использованием текстов из разных книг (Часослов, Молитвослов, Триодь постная).

Для музыкального воплощения Н.Н.Сидельниковым темы *покаяния* свойственно своеобразное соединение элементов традиции с индивидуальным стилем композитора, для которого характерно органичное, хотя порой неожиданное, взаимодействие архаики с выразительными приемами субкультур (джаз, эстрада), а также широкое использование стилевых аллюзий.

В *музыкальной организации цикла* обращает на себя внимание «перекрестное» сочетание 1 и 3, 2 и 4 частей цикла. Первую и третью части цикла объединяет схожесть фольклорных интонаций, особенностей фактуры (запев соло, подголосочность). Вторая и четвертая части отличаются более насыщенным звучанием, плотностью гомофонно-гармонического склада.

*Духовный концерт «Богородичные песнопения» А.И.Микиты* состоит из 12 частей, объединенных образным содержанием – текстами широко почитаемых на Руси богородичных праздников: Рождества Пресвятой Богородицы, Благовещения, Успения и Покрова. Номерная структура хорового цикла представляется достаточно свободной: порядок песнопений, относящихся к богородичным праздникам, не совпадает с их последованием в годовом календарном круге; гимнографические формы (тропарь, кондак,

стихира) названных богородичных праздников берутся из разных мест богослужений Вечерни и Утрени.

Среди специфических свойств, определяющих «микстовое» положение этого произведения между традиционными и нетрадиционными жанрами, отмечается сочетание богослужебного текста с музыкальной композицией, особенности ритмики, интонационного строя, хоровой фактуры.

*Музыкальная организация* духовного концерта «Богородичные песнопения» связана с соотношением его четырех малых циклов, относящихся к названным богородичным праздникам. Малые циклы заканчиваются либо тропарем, либо кондаком – песнопениями, где наиболее сконцентрировано и обобщенно излагается содержание праздника.

3.1.3. *«Индивидуальная авторская жанровая концепция. Хоровой цикл “Литургические песнопения” Ю.А.Фалика».*

Хоровое произведение Ю.А.Фалика «Литургические песнопения» включает в себя 15 номеров певческого последования, состоящего из покаянных молитв (№ 1, 11), молебных песнопений (№ 4, 13), песнопений служб суточного круга (№ 2, 5, 10), Божественной Литургии (№ 6, 8, 12), Святой Четырнадцатницы (№ 7), Страстной седмицы (№ 3), песнопений, тематически связанных с главными церковными праздниками – Пасхи и Рождества Христова (№ 14, 15).

Вопросы *жанровой специфики*, преимущественного тяготения разделов цикла к богослужебному или внебогослужебному полюсу, особенности индивидуальной авторской концепции этого произведения, практически не имеющего точек соприкосновения с какой-либо типизированной жанровой композицией, рассматриваются в тесной связи с *музыкальной организацией* цикла, исходящей из литургической идеи произведения: от слезного покаяния, основанного на любви к Богу (1 часть цикла до Херувимской песни), к надежде на спасение, соединению с Господом во святом Причастии и хвалению Его вместе с небесными силами (II часть – *начиная с Херувимской песни*).

В первой части преобладают покаянные песнопения в ярко динамичном, эмоционально-экспрессивном или напротив, в углубленном, молитвенно-сосредоточенном звучании, подводящие к обобщающему разделу первой части «Душе моя» (№ 7).

Во второй части, начиная с Херувимской песни (№ 8), преобладают более светлые тона, выраженные яркой мажорной окраской центральных созвучий в условиях модальности.

### 3.2. *«Нетрадиционные жанры»*

3.2.1. *«Исторические предпосылки, жанровая специфика и проблема цикличности».*

*Нетрадиционные жанры* рассматриваются как противоположный полюс по отношению к традиционным жанрам русской духовной музыки. Они фактически не связаны с богослужением, хотя в них неизменно присутствуют христианские идеи, образы Священного Писания, святоотеческой литературы.

