

**МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ  
ИМЕНИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО**

*На правах рукописи*

**Ковалев Андрей Борисович**

**ЛИТУРГИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ  
КОМПОЗИТОРОВ КОНЦА XVIII – XX ВЕКОВ.  
СПЕЦИФИКА ЖАНРА И ОРГАНИЗАЦИЯ  
ЦИКЛА**

Специальность 17.00.02 –  
музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
кандидат искусствоведения, доцент  
***Комарницкая О.В.***

Москва – 2004

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение .....</b>	<b>5</b>
<b><u>Глава I: Авторский хоровой цикл литургии:</u></b>	
<b>богослужебный и музыкально-художественный аспекты .</b>	<b>16</b>
<b>§ 1. Проблемы жанровой ориентации, содержания и стиля авторского литургийного цикла .....</b>	<b>17</b>
<b>1.1. Литургия в жанровой системе духовно-музыкального искусства .....</b>	<b>17</b>
<b>1.2. Исторический процесс жанрового расслоения в литургии .....</b>	<b>21</b>
<b>1.3. Жанровая специфика храмовой ветви литургии.....</b>	<b>29</b>
<b>1.4. Жанровая специфика концертной ветви литургии.....</b>	<b>35</b>
<b>§ 2. Проблемы организации авторского литургийного цикла. Богослужебная структура и принципы музыкальной композиции .....</b>	<b>41</b>
<b>2.1. Литургия как исторически типизированная композиция. Богослужебная структура .....</b>	<b>44</b>
<b>2.2. Литургия как индивидуальная музыкальная композиция. Общие принципы организации цикла .</b>	<b>52</b>
<b>§ 3. Канон и эвристика в литургии. Проблема индивидуального творчества в сакральной сфере .....</b>	<b>61</b>
<b>3.1. Соотношение сакральной и художественной сфер в русской духовной музыке. Научно-теоретические подходы .....</b>	<b>63</b>
<b>3.2. Канон и канонические модели в богослужебно-певческой системе литургии .....</b>	<b>67</b>

<b>Глава II: Литургия в творчестве русских композиторов</b>	
<b>конца XVIII – начала XX веков . . . . .</b>	<b>77</b>
<b>§ 1. Литургийный цикл в творчестве композиторов эпохи</b>	
<i>«русского классицизма» конца XVIII – начала XIX веков</i>	
<i>(М. Березовский, Д. Бортнянский, А. Ведель, С. Давыдов,</i>	
<i>П. Турчанинов): принципы композиции, проблемы жанрового</i>	
<i>содержания и стиля . . . . .</i>	<b>77</b>
<b>1.1. Принципы композиции литургийного цикла</b>	
<b>конца XVIII – начала XIX веков . . . . .</b>	<b>79</b>
<b>1.2. Жанровое содержание и стиль литургии конца</b>	
<b>XVIII – начала XIX веков . . . . .</b>	<b>87</b>
<b>§ 2. Литургия Иоанна Златоуста ор. 41 П. Чайковского.</b>	
<i>Богослужебный канон и авторское художественное</i>	
<i>творчество . . . . .</i>	<b>94</b>
<b>§ 3. Литургийный цикл в творчестве композиторов</b>	
<i>московской школы Нового направления конца XIX – начала</i>	
<i>XX веков (С. Рахманинов, А. Гречанинов, А. Чесноков,</i>	
<i>П. Чесноков). Синтез традиционных богослужебных форм с</i>	
<i>художественными формами профессиональной музыкальной</i>	
<i>культуры XIX века . . . . .</i>	<b>108</b>
<b>3.1. Жанровое содержание, стиль, канонические</b>	
<b>модели в литургии Нового направления . . . . .</b>	<b>113</b>
<b>3.2. Принципы композиции литургии Нового</b>	
<b>направления . . . . .</b>	<b>119</b>
<b>Глава III: Литургия в творчестве русских композиторов</b>	
<b>последней четверти XX века (Н. Сидельников, В.</b>	
<b>Успенский, В. Кикта). Специфика жанра и организация</b>	
<b>цикла в контексте возрождения православной культуры</b>	
<b>на новом историческом этапе . . . . .</b>	<b>135</b>

§ 1. <i>Художественные и социально-политические особенности периода возрождения традиций православной культуры. Жанровая панорама духовно-музыкальных сочинений последней четверти XX века . . . . .</i>	135
§ 2. <i>Жанровое содержание и стиль литургии последней четверти XX века . . . . .</i>	145
§ 3. <i>Организация цикла литургии последней четверти XX века . . . . .</i>	161
<b>Заключение . . . . .</b>	<b>177</b>
<b>Библиографический список . . . . .</b>	<b>183</b>
<b>Приложение 1: Типы и виды древней литургии . . . . .</b>	<b>209</b>
<b>Приложение 2: Структура Евхаристического канона . . . . .</b>	<b>212</b>
<b>Приложение 3: Номерные структуры авторских литургийных циклов . . . . .</b>	<b>217</b>
<b>Приложение 4: Нотные примеры . . . . .</b>	<b>229</b>
<b>Приложение 5: Схемы . . . . .</b>	<b>287</b>

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы исследования.** В представляемой диссертации предпринята попытка выявить специфику жанра и принципы организации цикла песнопений главного богослужения Православной церкви – **Божественной литургии** в творчестве русских композиторов конца XVIII – XX веков. Заявленная тема предполагает рассмотрение вопросов жанрового содержания и стиля, музыкальной композиции, взаимодействия канона и эвристики в литургийных циклах композиторов разных исторических периодов, начиная с эпохи «русского классицизма» последней четверти XVIII века и заканчивая временем возрождения православной культуры в 80-90-х годах XX века. Эти вопросы, несомненно, важны для музыковедения, так как в настоящее время практически отсутствуют исследования, специально освещающие такие сущностные аспекты литургии, которые связаны со взаимодействием богослужебно-канонического и художественно-эвристического начал. Следует принять во внимание и возрастающую роль православной культуры в духовном облике и национальном своеобразии России, а также большое значение богослужебно-певческих традиций для развития русского профессионального музыкального искусства XIX – XX веков.

Таким образом, **целью исследования** является определение сущности феномена авторского литургийного цикла в плане его жанровой ориентации, музыкальной композиции, взаимодействия сфер внеличного, сакрального и личностно-творческого мышления композиторов.

Поставленная цель предполагает разрешение ряда **задач**, среди которых центральное место занимает разработка принципов анализа авторского литургийного цикла в связи с проблемой синтеза богослужебной структуры и ее индивидуального музыкального воплощения. Наряду с основополагающей задачей следует отметить и другие: рассмотрение бого-

служебной структуры литургии в свете взаимодействия трех ее основных элементов (священнодействие, чтение и пение); освещение исторического пути литургии с учетом художественного и социально-политического контекста эпохи.

**Обзор научной литературы.** Научные работы по данной теме удобнее всего разделить на три основные группы: 1) Богословие, литургика; 2) Духовно-музыкальное искусство; 3) Общие музыкально-теоретические вопросы жанра и формы.

К первой группе мы отнесем труды ученых в области богословия и литургики – науки о церковном богослужении, его содержании, назначении. Так, на рубеже XVIII-XIX веков была написана книга И. Дмитриевского «Историческое, догматическое и таинственное изъяснение Божественной литургии», впервые изданная в 1804 г. Среди ученых в области богословия и литургики рубежа XIX-XX веков следует назвать А. Голубцова, М. Скабаллановича, И. Карабинова. Во второй половине XX века важное место занимают труды представителей «русского зарубежья» архимандрита Киприана (Керна), протопресвитера Александра Шмемана, а также крупнейшего представителя отечественной школы литургики, истории и теории богослужебного пения Н. Успенского.

Ко второй группе мы отнесем труды исследователей, освещающих проблемы богослужебного пения, его соответствия нормам Устава, а также проблемы русской духовно-музыкальной культуры в целом. Здесь мы назовем представителей этого направления середины XIX века – В. Ундольского, И. Сахарова, В. Одоевского, прот. Д. Разумовского, рубежа XIX-XX веков и начала XX века – С. Смоленского, прот. В. Металлова, свящ. М. Лисицына, прот. С. Протопопова, А. Преображенского. Среди крупнейших исследователей в области богослужебного пения в XX веке следует назвать представителя «русского зарубежья» И. Гарднера. Во второй половине и особенно в последней четверти XX века появилось значительное

количество исследований, отражающих новые научные подходы к теории и истории русской духовно-музыкальной культуры. Здесь следует назвать имена В. Протопопова, А. Кандинского, Т. Владышевской, М. Рахмановой, Н. Герасимовой-Персидской, Н. Заболотной, Н. Гуляницкой, Н. Серегиной, С. Зверевой, И. Лозовой, Н. Денисова, А. Тевосяна, Ю. Паисова, Н.В. Парфентьевой, Н.П. Парфентьева, Ю. Евдокимовой, Г. Пожидаевой, А. Кручининой, Н. Плотниковой, и многих других.

К третьей группе относятся работы, освещающие общие музыкально-теоретические вопросы жанра, стиля, формы и т.п. Здесь важно отметить вклад таких исследователей, как Б. Асафьев, А. Альшванг, В. Цукерман, А. Сохор, И. Способин, Л. Мазель, В. Холопова, В. Медушевский, Е. Назайкинский и других.

Особый интерес для раскрытия темы диссертации представляют следующие работы:

1) **Богословие, литургика:** «Евхаристия» архим. Киприана (Керна) – [17], «Византийская литургия», «Анафора» Н. Успенского [31], «Евхаристия. Таинство Царства» Александра Шмемана [35]. Эти труды в своей совокупности дают полное представление об истории формирования чина литургии, таинственном смысле и назначении тех или иных элементов священнодействия, молитвословия, богослужебного текста.

2) **Духовно-музыкальное искусство.** Здесь прежде всего следует назвать фундаментальное исследование И. Гарднера «Богослужебное пение Русской Православной церкви. Сущность. Система. История» в двух томах [70, 71], написанное ученым в конце 70-х гг. XX века. Этот труд во многом дополняет и корректирует работы Д. Разумовского, С. Смоленского, В. Металлова и других исследователей в области богослужебного пения рубежа XIX-XX вв. Большого внимания заслуживает разработанная И. Гарднером **периодизация** истории церковного пения в России с разделением на две «контрастные эпохи». Одна из них – эпоха господства одно-

голосного (унисонного) пения, «не испытывавшего на себе западных светских влияний» [70, 24]. По словам И. Гарднера, эта эпоха продолжалась от начала «организованной христианской церкви» на Руси до середины XVII века. Другая – эпоха господства «многоголосного хорового пения по западному, часто светскому образцу» [там же]. Эта эпоха охватывает период с середины XVII по XX век включительно. Так как в историческом аспекте освещения темы настоящей диссертации мы будем опираться на периодизацию эпохи многоголосного хорового пения по И. Гарднеру, будет целесообразным привести здесь ее конкретные пункты [70, 24-27]:

- Первый период (середина XVII – последняя четверть XVIII века).  
Время господства «украинско-польского «партесного» хорового стиля и стиля религиозного канта»;
- Второй период (последняя четверть XVIII – вторая четверть XIX века) связан с «руководящим значением итальянской вокальной музыки»;
- Третий период (вторая четверть – последняя четверть XIX века) назван «Петербургским» или периодом преобладания немецкого влияния в церковном пении. Руководство же общим направлением хорового церковного пения, включая сюда и стилистические направления, находится во время этого периода в руках директора С-Петербургской Императорской Придворной Певческой Капеллы;
- Четвертый период (первая четверть XX века) назван «Московским», так как в это время особое значение приобретает группа композиторов, связанных с Московским синодальным училищем. «Его характерная черта – возвращение к каноническим древним роспевам <...> и искание новых путей для многоголосной хоровой обработки этих роспевов <...>» [70, 26].



И. Гарднер не дает утвердительного ответа о времени окончания четвертого периода, так как, по его словам, после Октябрьской революции церковное пение «продолжало культивироваться в эмиграции».

Среди работ отечественных музыковедов последней четверти XX в., посвященных вопросам духовно-музыкального искусства и непосредственно литургии в первую очередь следует назвать книгу В. Протопопова «Музыка русской литургии» [184], законченную автором в 1990 г. Эта книга фактически является одним из первых опытов в историческом и музыкально-теоретическом исследовании жанра с точки зрения проблемы музыкальной цикличности. Рассматривая духовно-музыкальные сочинения разных исторических периодов, автор отстаивает позиции **преемственности** мелодико-гармонической цикличности авторских хоровых сочинений гласовой цикличности «знаменной литургии» конца XVII века в гармонизации Ст. Беляева. В книге дается подробный анализ наиболее значительных литургийных циклов русских композиторов второй половины XIX – начала XX веков: П. Чайковского, А. Архангельского, Н. Черепнина, А. Гречанинова, С. Рахманинова, а также образцов партесной литургии конца XVII – начала XVIII веков – «Служб Божиих».

Особое место среди трудов по русской духовной музыке последнего времени занимают сборники серии «Русская духовная музыка в документах и материалах», подготовленные специалистами Государственного института искусствознания и Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки С. Зверевой, А. Наумовым, М. Рахмановой (в течение 1998-2002 гг. вышли в свет 4 тома настоящей серии). Здесь впервые опубликованы многие документальные материалы, раскрывающие исторический контекст, сущность процессов, происходивших в русском церковном пении второй половины XIX – первой четверти XX века. Особое место уделено деятельности представителей московской ком-

позиторской школы Нового направления, Синодального хора и училища церковного пения.

Разработке теоретических аспектов русской духовной музыки XX века посвящена книга Н. Гуляницкой «Поэтика музыкальной композиции» [85], где автором рассматриваются вопросы жанровой системы, формообразования, звуковысотной, пространственной, тембровой организации русской духовной музыки. Особую ценность, на наш взгляд, представляет освещение исследователем широчайшей панорамы сочинений 80-90-х годов XX века как богослужебного, так и небогослужебного характера.

3) Среди трудов, рассматривающих вопросы **жанра и формы в музыке**, в плане раскрытия темы настоящей диссертации представляются особенно важными работы А. Сохора «Эстетическая природа жанра в музыке» [248], В. Холоповой «Формы музыкальных произведений» [253]. Так, в работе А. Сохора как определяющий признак жанра выделен **социологический** аспект, соответствие музыкального произведения той или иной **обстановке исполнения**. Такая постановка вопроса нам представляется актуальной в связи с выявлением жанровой специфики авторского литургийного цикла, определением критериев его «церковности» или «концертности». В упомянутой книге В. Холоповой важным для нас является выделение трех содержательных уровней формы музыкального произведения: 1) музыкальная форма как феномен; 2) музыкальная форма как исторически типизированная композиция; 3) музыкальная форма как индивидуальная композиция произведения. Освещая проблемы организации *авторского литургийного цикла*, мы будем опираться на соотношение второго и третьего уровней формы в музыке, рассматриваемых В. Холоповой.

**Научная новизна.** Данная работа является одним из первых опытов исследования литургии как **единого целого** – во взаимодействии богослужебного и музыкально-художественного аспектов. Поэтому, анализ авторских литургийных циклов соотносится здесь с раскрытием сущности ли-

тургии как христианского таинства, освещением содержания богослужения, его предназначения, особенностей архитектоники и т.д. Для решения этой задачи автором диссертации разработаны:

- проблема соотношения **канона** и **эвристики** в русской литургии конца XVIII – XX веков, проявления творческой индивидуальности композитора в рамках строгих богослужебных форм;
- типология **канонических моделей** в богослужебно-певческой системе литургии;
- проблема жанровой специфики **храмовой** и **концертной** ветвей литургии, выявленных в результате исторического процесса расслоения жанра;
- проблема организации авторского литургийного цикла в плане соотношения его богослужебной структуры с индивидуальной музыкальной композицией.

### **Новые положения диссертации, выносимые на защиту**

1. Впервые дается анализ сложного и противоречивого процесса постепенного жанрового расслоения литургии на храмовую и концертную ветви, обусловленного теми или иными причинами исторического, социально-политического, личностно-творческого характера и др.;

2. Авторский литургийный цикл рассматривается с точки зрения его жанровой ориентации, соответствия храмовой или концертной «обстановке исполнения». Если, например, совокупность признаков **церковности** и **концертности** в литургии конца XVII – начала XX веков позволяет авторскому хоровому циклу оставаться в лоне церкви (несмотря на установившуюся на рубеже XIX-XX веков практику исполнения литургии на концертной эстраде), то в последней четверти XX века наблюдается выделение концертной ветви в самостоятельную художественную категорию. При этом возникает новое жанровое образование – **литургический кон-**

**церт** (литургийный цикл Н. Сидельникова) и сохраняется традиционная храмовая ветвь литургии.

3. Организация литургийного цикла представлена на двух содержательных уровнях музыкальной формы в соответствии с научно-теоретической разработкой В. Холоповой: авторский литургийный цикл рассматривается как **исторически типизированная композиция** (архитектоника, богослужебная структура и т.п.) и как **индивидуальная композиция произведения**.

4. Особое внимание в диссертации уделено рассмотрению авторских литургийных циклов в плане индивидуального преломления, акцентирования тех или иных особенностей богослужения (опорные точки, арочные связи, образование «малых циклов» песнопений), что до сих пор недостаточно освещено в исследованиях.

**Методологическая основа исследования** состоит в совмещении исторического подхода (распределение материала диссертации по историческим периодам наряду с его осмыслением с позиций генезиса, общехудожественного контекста эпохи и перспективы дальнейшего развития) с теоретическим (в плане выведения определенных типологий и обобщений, систематизации явлений, использования отечественных разработок по вопросам жанра и стиля, новых идей музыкально-теоретической науки – канон и эвристика, содержание музыкальной формы, – а также совмещения анализа авторских литургийных циклов на уровне отдельных средств музыкальной выразительности с теорией богослужебного пения, его традиций).

**Практическая ценность исследования** заключается в том, что анализируемый материал творчества композиторов разных исторических периодов, стилей и направлений дает возможность ярче представить художественный феномен авторского литургийного цикла, определить его роль и место в жанровой системе русской духовной музыки. Материал диссертации

ции может быть полезен для музыкантов разного профиля – исполнителей, теоретиков, историков русской музыки, специалистов, изучающих богослужебно-певческие традиции и др.

**Структура диссертации.** Работа состоит из Введения, трех глав, Заключения, Библиографического списка, пяти приложений, куда помещены необходимый справочный материал по истории и содержанию литургии (типы и виды древней литургии, структура Евхаристического канона, номерные последования авторских литургийных циклов), а также нотные примеры, схемы.

**Глава I** – «Авторский хоровой цикл литургии: богослужебный и музыкально-художественный аспекты», состоящая из трех параграфов, посвящена разработке научно-теоретических основ, методологии анализа авторских литургийных циклов во взаимодействии богослужебного и музыкально-художественного аспектов. § 1. «Проблемы жанровой ориентации, содержания и стиля авторского литургийного цикла» включает в себя следующие подпараграфы по вопросам **жанра**: «Литургия в жанровой системе духовно-музыкального искусства», «Исторический процесс жанрового расслоения в литургии», «Жанровая специфика храмовой ветви литургии», «Жанровая специфика концертной ветви литургии». В § 2 – «Проблемы организации авторского литургийного цикла. Богослужебная структура и принципы музыкальной композиции» – в соответствии с освещением настоящей темы на двух содержательных уровнях музыкальной формы выделены два подпараграфа: «Литургия как исторически типизированная композиция. Богослужебная структура»; «Литургия как индивидуальная музыкальная композиция. Общие принципы организации цикла».

В § 3 – «Канон и эвристика в литургии. Проблема индивидуального творчества в сакральной сфере» – рассматривается одна из актуальнейших проблем русской духовной музыки – проблема соотношения богослужебно-певческих традиций и авторского музыкального творчества. Здесь

мы выделяем подпараграфы: «Соотношение сакральной и художественной сфер в русской духовной музыке. Научно-теоретические подходы»; «Канон и канонические модели в богослужебно-певческой системе литургии».

В **главах II и III** диссертации предлагается анализ авторских литургийных циклов русских композиторов конца XVIII–XX веков. В основе структуры этих глав – историческая периодизация духовной музыки в России. Так, **глава II** – «Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII – начала XX веков» – охватывает исторический период в развитии настоящего жанра от эпохи «русского классицизма» (последняя четверть XVIII века) до времени кардинальных изменений в государственном устройстве России в 1917–1918 гг. Соответственно исторической периодизации глава II состоит из трех параграфов: § 1. «Литургийный цикл в творчестве композиторов «русского классицизма» конца XVIII – начала XIX веков (М. Березовский, Д. Бортнянский, А. Ведель, С. Давыдов, П. Турчанинов: принципы композиции, проблемы жанрового содержания и стиля»; § 2. «Литургия Иоанна Златоуста ор. 41 П. Чайковского. Богослужебный канон и авторское художественное творчество»; § 3. «Литургийный цикл в творчестве композиторов московской школы Нового направления конца XIX – начала XX веков (С. Рахманинов, А. Гречанинов, А. Чесноков, П. Чесноков). Синтез традиционных богослужебных форм с художественными формами профессиональной музыкальной культуры XIX века».

**Глава III** – «Литургия в творчестве русских композиторов последней четверти XX века (Н. Сидельников, В. Успенский, В. Кикта). Специфика жанра и организация цикла в контексте возрождения православной культуры на новом историческом этапе» охватывает незначительный по времени исторический период (два десятилетия), но немало значимый в плане возникновения круга вопросов и проблем, связанных с возрождением традиций православной культуры в новых исторических условиях. Поэтому важное место в этой главе занимает ее § 1 – «Художественные и

социально-политические особенности периода возрождения традиций православной культуры. Жанровая панорама духовно-музыкальных сочинений последней четверти XX века». Здесь дается характеристика обширной жанровой панорамы произведений **библейско-христианской тематики** настоящего периода, определяются особенности социального функционирования произведений духовной музыки 80-90-х гг. XX века. В §§ 2 и 3 – «Жанровое содержание и стиль литургии последней четверти XX века» и «Организация цикла литургии последней четверти XX века» – рассматриваются литургийные циклы ведущих композиторов второй половины XX века Н. Сидельникова, В. Успенского, В. Кикты. Эти сочинения выбраны не случайно: на их примере отчетливо проявляются разные пути, тенденции и направления в развитии жанра на рубеже XX-XXI веков. Материал этой главы согласован с композиторами В. Успенским и В. Киктой.