Их жанровая ориентация исключительно внехрамовая, внебогослужебная в плане как целого циклического построения, так и каждого из разделов.

Важнейшие специфические свойства нетрадиционных жанров:

– свобода в выборе двух важнейших позиций жанровой типологии, по которым определяются свойства трех рассмотренных жанровых типов – *состава исполнителей, словесного текста*;

– весьма опосредованное воплощение в духовно-музыкальных произведениях элементов храмового богослужения;

– опора на внебогослужебные жанры и формы, широко используемые в академической музыке русских композиторов XIX-XX веков.

Опосредованное воплощение *элементов храмового богослужения* может быть представлено содержанием словесного текста, намеком на богослужебное последование, хоровой фактурой и интонационностью.

К историческим предпосылкам появления нетрадиционных жанров в конце XX века следует отнести:

– использование христианских мотивов в произведениях кантатно-ораториального, инструментального и оперного жанров на рубеже XIX-XX веков (кантаты «Иоанн Дамаскин», «По прочтении псалма» С.И.Танеева; симфоническая увертюра «Светлый праздник», опера «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н.А.Римского-Корсакова);

– трансформацию традиционных жанров («Демественная Литургия» А.Т.Гречанинова, «Братское поминовение» А.Д.Кастальского);

– синтез богослужебной и внебогослужебной культуры в кантатно-ораториальном жанре во второй половине XX века (Г.В.Свиридов, Ю.М.Буцко, В.А.Гаврилин и др.)

Яркие примеры произведений рубежа XX-XXI веков: Камерная кантата № 6 «Литургическое песнопение» Ю.М.Буцко, Шестая симфония «Литургическая» А.Я.Эшпая, «Запечатленный ангел» Р.К.Щедрина, Монастырская кантата «Преподобный Савва игумен», Оратория «Из «Повести временных лет»» Г.П.Дмитриева, Оратория «Русские страсти» А.Л.Ларина и др.

Особенностью *композиции* нетрадиционных жанров, наряду с присутствием первообразов, рассматриваемых в качестве канонических моделей, является широкое использование приемов современной композиторской техники. На уровне гармонии и фактуры – аккорды как терцовой, так и нетерцовой структуры, модальность, различные виды полифонии, хоровая диагональ, эффект эха, на уровне интонирования – гипер- и гиподинамика, различные приемы звукоизвлечения, к которым относятся шепот, говорок, крик, глиссандо и т.п.

Характерные свойства музыкальной организации цикла произведений нетрадиционных жанров по аналогии с жанрами смешанного типа обусловлены, прежде всего, отсутствием готовой структурной модели богослужебного чинопоследования, и в каждом отдельном случае эти свойства продиктованы конкретным образным содержанием.



В разделе 2.2.2. «Кантатно-ораториальные произведения в творчестве В.И.Рубина, Р.К.Щедрина, Ю.М.Буцко» рассматриваются названные произведения трех выдающихся отечественных композиторов, представляющие непреходящий интерес в плане выявления общих тенденций в развитии нетрадиционных жанров русской духовной музыки последней четверти XX– начала XXI века.

В литургических песнопениях «Светлое Воскресение» В.И.Рубина связь с богослужебной традицией обусловлена, прежде всего, составом исполнителей и текстовой основой произведения, которое написано для хорового пения без инструментального сопровождения на канонический текст богослужебных песнопений, Евангелия, молитв иеросхимонаха Парфения Киевского. «Миграция» в направлении нетрадиционных жанров происходит благодаря свободному изложению как богослужебных текстов отдельных песнопений, так и образно-тематической и драматургической организации всего цикла. Следует отметить преобладание приемов композиторской техники, характерной для академической внехрамовой (светской) музыки второй половины XX века, над богослужебно-певческой традицией.