В **Заключении** даны обобщения, выводы о сущности феномена авторского литургийного цикла в плане его жанровой ориентации, музыкальной композиции, взаимодействия сферы внеличного, сакрального и оригинальности творческого мышления композитора, а также – о значении литургии в контексте эпохи рубежа XX-XXI веков как духовно-нравственном ориентире в период постепенного и длительного процесса восстановления связи времен, возрождения православных традиций.

## ГЛАВА I. АВТОРСКИЙ ХОРОВОЙ ЦИКЛ ЛИТУРГИИ: БОГОСЛУЖЕБНЫЙ И МУЗЫКАЛЬНО- ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АСПЕКТЫ

*О, чудная литургия – знамение  
безмерной любви Божией к роду  
человеческому и чудного возвеличения  
человеческого естества, обожженного чрез  
воплощение Сына Божьего Единородного  
и чрез вкушение пречистого Тела и Крови  
Его в таинстве причащения.*

*Св. прав. Иоанн Кронштадтский*

Само слово «литургия» – греческого происхождения, дословно означает «народное» или «общее» дело. То есть указывает на то или иное действие, совершаемое для народа или широкими слоями народа. В это понятие у древних эллинов входило и «устройство гимнастических упражнений» и «устройство народных общественных угощений» [18, 7], а также «добровольные пожертвования зажиточных граждан, которые вносились ими для облегчения государственных расходов и для поддержки какого-либо предприятия в случаях чрезвычайных» [9, 144].

Применительно к христианскому православному богослужению слово «Литургия» означает «общественная служба», которую можно охарактеризовать как таинство собрания верующих, во время которого происходит причащение Тела и Крови Христа, установленное согласно Священному Писанию самим Господом Иисусом Христом на Тайной Вечери в обращении к ученикам-апостолам: «Приимите, ядите: сие есть Тело Мое... сие есть Кровь Моя Нового Завета, за многих изливаемая во оставление грехов» [Мф. 26, 26-28], «сие творите в Мое воспоминание» [Лк. 22, 19]. По заповеди Иисуса Христа апостолы и их преемники продолжали совер-



шать таинство и передали его последующим поколениям как воспоминание о земной жизни Господа, его страданиях и смерти, Воскресении и Вознесении на небо.

Наименование «Литургия» с известной долей условности также носят и авторские хоровые циклы композиторов конца XVIII- XX веков, в основе которых лежит текст и чинопоследование главного православного богослужения. Эти сочинения являются, таким образом, музыкальным воплощением идеи, содержания, сакрального смысла Божественной литургии.

## **§ 1. Проблемы жанровой ориентации, содержания и стиля авторского литургийного цикла.**

### **1.1. Литургия в жанровой системе духовно-музыкального искусства.**

Духовно-музыкальное искусство настоящего времени, на рубеже XX-XXI веков, с одной стороны, включает в себя жанровую систему церковно-певческого искусства XI-XVII веков как образец канонических песнопений русской православной церкви. С другой – жанровую систему хоровой и инструментальной музыки **библейско-христианской тематики** в самых различных ее формах, сложившихся в России на протяжении XVIII – XX веков.

Тема жанрового своеобразия **церковно-певческого искусства XI – XVII вв.**, периода от установления традиционных форм песнопений в православном богослужении на Руси до появления первых образцов партесного многоголосия, подробно рассмотрена Т. Владышевской в исследовании «Музыка Древней Руси» [62]. Т. Владышевская отмечает такие общие признаки «семьи» богослужебных жанров, как их относительная стабильность, устойчивость (в отличие от подвергавшегося изменениям их мелодического стиля), влияние текста, его содержания и поэтической формы на музыкальную форму и музыкальный язык песнопений. Т. Владышевская

называет следующие жанровые отличия музыкально-богослужебных структур: различный способ их исполнения – хоровой, респонсорный, антифонный; содержание текста – молитвенное, повествовательное, дидактическое, догматическое и др. [62, 193-194]. Большое значение исследователь придает «цикличности и ансамблевости» как важным принципам организации древнерусского певческого искусства [62, 201], наличию единой линии драматургии различных по содержанию песнопений [62, 194].

Столь же важное значение принципам «цикличности и ансамблевости» придает и Н. Гуляницкая, анализируя жанровую систему **русской духовной музыки XX века** в книге «Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века» [85]. Н. Гуляницкая определяет «верхний слой жанровой классификации» как «макроуровень», включающий в себя богослужебные чинопоследования – Литургию, Всенощное Бдение, Панихиду и др. А к «микроуровню» исследователь относит сферу функционирования **изменяемых и неизменяемых** песнопений, наполняющих ту или иную службу «конкретным музыкальным содержанием» [85, 33-37].

Обзору всего многообразия жанров русской духовной музыки на «микроуровне» посвящен ряд исследований. Так, например, Т. Владышевская рассматривает жанры церковных песнопений и гимнографических структур в хронологической последовательности от возникновения ветхозаветных псалмов до гимнографии Нового Завета – тропарей, кондаков, стихир, канонов и проч. [62, 194-200]. Своеобразную классификацию церковных песнопений предлагает В. Холопова, разделяя их на **обобщенные**, т. е. песнопения, название которых указывает на определенный тип или форму (тропарь, кондак, прокимен и др.) и **конкретно-текстовые**, название которым дается по первым словам текста, так как в этих песнопениях трудно выделить какие-либо типологические черты. Важно отметить, что основной костяк песнопений литургии составляют **кон-**

**кретно-текстовые** песнопения, непосредственно связанные со священнодействием этого главного православного богослужения. Это прежде всего песнопения самой сердцевины литургии – Евхаристического канона «Милость мира», «Тебе поем», «Достойно есть», а также ряд других («Отца и Сын и Святаго Духа», «Един свят», «Да исполнятся уста» и проч.).

Отдельные песнопения службы объединены в так называемые **малые циклы**. Назовем для примера несколько таких циклов, связанных с совершением какого-либо священнодействия или обусловленных общим сакральным смыслом входящих в них песнопений. Это группа начальных антифонов, составленных из псаломских текстов о пророчестве Боговоплощения; песнопения Малого Входа – «Приидите, поклонимся», «Господи, спаси Благодетельныя», «Святые Боже»; цикл песнопений Евхаристического канона.<sup>1</sup>

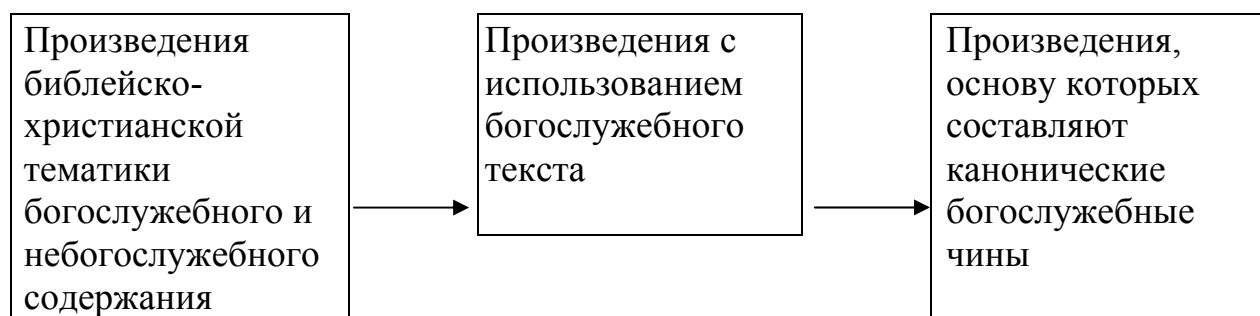
Таким образом, уже в предварительном порядке мы можем отметить такой характерный признак жанра литургии как **иерархичность**, определяющую музыкально-богослужебную структуру как триаду: **песнопение – малый цикл – чинопоследование**.

**Иерархичностью** определяется не только соотношение «микро» и «макро» уровней в рамках циклического чинопоследования, но и что очень важно, **место и положение** богослужебного чина в жанровой системе духовно-музыкального искусства, представляющейся нам в настоящее время на рубеже XX-XXI вв. Так, например, в последней четверти XX века было создано огромное количество симфонических, камерных, вокально-хоровых сочинений, содержащих в своей основе **библейско-христианскую тематику** (например, Шестая «Литургическая» симфония А. Эшпая для хора и оркестра, целый ряд сочинений С. Губайдулиной и др.). Не вдаваясь в подробности жанрового дифференцирования этой обширной группы

---

<sup>1</sup> Проблема музыкальной цикличности будет нами рассмотрена во второй части первой главы «Проблемы организации авторского литургийного цикла. Богослужебная структура и принципы музыкальной композиции».

произведений (что не входит в нашу задачу), отметим, что среди них значительное место занимают сочинений с использованием **богослужебного текста**, но не обязательно связанные с той или иной канонической богослужебной формой, как например, Камерная кантата № 6 для хора и оркестра на канонические церковнославянские тексты «Литургическое песнопение» Ю. Буцко или хоровой цикл Р. Щедрина «Запечатленный ангел» (по Н. Лескову), включающий в себя тексты из разных служб, преимущественно великопостных. Итак, определяя место канонического богослужебного чина (в данном случае литургии) в духовно-музыкальной жанровой системе, представим триаду групп произведений, выстроенную по принципу – от общего к частному:



Наряду с **иерархичностью**, литургии свойственны такие типологические признаки церковно-певческой жанровой системы, как практическая неизменность **вокально-хорового** состава исполнителей,<sup>2</sup> «словесность» музыкального содержания, то есть подчиненность музыкального материала содержанию богослужебного текста, что в значительной степени связано с одним из ключевых факторов – изначально церковного предназначения литургийного цикла как неотъемлемой части главного православного богослужения – Божественной литургии.

## **1.2. Исторический процесс жанрового расслоения в литургии.**

Начиная с XVII века, наступления Нового времени, фактор соподчиненности литургийного цикла православному богослужению постепенно утрачивает свое прежнее смысловое значение. А на рубеже XIX – XX веков становится вполне очевидным разделение литургии на **храмовую** и **концертную** ветви, о чем может свидетельствовать хотя бы сам факт первого исполнения литургийных циклов таких крупных композиторов, как С. Рахманинов, А. Гречанинов не в храме, а на концертной эстраде. Чтобы до конца понять сущность подобной жанровой трансформации, нельзя обойти вниманием социальный фактор, фиксирующий изменения в церковной и общественно-политической среде, а следовательно, вносящий свои коррективы в вопрос об изначально церковном предназначении авторского литургийного цикла.

Социальный фактор был определен отечественным ученым А. Сохором как главный, универсальный принцип классификации всех музыкальных жанров – классификации, соответствующей «объективным требованиям той или иной обстановки исполнения» [248, 246]. А. Сохор выделяет четыре группы музыкальных жанров, характеризующихся той или иной «обстановкой исполнения»: театральные, концертные, массово-бытовые и культовые жанры [248, 243]. Переходы отдельных жанров из одной группы в другую (как, например, в настоящем случае – переход литургии из разряда культовых в разряд концертных сочинений), связаны с явлениями **жанрового расслоения** и жанрового **синтеза** (соединение духовно-музыкального сочинения с группой концертных произведений).

Остановимся на некоторых аспектах сложного и противоречивого процесса жанрового **расслоения** в сфере духовно-музыкального искусства:

---

<sup>2</sup> Известным исключением является «Демественная литургия» ор. 79 А. Гречанинова для хора с инструментальным сопровождением.

- 1) взаимопроникновение и конфронтация двух типов культурной парадигмы на стыке эпох Средневековья и Нового времени;
- 2) привнесение в русское церковное пение элементов духовной и светской западноевропейской культуры, способствовавших появлению в богослужении признаков **концертности**;
- 3) развитие профессиональной музыкальной культуры в России во второй половине XIX, на рубеже XIX – XX, в конце XX веков;
- 4) личностно-творческий аспект.

Проблеме взаимопроникновения и конфронтации двух типов культурной парадигмы посвящено исследование Н. Герасимовой-Персидской «Русская музыка XVII века. Встреча двух эпох» [77]. Характеризуя тип парадигмы Средневековья, исследователь особо отмечает роль **канона**, распространяющегося «на способ организации всех уровней художественного явления» [77, 13]. Пение и словесный ряд, по словам Н. Герасимовой-Персидской, составляют «синкретическое единство, направленное <...> к созерцательному углублению в трансцендентные идеи христианского учения» [77, 15]. Рассматривая характер парадигмы Нового времени, исследователь выделяет такие признаки, как «антропоцентричность», освобождение музыкального искусства от церковного предназначения, появление «феномена музыкального произведения, а также образование *«системы функционирования искусства (композитор – исполнитель – слушатель)»*» – [77, 16-17]. Последнее представляется для нас особенно важным; исходя из этого, можно высказать соображение, что процесс расслоения жанра духовно-музыкального сочинения, изначально написанного для храма, начался как процесс **постепенного размежевания народа и клироса, постепенной трансформации певчих в исполнителей, а прихожан – в слушателей.**

В контексте соответствующего периода в истории России (середина XVII века) вышеназванные признаки культурной парадигмы Нового времени имели свое специфическое преломление. Так, историче-

скими вехами на пути секуляризации церковной жизни и, соответственно, богослужебно-певческого искусства можно назвать Никоновскую церковную реформу 1652 г., Воссоединение Украины с Россией в 1654 г., государственные реформы Петра I (начало XVIII в.), среди которых необходимо выделить упразднение патриаршества в России и замену его коллективным органом – Святейшим Правительствующим Синодом (1721 г.). В нашу задачу не входит оценка этих эпохальных для Российского государства событий, далеко не однозначно трактуемых сегодня историками, политиками, религиозными деятелями. Для нас важно отметить, что эти исторические события в той или иной степени способствовали **постепенному проникновению, внедрению и закреплению в православном богослужении элементов западноевропейской музыкальной культуры**, что связано прежде всего с опорой на стиль инструментальной музыки, многоголосие, организованное по вертикальному «органному» принципу (в отличие от строчного, линейного многоголосия русского церковного пения XV – XVII вв.), привнесением небогослужебных жанров (например, канта) и др.

Так, в известном трактате Н. Дилецкого «Идея грамматики мусикийской» (1679), ставшим, по сути, музыкально-теоретической программой периода возникновения партесного пения в России, пожалуй, впервые высказывается мысль о *приоритете* музыки над текстом, его сакральным смыслом. По словам И. Гарднера, подобная идея, названная Н. Дилецким «*атексталисом*», лучше всего выражает «обмирщение богослужебно-певческого искусства и перенос центра его тяжести с текста на чисто музыкальную форму...» [71, 78]. А крупнейший русский медиевист и историк церковного пения В. Металлов в своей оценке настоящего явления идет еще дальше, считая, что сущность учения Н. Дилецкого «направляется к одной цели – искусству творения пения **концертного**» (выделено мной – А. К.) – [155, 88]. Поэтому, думается, не случайно на рубеже XVII-XVIII вв. в русском духовно-музыкальном искус-

стве утверждается жанр партесного концерта, достигший своего расцвета в творчестве Н. Калашникова, В. Титова, Н. Бавыкина и др.

Следующим этапом на пути привнесения в храмовое богослужение элементов **концертности** можно считать середину XVIII в., когда законодателями в русской церковной музыке становятся итальянские музыканты. В этот период в состав богослужения литургии прочно входит так называемый «запричастный концерт», поющий вместо мелодически развитого причастного стиха. Таким образом, по словам И. Гарднера, внимание прихожан переносится с восприятия уставного текста киноника (причастного стиха), исполняющегося в подобных случаях несколько формально – на аккордовом «читке», на «сложную и эффектную музыкальную фактуру «концерта» и на певческую технику его исполнения» [71, 213]. Сам же «концерт», по мнению ученого, «по большей части не связан по смыслу с богослужебной темой данного дня, не имел литургического, богослужебного значения, а получил только значение музыкальное» [там же]. Образцами подобного «паралитургического» (то есть выходящего за рамки богослужебного устава) пения в настоящий период стали концерты итальянского композитора Б. Галуппи, бывшего придворным капельмейстером в Петербурге в 1765-68 гг.<sup>3</sup> А примерами включения запричастного паралитургического концерта в музыкальную композицию авторских литургийных циклов более позднего времени могут служить № 13 «Приклони, Господи, ухо Твое» из Литургии ре минор А. Алябьева, № 12 «К Богородице прилежно» из Литургии № 2 А. Гречанинова.

Однако, несмотря на отдельные признаки **концертности**, литургия до второй половины XIX века оставалась исключительно **церковным**

---

<sup>3</sup> Следует отметить также, что согласно указу императора Павла I, обратившего внимание на «произвол, царивший в церковном пении», Синод предписал 10 мая 1797 г. «концертов вместо причастна не употреблять, но петь киноник или псалом». Вторично исполнение концертов за богослужением было запрещено высочайшим указом императора Александра I 22 декабря 1804 г. [71, 279]. Однако, эти указы мало что изменили в сложившейся практике церковного пения.



жанром и не покидала пределов православного храма. Первый выход авторского литургийного цикла на концертную эстраду произошел 18 декабря 1880 г.: в зале Благородного собрания в Москве, в рамках светского мероприятия, организованного Русским музыкальным обществом (РМО), состоялось исполнение «Одиннадцати номеров из литургических песнопений, сочинения П. Чайковского» (так было указано в афише – 50, 370). Какие же объективные и субъективные факторы способствовали одному из знаковых событий в процессе миграции или диффузии настоящего жанра?

Наиболее ощутимый, как бы лежащий на поверхности, фактор был связан с невозможностью исполнения Литургии Иоанна Златоуста ор. 41 П. Чайковского в храме. Не в силу признания ее несоответствия духу православного богослужения (напротив, в одной из рецензий на состоявшийся концерт утверждалось, что Литургия «производит молитвенное настроение» – 199, 163), а по формальному поводу ее публикации издательством П. Юргенсона и первым ее исполнением в храме без санкции директора Императорской Придворной певческой капеллы Н. Бахметева. Известно, что согласно Указу Синода 1816 г. на директора капеллы возлагалась обязанность цензуры всех духовно-музыкальных сочинений, предназначенных для публикации и исполнения в храмах. Так, от Д. Бортнянского, бывшего директором капеллы в 1801-1825 гг., это монопольное право унаследовали и его преемники – Ф. Львов, А. Львов и Н. Бахметев. Поэтому, по признанию большого почитателя таланта П. Чайковского известного педагога-просветителя второй половины XIX в. С. Рачинского, исполнение Литургии в концертном зале было мерой вынужденной, хотя само исполнение (а скорее всего «обстановка исполнения» светского концерта, не соответствующая характеру произведения, предназначавшегося для богослужения – А. К) «произвело на людей благочестивых тягостное впечатление» [199, 356].

Другой немаловажный фактор, способствовавший появлению литургийного цикла на концертной эстраде, на наш взгляд, связан с уже упоминавшимися сущностными признаками эпохи Нового времени. Для России середины и всей второй половины XIX века были характерны тенденции, связанные с расширением ее культурного пространства, включая и наметившийся поворот к истокам церковно-певческих традиций, и всестороннее развитие светской профессиональной музыкальной культуры. Это и создание шедевров в целом ряде жанров (опера, симфония, романс, камерный инструментальный жанр и др.), а также становление русской национальной исполнительской школы, музыкальной науки; концертно-просветительская деятельность Русского музыкального и хорового обществ, Бесплатной музыкальной школы и проч. Все это не могло не подготовить почву для миграции культового жанра в сторону концертности. Важен и такой значимый субъективный фактор, как гениальность **личности** самого композитора, обратившегося к жанру церковной музыки, – П. Чайковского с его особо эмоциональным и чувственно-выразительным элементом музыкально-художественного стиля.

Нельзя также обойти вниманием и фактор, связанный с весьма деликатными и тонкими вопросами **национального достоинства и вероисповедания**. Именно эти вопросы стали главенствующими в статье редактора газеты «Русь» славянофила И. Аксакова от 14 февраля 1881 г. Основную мысль этой статьи, касающуюся концертного исполнения литургийного цикла П. Чайковского, можно сформулировать словами М. Рахмановой о том, что Аксаков трактовал «исполнение литургии в данных условиях как вопиющий факт безверия интеллигенции и полного ее неуважения к народным чувствам и обычаям» [199, 164]. Конечно же можно спорить с весьма резким суждением И. Аксакова, переданным М. Рахмановой, однако нельзя не отметить, что сама обозначенная им ситуация *разделения* в обществе, как вполне очевидный и мощный **соци-**

**альный** фактор не могла хоть косвенно не оказать влияния на процесс постепенного **расслоения** жанра литургии.

Несколько иной оттенок в движении этого процесса мы наблюдаем в контексте **Нового направления** в русской духовной музыке рубежа XIX – XX веков. Здесь обращает на себя внимание то обстоятельство, что литургийные циклы, в том числе таких крупнейших композиторов, как С. Рахманинов, А. Гречанинов, впервые прозвучали именно в **концертном** исполнении, но в сравнительно другой обстановке так называемых «духовных концертов», получивших широкое распространение в этот период. Большая роль в их организации принадлежала Синодальному хору, в годы своего расцвета познакомившему слушателей с многочисленными яркими образцами русской духовной музыки, в том числе и новыми сочинениями на богослужебный текст. Идейный лидер Нового направления, выдающийся ученый-медиевист и просветитель С. Смоленский большое значение придавал проведению духовных концертов, влияющих «на оздоровление вкуса слушателей» и видел в этом один из путей приобщения народа к церковно-певческому искусству. Возможно поэтому в данный период не ставился с прежней остротой вопрос о недопустимости исполнения песнопений Евхаристического канона вне совершения священнодействия:<sup>4</sup> концертное исполнение литургийных циклов вошло в практику не только Синодального, но и других хоров.<sup>5</sup>

Новый этап жанрового расслоения, на наш взгляд, связан с созданием А. Гречаниновым «Демественной литургии» ор. 79. Это сочинение написано композитором по удивительно мистическому совпадению на грани двух контрастных эпох – осенью 1917 г. И здесь можно отметить минимум два обстоятельства, отделяющих это произведение от литур-

---

<sup>4</sup> Здесь имеется в виду отзыв «Старого московского священнослужителя» на исполнение в вышеупомянутом концерте РМО литургийного цикла П. Чайковского. Однако, на наш взгляд, остро поставленный вопрос о недопустимости концертного исполнения песнопений, органически связанных со священнодействием, находится более в компетенции богословского, нежели искусствоведческого исследования.