В основе музыкально-драматургической организации этого произведения – двухчастность структуры, где каждую из частей можно представить как малый цикл со своими композиционными особенностями. Первая часть с условным наименованием «Пасхальный цикл» характеризуется как *сюжетно-событийная*, повествующая о событиях Страстной пятницы (суд Пилата и распятие Христа – № 1 «Страстная пятница»), а также о Воскресении Христа и возвещении радости апостолам и женам-мироносицам (№ 2 – 4).

Вторая часть может быть охарактеризована как молитвенно-созерцательная. Она включает в себя песнопения Литургии (№ 7 «Тебе поем», № 9 «Во Царствии Твоем»), молитву «Господи, помилуй» (№ 5), покаянные молитвы иеросхимонаха Парфения Киевского (№ 6, 8).

Жанровое наименование «Запечатленного ангела» Р.К.Щедрина, произведения для смешанного хора и свирели (флейты *ad libitum*) – *русская литургия*. Подобное определение подразумевает не жанр-форму с его архитектурной, чинопоследовательной, а средоточие идей, потаенных смыслов, созвучных не только главному православному богослужению, но и понимаемых в более широком духовном контексте. В основе жанровой специфики «Запечатленного ангела», его музыкально-художественной концепции лежит *литургическая идея*, связывающая в единое целое сакральную сущность богослужения Литургии, глубинный смысл повести Н.С.Лескова и содержание использованных композитором текстов богослужебных песнопений, в большинстве своем относящихся к периоду Великого поста.

В соответствии с идеей произведения использованы средства музыкальной выразительности, где наряду с композиторской техникой второй половины XX века присутствует немало элементов, относящихся к богослужебно-певческой традиции. Так, например, характер мелодического

развертывания темы Ангела может восприниматься как подобие древней знаменной мелодики.

В *музыкально-композиционном* решении «Запечатленного ангела» главенствующее место занимает тема пути, *великопостного странствия* к Светлому Воскресению, таинственному соединению с Господом. Словесно-музыкальные элементы этой образной сферы встречаются на значительном протяжении всего цикла со 2 по 8 части, представляя собой своеобразный триптих:

1) Начальный раздел: № 2 – тема хорального склада «Чертог Твой вижду, Спасе мой» (текст светильна Страстной седмицы); № 3 – тема, предвосхищающая ожидаемое таинственное соединение с Господом (на мелодическом материале № 8 «Да святится имя Твое»), темы последующих великопостных песнопений «На спасения стези», «Душе моя».

2) Центральный раздел: малый цикл великопостных песнопений – № 4 «Егда славнии ученицы»; № 6 «Покаяния отверзи ми двери», «На спасения стези»; № 7 «Да исправится молитва моя», «Душе моя».

3) Заключительный раздел: № 8 «Да святится имя Твое» с текстом молитвы «Отче наш», воспринимающейся как благостный итог великопостного странствия.

В образном содержании текстов Камерной кантаты № 6 «*Литургическое песнопение*» для смешанного хора и инструментального состава на церковно-славянские тексты в дореформенной редакции<sup>5</sup> Ю.М.Буцко преобладает тема покаяния, молитвенного обращения к Господу за помощью в душевных немощах, в укреплении веры и надежды на спасение.

Музыкальный язык кантаты представляется в опоре на два важнейших в творчестве композитора культурных пласта. Это *древнерусская певческая традиция* и *русский фольклор*. Интонационная связь с традиционным знаменным пением выражена в диатонической основе музыкального тематизма, поступенности мелодического движения, значении интонаций секунды, кварты как интервалов, связанных со структурой обиходного звукоряда, в чередовании монодийного и гармонического изложения.

Черты кантатно-ораториальной музыки выражены в романтически-окрашенных (Т.А.Старостина) чувственных интонациях, а также в наличии *инструментального* сопровождения. Его функция направлена на привнесение выразительных красок, характерных тембров, усиливающих восприятие сокровенного слова, отдельных смысловесных слогов.