гийных циклов рубежа XIX-XX веков, апробированных в концертном исполнении. Во-первых, это – совершенно четкое и недвусмысленное указание автора на изначально **небогослужебное** предназначение «Демественной литургии», читающееся наряду с пояснениями самого А. Гречанинова в книге «Моя жизнь» в самом названии сочинения. Напомним, что на рубеже XIX-XX вв. понятие «демество» подразумевало один из родов внебогослужебного назначения духовно-музыкальных сочинений – для домашнего музицирования или пения<sup>6</sup> (что, однако, не следует смешивать с характером и назначением одного из традиционных церковных распевов – демественного). Во-вторых, это – наличие в произведении инструментального сопровождения, что однозначно противоречит православной храмовой традиции.<sup>7</sup>

И наконец, качественно иная фаза процесса жанровой диффузии наблюдается в последней четверти XX века, времени постепенного возвращения к ценностям православной культуры после многих лет богоборчества. Этот период характеризуется созданием огромного количества сочинений библейско-христианской тематики в самых различных формах, в том числе и богослужебных (отдельные песнопения и циклы). Вопросы, связанные с их истоками в духовной и светской музыкальной культуре России предшествующих периодов, а также с социальным функционированием в 80-90-х годах XX века будут нами рассмотрены в **третьей** главе настоящей диссертации. Сейчас же нам важно отметить, что одним из ярких примеров, характеризующих уровень жанрового расслоения литургии, является сам факт появления Литургии св. Иоанна Златоуста Н. Сидельникова, которую мы рассматриваем как новое жанровое образование – **литургический концерт** (с определенными оговор-

---

<sup>5</sup> Так, например, впервые Литургия №2 А. Гречанинова была исполнена хором под упр. Л. Васильева.

<sup>6</sup> Уже будучи в эмиграции, А. Гречанинов несколько пересмотрел свой изначальный замысел создания литургии для «домашнего пения» и довел это сочинение до крупной концертной формы.

ками по поводу отсутствия необходимой временной дистанции для объективной оценки настоящего художественного явления).

Теперь мы подошли к проблеме жанрового содержания и стиля литургии, по-разному проявляющихся в каждой из двух ее ветвей.

### **1.3. Жанровая специфика храмовой ветви литургии.**

Храмовое содержание напрямую связано с самой сущностью литургии как главного православного богослужения, с ее назначением и сакральным смыслом. Все это можно сформулировать как всеобщее единение людей через причастие Тела и Крови Христа, через познание Бога и соединение с ним во святом Таинстве. Об этом свидетельствуют и святоотеческие писания: «Преподание одного и того же хлеба и общей чаши для всех <...> внушает причащающимся, как питающимся единою пищею, единение духа» (Дионисий Ареопагит – 25, 373); «Так как мы причащаемся от единого хлеба, то все делаемся единым телом Христовым и единой кровью и членами друг друга, составляющими одно тело со Христом» (Иоанн Дамаскин – 31, 340); «В Божественной литургии заключается чудная, объединяющая сила молитвы за всех, сродняющая все души!» (Иоанн Кронштадтский – 46, 120). О **духовном единении** всех собравшихся в храме – предстоятеля (священника), клира и народа неоднократно напоминает и сам текст литургии: «Возлюбим друг друга, да единомыслием исповемы»; «и даждь нам единеми усты, едином сердцем славити и воспевати пречестное и великолепое имя Твое...» [2, 125, 150].

Принцип **духовного единства** всех присутствующих на богослужении определяет и соотношение элементов системы функционирования музыкального искусства (композитор – исполнитель – слушатель) в храмовой ветви литургии. Отсюда – одним из главных признаков ее жанрового содержания мы можем назвать **соединение в единое целое исполнителей и слушателей (в данном случае священнослужителей, кли-**

---

<sup>7</sup> Правда, М. Рахманова упоминает об исполнении отдельных частей «Демественной литургии» в варианте *a capella* в православных храмах Русского Зарубежья [189, 210].

**роса и прихожан), непосредственно участвующих в Таинстве богослужения.**

Подобное **соединение** ярче всего представляется в двух видах – **всенародном** исполнении ряда песнопений и **диалоге** алтаря и клироса. На всенародное исполнение ряда песнопений есть прямые указания в используемых в настоящее время богослужебных книгах – «Служебнике» и текстовом «Ирмологии». Так, например, согласно последнему, поют «людие» (то есть все собравшиеся в храме) не только ектении (ответы на прошения, возглашаемые диаконом или священником – «Господи, помилуй»), но и песнопения Евхаристического канона, в том числе и хвалебную песнь Богоматери «Достойно есть», а также песнопения «Отца и Сына», «Един Свят», «Да исполнятся уста» и др. [1, 110-118]. Большое место вопросу «общенародного церковного пения» было уделено на Поместном соборе РПЦ 1917-1918 гг., где в проекте Постановления «общенародное церковное пение» признавалось «могущественным средством привлечения молящихся к действительному участию в совершении богослужения» [199, 876]. Характерно, что и в монодийной литургии так называемого Синодального обихода,<sup>8</sup> и в некоторых авторских литургийных циклах конца XVIII – начала XIX вв. (например, М. Березовского, Д. Бортнянского) Символ веры либо выписан простым напевом, либо на основе аккордового «читка» в несложной гармонии, видимо, подразумевающая тем самым совместное пение клироса и прихожан. Здесь, правда, необходимо сделать оговорку, что до постановления Стоглавого Собора 1551 г. Символ веры на литургии читался, а со второй половины XVI века до реформы 1652 г. было широко распространено пение «Верую» по типу осмогласника, где каждая определенная группа стихов распевалась с применением лиц и фит на один из восьми гласов.

Форма **диалога** просматривается в **ектениях** – молитвенных прошениях, возглашаемых священнослужителем, на которые хор от лица

---

<sup>8</sup> См. «Обиход нотного пения» ч. 2. Божественная литургия. М., 1892. Л. 24.

всей церкви отвечает «Господи, помилуй». А также в совершении чина **Возношения** (Евхаристический канон), где разделы особой молитвы **анафоры**, читаемой священником в алтаре у престола, непосредственно переходят в **пение**. (Схема диалога алтаря и клироса в совершении чина Возношения приведена в Приложении 2).

Таким образом, диалог алтаря и клироса непосредственно связан и с таким важнейшим признаком храмовой ветви литургии, как взаимодействие трех основных элементов богослужения – **священнодействия, чтения и пения**. Поэтому и сама музыкальная сторона богослужения, в данном случае литургии, является относительно **несамостоятельной**, зависимой не только от характера и смысла богослужебного текста, но и от совершения по установленному порядку священнодействия, чтения Священного писания и необходимых молитвословий. По сравнению с другими чинопоследованиями (например, со Всенощным Бдением) священнодействие литургии более развито, более тесно переплетается с пением и чтением. Так, например, исполнение хором Херувимской песни прерывается на словах «отложим попечение» для совершения Великого Входа с перенесением Святых Даров с жертвенника на престол и возгласений, в которых священнослужители поминают церковных иерархов и всех православных христиан. Если мы обратимся к авторским литургийным циклам разных эпох, предназначенным для исполнения в храме, то форма Херувимской песни (независимо от индивидуального стиля композитора или стиля эпохи), как правило, построена таким образом, что раздел, заканчивающийся словами «отложим попечение» чаще всего содержит каденционный оборот с цезурой перед последующим разделом на словах «яко да царя всех...». Как пример интуитивно чуткого следования композитором логике священнодействия в соответствии со степенностью и возвышенностью момента совершения Великого Входа назовем каденционную зону первого большого раздела Херувимской песни из Литургии Иоанна Златоуста оп. 41 П. Чайковского (пример

№ 1). Композитором, на наш взгляд, блестяще достигается эффект оттягивания и смягчения остроты тонического разрешения, благодаря опева-нию каданса: К – IV<sub>65</sub> – II<sub>65</sub> – V<sub>53</sub> – I.

Для сравнения обратимся к музыкально-композиционному решению настоящего раздела в авторских литургийных циклах, предназначенных для **концертного** исполнения. Так, например, в сочинениях Н. Сидельникова и В. Успенского музыкальная ткань Херувимской песни построена таким образом, что на словах «отложим попечение» происходит плавный переход без цезуры в «Аминь», «Яко да царя всех...», то есть заключительный раздел этого песнопения, поющийся после предполагаемого совершения Великого Входа (см. примеры № 2, 3). Добавим к этому, что в Литургии Н. Сидельникова на едином сквозном музыкальном развитии построен и № 9 «После Символа веры», включающий в себя разделы, относящиеся к Евхаристическому канону. Как следует из приведенной в Приложении 2 схемы чина Возношения, подобная композиция с отсутствием цезур в настоящем «малом цикле» не соответствует структуре богослужения.

Наряду с жанровым содержанием специфика каждой из двух ветвей литургии определяется **жанровым стилем**. Это понятие мы рассматриваем согласно теории А. Сохора как постепенное становление и отбор выразительных средств, наиболее полно отвечающих содержанию и функции настоящего жанра в процессе его исторического развития [248, 266]. О каких же выразительных средствах или компонентах музыкально-богослужебной структуры следует говорить применительно к так называемому «церковному стилю»? В этой связи вспомним, что дискуссия на тему о «духе» и «стиле» церковного пения, в определенной степени отражавшая эстетические принципы Нового направления, уже имела место на рубеже XIX-XX вв. Как известно, в этой дискуссии в газете «Московские ведомости» приняли участие такие видные музыкальные деятели как С. Смоленский, А. Гречанинов, Г. Ларош, Н. Кашкин, Н.



Компанейский, В. Металлов, а также священнослужители и любители церковного пения. Из целого собрания довольно разнохарактерных и подчас взаимоисключающих мнений хотелось бы выделить те положения, которые, на наш взгляд, связаны с определением музыкально-структурных компонентов, присущих духовно-музыкальному сочинению в его храмовой ипостаси. Одним из таких компонентов является традиционный **знаменный распев**, связанный с уже упоминаемым нами признаком жанрового содержания литургии – духовным **единением** людей, соборностью. Так, по мнению одного из участников дискуссии, «<...> мелодия древних церковных книг, настолько усвоена народом, что сделалась как бы производным его собственного духа <...> что с ней сроднились душа и слух православного человека» [199, 444-445].

Еще один немаловажный компонент «церковного стиля» связан с его **русской национальной основой**, что в определенной степени вытекает из предыдущего компонента – как выражение взаимопроникновения древнего церковного и народно-песенного элемента. Общий стержень у них – хоровая а *carrell*’ная основа. Н. Компанейский так отмечает их связь: «В церкви и на улице русский народ песни начинает запевами; в церкви – головщик, демественник, а на улице заводит запевальщик. В церкви поет хор (лики), а на улице хоровод. Хор припевает слова канонарха, хоровод же отвечает на возгласы запевальщика. Хор и хоровод сперва поют раздельно на два клироса или на две станицы и затем сходятся на середину вместе. Мелодия, запетая головщиком, повторяется или подхватывается, как в народной песне, затем главная мелодия украшается подголосками...» [199, 478].

Здесь важно еще отметить, что эти два компонента «церковного стиля», четко сформулированные на рубеже XIX-XX вв., в том или ином качестве имели место и в литургийных циклах предшествующих периодов. Если, например, в Литургии П. Чайковского трудно однозначно установить связь с каким-либо уставным распевом, то аналогии с тем или

иным интонационным оборотом Обихода, характерного для середины XIX в., (как московской, так и петербургской традиции), возникают не однажды. А в эпоху русского классицизма, когда церковное пение в значительной степени было подвержено «итальянскому светскому влиянию» (И. Гарднер), нельзя также отрицать связь музыки, написанной для церкви, с русской и украинской народной песенностью.

Более универсальным компонентом жанрового стиля духовно-музыкального произведения, может служить сформулированный в вышеупомянутой дискуссии А. Гречаниновым тезис о соответствии «музыкального содержания духовно-музыкального произведения содержанию текста».<sup>9</sup> Без сомнения, этот тезис можно принять как один из ведущих компонентов церковного жанрового стиля, так как он самым прямым образом связан с сакральным смыслом настоящего богослужения, его предназначением. Однако, нельзя также не согласиться с оппонировавшим А. Гречанинову мнением, высказанным в той же дискуссии, когда «на один случай явно соответствующей и явно не соответствующей тексту мелодии придется <...> десятки мелодий, о которых можно до бесконечности спорить относительно их соответствия тексту, начиная с отдельных его слов и кончая общим его смыслом» [199, 452]. Действительно, при создании тех или иных духовно-музыкальных сочинений имеет место немалая доля субъективизма, личного вкуса, слухового церковного опыта композитора. Каков же здесь может быть более или менее объективный критерий, сформулированный хотя бы в самых общих чертах? Учитывая, что мы рассматриваем из всего многообразия богослужебных текстов лишь его самый малый, но зато очень весомый процент – текст **Божественной литургии**, состоящий преимущественно из **неизменяемых** песнопений, поющихся на каждом литургийном богослужении, независимо от дня его совершения. Если условно разделить текст литургии

---

<sup>9</sup> Точнее, на наш взгляд, эта мысль несколько ранее была высказана прот. Д. Разумовским: «текст священных песнопений находится в тесной связи с церковной мелодией и управляется ею» [199, 460].

на две группы **назидательно-проповеднического** и **молитвенно-созерцательного** характера (в соответствии со смыслом двух частей богослужения – Литургии оглашенных и Литургии верных), то практически теряют смысл такие несколько поверхностные и субъективные понятия, как «радостно», «печально», «грустно», «весело», «ликующе» и др. Поэтому, в плане выявления характера музыки литургийного цикла, предназначенного для богослужения, создания впечатления сошествия Божией благодати, думается, более подходят такие определения как степенность, чинность, созерцательность, возвышенность. (Вспомним такие «классические» образцы литургийной музыки как «Тебе поем» С. Рахманинова или Херувимскую песнь из Литургии П. Чайковского). Все это требует от композитора – автора литургийного цикла – тщательного отбора выразительных средств, как, например, соблюдение чувства меры в создании динамических и темповых контрастов, нюансировки.

#### **1.4. Жанровая специфика концертной ветви литургии.**

Как мы уже упоминали, процесс постепенного *расслоения* литургии, начиная с середины XVII в., во многом был связан с привнесением в храмовое богослужение тех или иных признаков **концертности**: введением паралитургического концерта вместо уставного пения причастного стиха или эффектного распевания последнего наподобие концертного номера; использование форм и музыкально-выразительных средств профессионального светского музыкального искусства, тем самым, в определенной степени, предвосхищая синтез духовно-музыкального жанра с жанром хоровой музыки а capella, достигшим на рубеже XIX-XX вв. своего расцвета в творчестве С. Танеева, В. Калинникова, П. Чеснокова и др. Важно отметить, что признаки **концертности** проявляются в храмовой ветви литургии не только на уровне музыкально-художественного языка, но и на уровне социальном – в плане «обстановки исполнения». Так, например, современная практика приглашения на богослужения в дни особо торжественных праздников в кафедральных соборах светских

профессиональных певцов, одетых в концертные фраки, явно противоречит каноническому синтезу искусств.

Исходя из анализа процесса жанрового расслоения литургии, мы можем заключить, что сущность жанрового содержания **концертной** ветви литургии вытекает из наличия в природе этого явления двух противоположных элементов: с одной стороны здесь сохраняется «слой» храмовой ветви, который, хотя и *опосредованно*, но все же связан с сакральным смыслом литургии, ее предназначением; с другой стороны – соединившись с группой концертных произведений, настоящая ветвь литургии несет в себе и признаки жанрового содержания этой группы.

Вновь, опираясь на универсальный принцип А. Сохора – зависимости тех или иных признаков жанра от «обстановки исполнения», выделим два, на наш взгляд, принципиальных отличия обстановки концертного исполнения того или иного произведения. Первое отличие связано с соотношением элементов системы функционирования музыкального искусства (композитор – исполнитель – слушатель). Так, в концертном исполнении, пожалуй, в наиболее яркой форме выражено *разделение* исполнителей и слушателей, в отличие, скажем, от обстановки театральных представлений, массово-бытовых жанров, не говоря уже о жанре культовом. Например, даже в оперном театре, где сцена и зал обычно разделены оркестровой ямой, в настоящее время нередки случаи стирания границ между исполнителями и зрителями, когда последние активно включаются в театральное действие (опера Б. Бриттена «Давайте делать оперу» в постановке Московского камерного музыкального театра).

Второе немаловажное отличие обстановки концертного исполнения – в ее некоторой статичности, отсутствии действия, минимуме внешнего оформления (интерьер зала и сцены). Каким же образом эти два отличия «обстановки исполнения» влияют на жанровое содержание концертной ветви литургии?

Так, четкое разграничение слушателей и исполнителей (в отличие, напомним, от одного из ведущих признаков храмовой ветви литургии – духовного единства всех присутствующих на богослужении, их синэргии), есть, пожалуй, не что иное, как выделение **объекта** (слушатели) и **субъекта** (исполнители) эмоционально-эстетического воздействия духовно-музыкального искусства. Это воздействие самым тесным образом связано с целями и задачами, достижению которых призвано способствовать проводимое концертное мероприятие. Так, например, концертная деятельность Русского музыкального общества и Бесплатной музыкальной школы во второй половине XIX века, как известно, была связана прежде всего с **просветительской** задачей, пропагандой как лучших образцов классической музыки, так и новых авторских сочинений. А главной задачей так называемых духовных концертов, осуществляемых силами Синодального хора на рубеже XIX-XX веков, напомним, было воспитание духовно-нравственного (этического) начала, обращение к вечным, непреходящим ценностям как первый этап на пути воцерковления. **Этической и просветительской** задачами определяется и функционирование концертной ветви литургии в настоящее время на рубеже XX-XXI веков, в период постепенного и длительного процесса возвращения общества к духовно-нравственным ценностям Православия.

Исходя из вышеизложенного, сформулируем один из признаков жанрового содержания концертной ветви литургии как ответ на вопрос о ее задаче и предназначении: опосредованное воплощение сакрального смысла и идейно-содержательной основы литургии как главного православного богослужения, совершаемое в форме эмоционально-художественного воздействия музыкального произведения (авторского литургийного цикла) через исполнителей (артистов хора, в отличие от клиросных певчих на богослужении) на слушателей. Иными словами, настоящий признак указывает на связь концертной ветви литургии с богослуже-

нием, но не столько в плане внутреннего настроя на молитву, сколько в порядке эмоционально-чувственного сопереживания.

Другой признак жанрового содержания концертной ветви литургии, связанный со статичностью «обстановки исполнения», отсутствием действенного начала, минимумом изобразительного элемента можно представить **как относительную самостоятельность, обособленность от священнодействия, самоценность** авторского литургийного цикла. В это его существенное отличие от характерного признака жанрового содержания храмового типа литургии – **взаимодействия трех основных элементов богослужения: священнодействия, чтения и пения**. Самоценность концертной ветви открывает богатые возможности для проявления композитором личностно-творческого, **эвристического** начала, что созвучно мысли А. Сохора: «<...> специфика концертной музыки до конца проявляется тогда, когда она служит «духовным автопортретом» своего создателя» [248, 252]. Примерами «духовных автопортретов» композиторов, пожалуй, можно считать литургийные циклы таких великих творцов, как П. Чайковский и С. Рахманинов, а также сочинения, написанные в этом жанре современными композиторами Н. Сидельниковым, В. Успенским и др. при всем различии соотношения в них признаков **церковности и концертности**.

Если при освещении специфики жанрового содержания концертной ветви литургии мы опирались на особенности «обстановки исполнения» филармонического концерта, то при рассмотрении вопросов **жанрового стиля** возьмем за основу один из сущностных элементов жанровой диффузии – синтез церковного «слоя» с группой концертных произведений. Так, для **концертного** стиля литургии вполне допустимо наличие стилистических компонентов **церковного** «слоя» как, например, опора на традиционные уставные роспевы (знаменный, демественный, киевский, греческий и др.) и приемы их гармонизации, выработанные композиторами Нового направления. А также использование традицион-

ных богослужебно-певческих форм и прежде всего антифонного пения. Сохраняет свое важное значение и принцип **соответствия музыкального содержания духовного сочинения содержанию богослужебного текста**. Однако обратим внимание на некоторое различие в соотношении музыки и богослужебного текста в зависимости от жанровой ориентации духовно-музыкального сочинения. Так, если в музыке сочинения, написанного непосредственно для богослужения, этот принцип желательно применять с особой тактичностью, не выходя за пределы назидательно-проповеднического и молитвенно-созерцательного характера каждой из двух частей литургии, то музыка произведения, предназначенного для концертного исполнения (или изначально написанного для церкви, но потенциально содержащего в себе элементы концертности) формирует, на наш взгляд, более широкое поле ассоциативных восприятий слушателями сакрального смысла того или иного песнопения. Так, например, мы можем почувствовать и драматическую напряженность, почти иступленность в «Святый Боже» или полное мистической загадки нисхождение небесных сил бесплотных, словно по невидимой лестнице с высоты Божьего престола на землю в Херувимской песни из Литургии Иоанна Златоуста op. 41 П. Чайковского. Услышать мелодический разлив, напоминающий струю родника (наблюдение В. Протопопова) в Херувимской песне из литургийного цикла С. Рахманинова или монолит аккордового фундамента, словно воспроизводящего торжественный колокольный перезвон перед началом богослужения в Великой ектении Литургии Н. Сидельникова.

Такое широкое поле ассоциативных восприятий, видимо, предполагает наряду с наличием в концертной ветви литургии компонентов **церковного** стиля, использование музыкально-выразительных средств **внебогослужебного и внецерковного** плана, а также небогослужебных жанров и форм. В наиболее общих чертах их структуру можно представить следующим образом:

*Средства музыкальной  
выразительности  
внебогослужебного плана*

*Духовно-музыкальные сочинения*

1. Особенности хорового письма

- 1.1. Широта общего диапазона хора и отдельных партий, высокая вокальная тесситура в верхних голосах
- 1.2. Использование специфического вокального тембра (пение с закрытым ртом как подражание инструментальному звучанию)

П. Чайковский. «Верую»,  
Н. Сидельников. «Верую»,  
«Милость мира», причастный  
стих, малые ектении  
В. Успенский. «Единородный  
Сыне», «Херувимская песнь»,  
Н. Сидельников. Причастный  
стих

2. Средства эмоциональной выразительности, аффектации

- 2.1. Разнообразие динамики и агогики, богатство нюансировки в сочетании с характером содержания словесного текста, сакрального смысла того или иного раздела литургии непосредственно, либо опосредованно связанного со священнодействием
- 2.2. Использование художественно-технических приемов музыки XX века (например, диссонансных созвучий наподобие кластеров)

С. Рахманинов. Литургия  
Иоанна Златоуста ор. 31 (см.  
таблицу на стр. 118-119)

В. Успенский. «Верую»

3. Стиливые приемы музыки XX века

Стиливые аллюзии

Н. Сидельников. Литургия св.  
Иоанна Златоуста

4. Небогослужебные жанры и формы

4.1. Жанры академической музыки:

- фуга
- романс

Н. Сидельников. «Святой  
Боже»  
А. Алябьев. Херувимская  
песнь из Литургии ре минор

4.2. Жанры народной музыки:

- протяжная лирическая песня
- плач

Н. Сидельников. Литургия св.  
Иоанна Златоуста



Соотношение компонентов **церковного** и **концертного** стилей будет подробно рассмотрено на конкретных примерах анализа литургийных циклов разных исторических эпох во второй и третьей главах. Здесь же еще раз подчеркнем, что признаки того и другого жанровых стилей присутствуют практически в каждом авторском литургийном цикле, а степень их соотношения в конечном итоге оказывает влияние на их **жанровую ориентацию**.