Содержательно-смысловой аспект *музыкальной организации* кантаты «Литургическое песнопение» представляет собой обобщенный образ молитвы на пути к Храму. Кантата состоит из девяти частей, включая в себя как вокально-инструментальные, так и исключительно инструментальные фрагменты (№ 1 «Прелюдия», № 9 «Постлюдия»).

---

<sup>5</sup> Имеются в виду тексты, употреблявшиеся в богослужебном пении русской православной церкви до «никоновской» реформы середины XVII века.

Арочное обрамление всего цикла происходит на уровне инструментального сопровождения с участием группы флейт (Piccolo, Flauto grande, Flauto alto). Их музыкальная тема проводится не только в начале и конце произведения, но и в середине (№ 5 «Аминь») – в начале условно выделяемого второго этапа восхождения к храму, тем самым, едва ли не приобретая значение лейтмотива.

№ 7 «Богородице Дево, радуйся» рассматривается как малый цикл, куда входят названный тропарь, а также кондак Акафиста «О Всепетая Мати» и молебные прошения. Тема кондака и молебных прошений интонационно связана с *драматургическим центром* произведения – № 4 «Господи и Владыко животу моему».

В *Заключении* подведены итоги исследования. Отмечено, что основные тенденции и направления в русской духовной музыке второй половины XIX – начала XXI века связаны с широким многообразием процессов и явлений, способствующих, с одной стороны, сохранению церковно-певческих традиций, с другой – открытию новых жанровых горизонтов, способствуя взаимодействию канонических основ духовно-музыкальных произведений с композиционными приемами светской музыки, привнесению в богослужение элементов концертности.

Создание *жанровой типологии*, основу которой составляет триада *традиционных жанров, жанров смешанного типа и нетрадиционных жанров* произведено с учетом важнейших критериев, способствующих наиболее полному выявлению специфических свойств конкретного духовно-музыкального произведения.

На наш взгляд, комплексный подход к рассмотрению тем и образов, содержащих в своей основе идеи Священного Писания, представляется весьма перспективным для музыковедения, учитывая неослабевающий интерес к данной жанровой сфере как со стороны композиторов различной творческой индивидуальности, приверженности к тем или иным стилевым направлениям в музыке, так и со стороны исполнителей, нередко с трудом ориентирующихся в специфике духовно-музыкальных сочинений.

Тесная взаимосвязь традиции и новаторства, канона и эвристики способствует появлению новых произведений, которые, несмотря на принадлежность к разным исторически развивающимся жанровым типам, неизменно служат утверждению высоких нравственных идеалов.

**Основное содержание диссертации  
отражено в следующих публикациях:**

*Монографии*

1. С.В.Рахманинов и традиционные жанры русской духовной музыки: исследование. – Тамбов: Изд-во Першина Р.В., 2015. – 104 с.

2. Жанры русской духовной музыки в творчестве отечественных композиторов (вторая половина XIX – начало XXI веков): монография / Редактор – И.Н.Вановская. – Тамбов: Музей-усадьба С.В.Рахманинова «Ивановка», 2018. – 372 с.

### *Учебное пособие*

3. История и теория богослужебного пения: учебное пособие. – М.: Изд. Дом МИСиС, 2012. – 283 с.