## **§ 2. Проблемы организации авторского литургийного цикла. Богослужбная структура и принципы музыкальной композиции.**

Проблемы организации авторского литургийного цикла, наряду с уже рассмотренными проблемами **жанра**, составляют сущностный аспект настоящего феномена русской духовно-музыкальной культуры, объединяющего в себе элементы церковно-богослужбной и музыкально-художественной сфер. При рассмотрении ряда вопросов, связанных со спецификой формообразования, музыкальной композиции авторских литургийных циклов, мы будем исходить из следующего:

- изначальной **подчиненности** авторского литургийного цикла законам богослужения, церковному уставу, несмотря на те или иные признаки относительной самостоятельности литургии как произведения музыкального искусства. Это коренным образом отличает литургийный цикл от многочисленных вокально-хоровых жанров и форм светской профессиональной музыки – кантаты, оратории, сюиты и т.п.;
- уникальности литургии как духовно-эстетического явления **русской православной культуры**, в отличие от жанров западной духовной музыки – мессы, реквиема, пассиона и т.п.;
- особенностей жанрового содержания литургии, сакрального смысла канонического богослужбного текста.

Авторский литургийный цикл как выражение православного мировоззрения действительно уникален в силу соприкосновения с «Таинством таинств Христовой церкви, святейшей и таинственной из церковных служб, песнью любви христианской» [25, 372], во время которой происходит истинное для верующих соединение с Богом – Причащение Тела и Крови Христа. Отсюда – развернутый, не имеющий аналога в других православных церковных службах чин **священнодействия**, включающий в себя приготовление, принесение, возношение, причащение Святых Даров. Благодаря тончайшему переплетению священнодействия с **чтением** разного рода молитвословий, Священного Писания, **пением**, а также, благодаря органичному сочетанию духовно-познавательного начала с молитвенной созерцательностью, на богослужении литургии создается особая атмосфера приобщения к сходящей, словно с небесных высот благодати, вневременной реальности, отделенной от житейской повседневности.

Уникально в своем многообразии, обилии источников собрание **богослужебных текстов** литургии, прошедших путь становления в чине на протяжении многих веков. Сегодня на Божественной литургии мы слышим тексты псалмов, пророчеств (как, например, ангельское словословие «Свят, свят, свят Господь Саваоф» – Исаия, 6, 3), Святого Евангелия (Молитва Господня «Отче наш» – Мф. 21, 9; заповедей блаженств – Мф. 55, 3-12), образцы древнехристианской гимнографии VI-VII вв. – «Единородный Сыне», Херувимская песнь, «Да исполнятся уста» и др.

В **научно-теоретическом подходе** к рассмотрению проблем организации авторского литургийного цикла, на наш взгляд, будет целесообразным использовать элементы концепции В. Холоповой, изложенной в труде «Формы музыкальных произведений» [253]. Здесь прежде всего следует обратить внимание на выделение исследователем трех содержательных уровней формы в музыке:

- 1) музыкальная форма как феномен;

- 2) музыкальная форма как исторически типизированная композиция;
- 3) музыкальная форма как индивидуальная композиция произведения [253, 7].

Первый уровень содержания формы в музыке не связан непосредственно с нашей темой, так как, по мысли В. Холоповой, он обращен к так называемому специальному слою музыки как автономного вида искусства.

Второй и третий уровни, думается, естественным образом связаны с проблемой организации литургийного цикла в плане соотношения его богослужебной структуры и музыкальной композиции. Так, уровень содержания музыкальной формы как **исторически типизированной композиции** связан с установлением «семантики типовых, исторически отобранных музыкальных форм» [253, 7]. Поэтому, на наш взгляд, представляется целесообразным на данном уровне рассматривать авторский литургийный цикл, в основе которого лежит богослужебная структура как постепенно откristаллизовавшаяся, типизированная, относительно устойчивая и стабильная композиция.

На уровне содержания музыкальной формы **как индивидуальной композиции произведения**, думается, будет правомерным рассмотрение закономерностей композиционного построения литургийных циклов в творчестве композиторов разных эпох, стилей, направлений, индивидуальностей.

Таким образом, художественная значимость, целостность того или иного авторского духовно-музыкального сочинения (литургийного цикла), на наш взгляд, будет обусловлена прямым или опосредованным подчинением всех средств музыкальной композиции (пространственно-временного параметра, мелодико-гармонической структуры, тематизма, динамики, нюансировки и т.п.) логике развертывания богослужения, его жанровому содержанию, чинопоследованию.

## **2.1. Литургия как исторически типизированная композиция.**

### **Богослужебная структура.**

Самой древней и основополагающей частью литургии является Евхаристия, что в переводе с греческого означает «благодарение», прине- сение «благодарственной жертвы». Божественная Евхаристия, по опре- делению прот. А. Шмемана, «поистине сердцевина всей жизни Церкви, средство и выражение ее сущности как Тела Христова» [36, 54]. Цен- тральный пункт Евхаристии, по словам крупнейшего ученого-литургиста Н. Успенского, составляет **анафора** – «молитва, по совершении которой по учению Церкви – предложенный на престоле хлеб «уже не называется хлебом, но достойно называется Телом Господним, хотя естество хлеба в нем остается» [31, 233]. С течением времени, по мере распространения христианского вероучения на восток и запад, анафора подвергалась раз- личным изменениям, дополнениям или сокращениям. Так, за период с I по IV века в разных местностях сложилось множество литургических типов, в которых нашли отражение национальные особенности того или иного народа, местные обычаи.<sup>10</sup>

Анафора (евхаристическая молитва), ставшая основополагающей для Византийской, а затем для Православной литургии, была составлена великими святителями, Отцами Церкви IV в. Василием Великим и Иоан- ном Златоустом. Вокруг структуры евхаристической молитвы посте- пенно, в течение первых веков христианства складывалось то чинопос- ледование, которое дошло до наших дней.

Отличия современных богослужебных структур литургий Василия Великого и Иоанна Златоуста не столь существенны, чтобы здесь их особо оговаривать: разница в них заметна лишь в большей протяженно- сти евхаристической молитвы на Литургии Василия Великого, а также в пении богородична «О Тебе радуется» вместо «Достойно есть» – на Ли-

---

<sup>10</sup> Схемы классификации литургических типов, собранные в научном труде «Евхари- стия» ученым-литургистом арх. Киприаном (Керном) даны в Приложении 1.

тургии Иоанна Златоуста. Кроме того, Литургия Василия Великого совершается только в определенные дни года. Поэтому, когда в нашем исследовании речь идет о богослужебной структуре как основополагающем компоненте создания авторского хорового цикла, имеется в виду чин Литургии Иоанна Златоуста как наиболее часто совершаемый в течение годового церковно-богослужебного круга.

За пределами нашего исследования остается также **Литургия Преждеосвященных Даров**, чин которой был составлен в VI в. Св. Григорием Двоесловом, Папой Римским. Принципиальное отличие этой литургии в том, что на ней **не происходит** освещение Св. Даров (отсюда и само ее наименование), а следовательно отсутствует и последование чина **Возношения** (Евхаристический канон). Верующие здесь причащаются Дарами, освященными на ранее служившейся Литургии Иоанна Златоуста или Василия Великого. Назначение Литургии Преждеосвященных Даров – в причащении немощных и болящих в те дни, когда по Уставу не полагается совершать полную литургию – в особые дни Великого поста.

Рассмотрим теперь богослужебную структуру Литургии Иоанна Златоуста (схема № 1) в **пространственно-временном** аспекте: на уровне **архитектоники** (горизонтальное соотношение тех или иных разделов литургии) и на уровне организации **храмового** пространства (вертикальное соотношение происходящего в алтаре священнодействия и пения на клиросе). В совокупность этих двух уровней богослужебная структура литургии представляет собой довольно развернутую **двухслойную** композицию, включающую в себя:

- 1) последование священнодействия и молитвословия (на схеме – ряд А);
- 2) последование песнопений, перемежающихся с возгласами священнослужителей, чтением Священного писания, молитв (на схеме – ряд Б).

Принципиальные особенности **архитектоники** литургии, важные для формирования индивидуальной авторской композиции литургийного цикла, нам видятся в следующем:

- 1) в **двухчастности** богослужебной структуры литургии: в ее смысловом разделении на Литургию оглашенных и Литургию верных;<sup>11</sup>
- 2) в наличии так называемых **опорных точек** или кульминационных моментов как целого чинопоследования, так и каждой из его частей, отдельных разделов;
- 3) в расположении и соотношении песнопений, различающихся между собой по жанровым и формообразующим признакам.

**Двухчастность** для нас важна прежде всего наличием в литургии двух сакральных сфер, определяющих место каждой из этих частей в плане общего предназначения литургии. Так, **Литургия оглашенных** своим наименованием напоминает нам о первых веках христианства, когда люди, еще не принявшие святого Крещения (то есть оглашенные) не допускались к **присутствию** на Освящении Святых Даров и к Причастию. Поэтому, смысловой характер текстов Литургии оглашенных можно определить как **назидательно-проповеднический**. Сюда включены тексты псалмов 102, 145 (так называемых «изобразительных»), которые «представляют собой выходящие из глубины души <...> восторженно радостное прославление и благодарение (так идущее к Евхаристии) Бога за его милосердие, сказывающееся особенно в отношении грехов и помощи несчастным» [28, 14]. Сакральная сфера **Литургии верных** – иная по своему характеру. Текст здесь менее изобразителен, все здесь сосредоточено на совершении Божественной Евхаристии и

---

<sup>11</sup> Литургия оглашенных предваряется особой частью общего богослужебного последования, называемой Проскомидией, совершаемой священнослужителем в алтаре. Ее назначение – в приготовлении Святых Даров для предстоящего совершения Таинства. Поскольку эта часть литургии не сопровождается пением, мы ее не рассматриваем.

Причащения. Поэтому, эту часть литургии можно называть **евхологической** (молитвенно-созерцательной).

В каждой из двух частей выделяются особо значимые моменты совершения священнодействия, сопровождаемые пением или чтением – так называемые **опорные точки** или кульминации. В Литургии оглашенных таковыми можно считать **Малый Вход с Евангелием**, который согласно распространенному толкованию, напоминает верующим первый выход Иисуса Христа на всемирную Проповедь<sup>12</sup> [29, 648]. А также саму «проповедь» – чтение Священного писания (Апостол, Евангелие). В Литургии верных – это **Великий Вход со Святыми Дарами**, во время которого Дары переносятся с жертвенника на престол для дальнейшего совершения Таинства. И наиболее важный момент всего последования литургии – совершения чина **Возношения (Евхаристический канон)**. В его структуру входит чтение **анафоры**, отдельные элементы которой – *префацио* (начальная благодарственная молитва), *санктус* (молитва, переходящая к описанию Тайной Вечери), *анамнесис* (молитва воспоминания крестных страданий Христа, воскресения, вознесения на небо), *епиклесис* (молитва призывания Святого Духа), *интерцессии* (ходатайственная молитва о живых и усопших) – взаимодействуют с рядом песнопений: «Милость мира», «Достойно и праведно есть», «Свят, свят, свят Господь Саваоф», «Тебе поем», «Достойно есть» (напомним, структуру Евхаристического канона см. в Приложении 2).