### *Статьи в рецензируемых научных журналах по списку ВАК:*

4. Литургия Иоанна Златоуста как новый этап в развитии жанра [о Литургии св. Иоанна Златоуста Н.Н.Сидельникова] // Музыкальная академия. – 2005. – № 4. – С.48-56.
5. Литургические основы "Запечатленного ангела" // Музыкальная академия. – 2007. – № 4. – С.16-23.
6. Богослужебные хоровые циклы в творчестве Владислава Успенского // Музыкальная академия. – 2012. – № 3. – С. 37-42.
7. Духовный концерт «Богородичные песнопения» Андрея Микиты: жанровые и композиционные особенности // Обсерватория культуры. – 2014. – № 6. – С. 42-47.
8. Тенденции и направления в русской духовной музыке второй половины XIX – начала XX и на рубеже XX – XXI веков // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2. Ч.1.; URL: [www.science-education.ru/122-20916](http://www.science-education.ru/122-20916) (дата обращения: 29.07.2015).
9. Вопросы становления и развития русской духовной музыки // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Научно-теоретический и прикладной журнал. – Тамбов: Грамота, 2015. – № 10. – ч. II. – С. 85-87.
10. «В молитвах неусыпающую Богородицу» С.В. Рахманинова в контексте развития жанра духовного концерта // Музыковедение. – 2015. – № 10. – С. 41-46.
11. Авторское духовно-музыкальное произведение: специфика жанра // Обсерватория культуры. – 2015. – № 5. – С.89-93.
12. Типология жанров русской духовной музыки второй половины XIX – начала XXI века // Музыкальная академия. – 2015. – № 4. – С.54-59.
13. Некоторые жанровые особенности хорового цикла Всенощного бдения в творчестве П.И.Чайковского, С.В.Рахманинова, А.Т.Гречанинова // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. – М.: Изд-во ПСТГУ, 2016. – Вып.1 (21). – С.109-120.

14. Всенощное бдение Г.П.Дмитриева и В.А.Успенского: новое прочтение традиционного жанра // Вестник славянских культур. – 2016. – Т.42. – С. 208-221.
15. Специфика авторского духовного произведения в условиях внебогослужебного исполнения // Художественное образование и наука. – 2017. – № 1(10). – С. 95-100.
16. Духовный концерт как хоровой цикл на рубеже XX-XXI вв.: жанровые и стилевые особенности // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. – М.: Изд-во ПСТГУ, 2017. – Вып. 25. – С.95-106.
17. «Светлое Воскресение» В.И.Рубина: жанровые и драматургические особенности // Вестник славянских культур. – 2017. – Т.45. – С.205-214.
18. «Литургические песнопения» Юрия Фалика: проблема цикличности // Обсерватория культуры. – 2017. – Т.14 (№ 4). – С.438-444.
19. Особенности воплощения богослужебно-певческой структуры песнопений в композиторском творчестве на рубеже XX-XXI вв. (на примере 103 псалма «Благослови, душе моя, Господа») // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Научно-теоретический и прикладной журнал. – Тамбов: Грамота, 2017. – № 11. – С. 85-89.
20. Нетрадиционные жанры русской духовной музыки в композиторском творчестве на рубеже XX – XXI вв. // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. – М.: Изд-во ПСТГУ, 2017. – Вып. 28. – С.159-169.

### *Другие публикации*

21. Авторский хоровой цикл Литургии в русской музыке конца XVIII-XX веков // Жизнь религии в музыке. Сб. статей / СПб. гос. консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова / Ред.-сост. Т.А.Хопрова. – СПб.: Изд-во «Сударыня», 2006. – С.20-37.
22. Жанровые аспекты русской духовной музыки последней четверти XX века // Христианские образы в искусстве: Сб. трудов 170. / РАМ им. Гнесиных. – М., 2007. – Вып. 1. – С.41-49.
23. Древнерусское церковное пение в осмыслении певчего начала XXI века // Гедевановские чтения. Сб. науч. трудов / ГМПИ им. М.М.Ипполитова-Иванова / Ред.-сост. И.М.Ромащук. – М., 2009. – С.5-15.
24. Знаменное пение на рубеже XX-XXI веков: миф или реальность? // Музыка в системе межкультурных коммуникаций. Сб. тр. по материалам конф.16-17октября 2008. / ГМПИ им. М.М.Ипполитова-Иванова. – М., 2009. – С.166-174.
25. Литургия и Всенощное бдение С.В.Рахманинова: к проблеме жанровой специфики // С.Рахманинов: на переломе столетий. Сб. материалов Международного симпозиума «С.Рахманинов: на переломе столетий» /

- Ред. Л.Н.Трубникова. – Харьков: ФОР Носань В.А., 2010. – Вып. 7. – С. 110-119.
- 26.Русская духовная музыка на рубеже XX-XXI веков // Жизнь религии в музыке. Сб. статей / СПб. гос. консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова / Ред.-сост. Т.А.Хопрова. – СПб.: Изд-во «Северная звезда», 2010. – Вып.4. – С.225-238.
  - 27.Богослужебное пение и духовная музыка: к вопросу о различии понятий и их историческом взаимодействии //Вестник АХИ. – 2011. – № 1. – С. 13-22.
  - 28.Исповедальная интонация Литургии Владислава Успенского. Навстречу 75-летию со дня рождения композитора //Вестник АХИ. – 2012. – № 2. – С.49-66.
  - 29.Знаменное пение на рубеже XX-XXI веков: возвращение из безмолвия //Жизнь религии в музыке. Сб. статей / СПб. гос. консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова / Ред.-сост. Т.А.Хопрова. – СПб.: Изд-во «Северная звезда», 2012. – С.225-231.
  - 30.К вопросу о жанровой специфике духовно-музыкальных сочинений в творчестве русских композиторов XIX-XX веков // Вопросы музыкознания. Теория. История. Методика. Сб. научн. статей / МГИМ им. А.Г.Шнитке. – М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2013. – Вып. 6. – С.145-151.
  - 31.Прикосновение к сокровищам национальной духовной культуры // Гедевановские чтения. Наука и образование. Статьи и материалы /ГМПИ им. М.М.Ипполитова-Иванова / Ред.-сост. И.М.Ромашук.– М., 2013. – Вып.4. – С. 110-119.
  - 32.На пересечении отечественной и западноевропейской традиций: русская духовная музыка в композиторском творчестве XVIII-XX веков // Вопросы музыкознания. Теория. История. Методика: сборник научных статей / МГИМ им. А.Г.Шнитке. – М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2014. – Вып. 7. – С. 110-116.
  - 33.Хоровые циклы Литургии и Всенощного бдения С.В.Рахманинова: к вопросу о жанровой специфике // С.В.Рахманинов и мировая культура: Материалы V Междунар. научно-практ. конф., 15-16 мая 2013 года / Музей-усадьба С.В.Рахманинова «Ивановка» / Ред.-сост. И.Н. Вановская. – Ивановка: РИО МУРИ, 2014. – С 40-49.
  - 34.К вопросу о специфике нетрадиционных жанров русской духовной музыки на рубеже XX-XXI веков: на примере произведений Р.Щедрина «Запечатленный ангел» и Ю.Буцко «Литургическое песнопение» // Вопросы музыкознания: Теория. История. Методика: сб. научных статей. Вып. VIII. /МГИМ им. А.Г.Шнитке. – М.: Издательство Московского гуманитарного университета, 2015. – С. 100-107.
  - 35.Русская духовная музыка: традиции и современное композиторское творчество. Беседа с композитором А.И.Микитой // Ученые записки

- Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2016. – № 2 (17) – С.83-89.
- 36.Богослужбно-хоровые произведения С.В.Рахманинова в связи со спецификой традиционных жанров русской духовной музыки на рубеже XX—XXI веков // С.В.Рахманинов и проблема исторической памяти России: материалы Международной научно-практической конференции, 3-4 дек. 2015 года / Санкт-Петербург: Арт-Холдинг «Рахманинов»; Музей-усадьба С.В.Рахманинова «Ивановка» / Ред.-сост. И.Н. Вановская. – Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2016. – С.72-79.
- 37.Вопросы классификации жанров русской духовной музыки на рубеже XX-XXI вв. // XXVI Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета: Материалы. – М.: Изд-во ПСТГУ, 2016. – С.344-349.
- 38.Песнопения Всенощного бдения в творчестве композитора М.С.Симакова // Вестник АХИ. – 2016. – № 6. – С. 118-129.