Большое значение для архитектоники литургии имеет расположение и соотношение между собой большого количества песнопений, систематизация которых возможна по ряду признаков. Так, по **жанрово-иерархическому** признаку можно выделить две группы песнопений, ха-

<sup>12</sup> Согласно разным толкованиям Малый Вход символизирует: Пришествие Сына Божия в мир, Явление Христа народу при его Крещении и проч. [30, 202-203].

рактизирующих их предназначением, сакральным смыслом, местом в структуре богослужения:<sup>13</sup>

## 1. Главные песнопения литургии

### 1.1. Литургия оглашенных

– Единородный Сыне

прославляет вторую ипостась Св. Троицы – Бога Сына, концентрируя идею Боговоплощения и победы над смертью. Исполняется до Малого Входа в составе второго антифона

– Трисвятое

ведет свое происхождение от ангельского славословия (или Серафимской песни «Свят, свят, свят Господь Саваоф») и прославляет Бога Отца. Структурно находится между двумя опорными точками – Малым Входом и чтением Священного Писания

### 1.2. Литургия верных

– Херувимская песнь

задает характер, настрой Литургии верных: «всякое ныне житейское отложим попечение». Во время пения совершается Великий Вход с перенесением Св. Даров с жертвенника на престол

– Символ веры

состоит из 12 догматов православной веры, принятых на I и II Вселенских Соборах. Исполняется перед Евхаристическим канонам как свидетельство **единомыслия** в вероисповедании и чистоты сердец

– Милость мира...  
Достойно и праведно...  
Свят, свят, свят  
Господь Саваоф,  
Тебе поем, Достойно есть

песнопения, входящие в состав Евхаристического канона и состоящие в тесной взаимосвязи с основной молитвой службы – **анафорой** (святого Возношения). Образуют кульминационную зону всей службы.

– Отче наш

молитва Господня (Мф. 6, 6-13). В контексте богослужения литургии является приготовлением к Причастию, соединению с Господом: «В той мере, в

<sup>13</sup> При объяснении смысла песнопений и их предназначения использованы труды И. Дмитревского, арх. Киприана (Керна), Н. Успенского, Х. Уайбру, А. Шмемана.





– Един свят

примирение (целование мира) перед  
предстоящим совершением Таинства  
Возношения Св. Даров  
поется перед Причастным стихом.

Согласно признаку, определяющему **вид, способ исполнения** песнопений или их **структуру**, можно выделить в чинопоследовании литургии три основных группы песнопений [70, 86-98]:

- антифоны,
- респонсории,
- гимны.

К первой группе относятся песнопения, структура которых предполагает их построчное исполнение на два клироса (лика или хора). К этой группе относятся три антифона, стихи которых распределены между двумя ликами (хорами).<sup>14</sup>

Ко второй группе относится пение **диалогического** характера (от лат. *responsum* – ответ). Это все **ектении**: Великая, Сугубая, две просительных, малые ектении, а также особые ектении, встречающиеся только на богослужении литургии – ектения об оглашенных, две ектении верных, запричастная ектения «Прости приимши»; **прокимен** и **аллилуарий**, где чтец поочередно произносит стихи псалма, а лик (или два лика) попеременно повторяют все время первый, исходный стих.

К третьей группе относится наибольшее число песнопений Литургии верных, исполняемых «от начала до конца без перерыва» [70, 90]. Заметим, что Херувимская песнь, условно разделяемая совершением Великого Входа на две части (до и после Входа), согласно логике построения словесного текста и ее мелодического развертывания в древней монодийной традиции также являлась цельным песнопением сквозного непрерывного развития, представляя собой «единую грамматическую единицу» [31, 154].

<sup>14</sup> Принцип распределения стихов псалмов между двумя ликами наглядно представлен в современном печатном Ирмологии [1, 110-111]

Выделяемые по жанрово-иерархическому или структурному признаку песнопения литургии, принадлежа к определенным моментам священнодействия или представляя собой тот или иной вид, способ пения, составляют жанрово-структурные подразделения литургии – **малые циклы**. Например, цикл из трех антифонов, песнопений Малого Входа («Приидите, поклонимся», «Господи, спаси Благочестивыя», «Святый Боже»), песнопений Евхаристического канона и др.

Особо следует сказать о формообразующей роли **ектении**. Их расположение в чинопоследовании, чередование с теми или иными песнопениями создают такие элементы формы как **обрамление, арочность, связка**. Так, например, обрамлением Евхаристического канона, то есть всего центрального раздела литургии служат две **просительные ектении**, а две **малые ектении** в начальном разделе литургии связывают между собой каждый из трех антифонов, располагаясь между ними.

Обратимся теперь к диагональной **стереофонической** координате пространственно-временного аспекта богослужения литургии. Ее особенность – в принципе **диалогизма**, вытекающего из жанрового содержания храмовой ветви литургии – **духовного единства** всех присутствующих на богослужении (священнослужителей, певчих, прихожан), их «сослужения». В чинопоследовании литургии мы наблюдаем две линии такого **диалога**:

- 1) алтарь – клирос (или алтарь – клирос + все присутствующие на богослужении);
- 2) правый клирос (лик или хор) – левый клирос.<sup>15</sup>

Первую линию диалога составляют **ектении**, возглашаемые священнослужителем, а также уже упоминаемая нами структура **Евхаристического канона**, где разделы евхаристической молитвы (анафоры),

<sup>15</sup> Согласно русской церковной традиции послемонгольского периода [32, 774] два клироса занимают южный (правая сторона храма) и северный (левая сторона храма) концы солеи, то есть небольшого возвышения перед алтарем. Таким образом, уже

переходящие в возглас священника тесным образом связаны с **пением**. Правда, на слух в храме воспринимаются только возгласы и ответное пение хора, так как сама молитва, разделенная на вышеуказанные элементы согласно установившейся традиции произносится священником **тайно**.

Вторую линию диалога составляют попеременное исполнение певческого последования литургии двумя хорами, включая также и совместное исполнения ряда песнопений (как, например, Херувимской песни, в подобных случаях исполняемой «на сходе» в центре храма). Сразу следует отметить, что традиция пения на два клироса и соответственно, само распределение песнопений (или их отдельных строк как, например, в антифонах) между двумя хорами на протяжении многовековой истории русского богослужебного пения претерпевала различные изменения. Поэтому, применительно к **индивидуальным** композициям авторских хоровых циклов конца XVIII-XX веков следует, вероятно, говорить о более широком спектре использования принципа стереофоничности, в том числе и в рамках однохорного исполнения сочинения.

Таковы, на наш взгляд, наиболее принципиальные особенности литургии как **исторически типизированной композиции**, непосредственным выражением которой является ее **богослужебная структура**. Теперь проследим, как влияют эти особенности на формирование **индивидуальной композиции** авторского литургийного цикла.

## **2.2. Литургия как индивидуальная музыкальная композиция.**

### **Общие принципы организации цикла.**

Общие принципы и закономерности в построении и организации авторского литургийного цикла, вопросы музыкальной композиции, учитывая индивидуальность стиля, творческой направленности композиторов, мы будем рассматривать в соответствии с изложенными в предыдущем разделе особенностями **архитектоники** богослужения литургии:

---

своим расположением в двух равноудаленных от центра акустических точках храма способствуют созданию пространственного стереофонического эффекта.

принципом двухчастности, наличием опорных точек, принципом расположения и соотношения между собой различных песнопений, ектений.

Так, в номерной структуре авторского хорового цикла практически не встречаются указания на принадлежность песнопений к той или иной **части** литургии. Однако, признаки **двухчастности** могут проявляться на уровне средств музыкальной выразительности, в некоторой **контрастности** музыкально-интонационного или мелодико-гармонического материала *до* Херувимской песни (Литургия оглашенных) и *начиная с* Херувимской песни (Литургия верных). Так, например, в Литургии ор. 41 П. Чайковского в номерах, относящихся к Литургии оглашенных (№№ 1-5) преобладают декламационно-экспрессивные интонации, видимо призванные сосредоточить внимание молящихся на назидательно-проповеднической стороне первой части литургии. Тогда как, начиная с Херувимской песни (№ 6), линия развития средств выразительности (тематизм, динамика, нюансировка и т.п.) становится гибче, утонченнее. Иного рода контраст между условно разделяемыми частями цикла, на этот раз в стилистическом ключе наблюдается в Литургии Н. Сидельникова. Концертное предназначение этого цикла, написанного в конце XX века, позволяет автору во второй части (также условно начинающейся с Херувимской песни) довольно смело использовать стилистические аллюзии, далекие от православной традиции («золотой ход» валторн, гармонические обороты, характерные для эпохи романтизма, аллюзии на известные сочинения русской классики), что обусловлено, вероятно, весьма субъективными представлениями автора о молитвенно-созерцательном характере Литургии верных. При этом в первой части литургии композитор использует преимущественно традиционные для духовно-музыкального сочинения рубежа XIX-XX вв. (период Нового направления в русской духовной музыке) стилистические приемы как, например, соотношение **знаменного и народно-песенного** музыкально-драматургических пластов.

Наличие **опорных точек** в последовании священнодействия литургии опосредованно оказывает влияние на композицию авторского литургийного цикла, когда то или иное песнопение, связанное по смыслу с важнейшим моментом совершения богослужения, неизбежно выделяется благодаря использованию автором каких-либо художественных приемов, свойственных его индивидуальному стилю. Так, например, одним из центральных песнопений в музыкальной композиции Литургии П. Чайковского является Херувимская песнь, в музыкальной ткани которой получают новое развитие характерные интонации цикла (об этом подробно см. во второй главе), а также, согласно наблюдению В. Протопопова, происходит обновление тональной сферы: свежесть звучания e-moll после преобладания тональностей C-dur, d-moll, F-dur в предыдущих песнопениях [184, 108].

В Литургии op. 31 С. Рахманинова один из самых известных фрагментов «Тебе поем» (№ 12), пожалуй, можно назвать лирической кульминацией цикла. Напомним, что настоящее песнопение гимнического характера связано с вершиной Евхаристии – молитвой призывания Святого Духа (епиклесис): «<...> низпосли духа твоего святого на ны и на предлежащая дары сия» [2, 143].

А в Литургии № 2 А. Гречанинова «драматургическими центрами», по словам М. Рахмановой, становятся **Символ веры**, песнопения **Евхаристического канона**, **запричастных стих** «К Богородице прилежно», по своей стилистике в значительной степени соответствующие характеру литургического действия [189, 201]. **Символ веры** стал драматургическими центром музыкальной композиции и литургийного цикла современного петербургского композитора В. Успенского как, на наш взгляд, наиболее масштабный и динамичный раздел настоящего сочинения.

Порядок **расположения** и **соотношения** между собой различных песнопений литургии, наполняющих службу «конкретным музыкальным содержанием» (Н. Гуляницкая), их чередование с молитвенными обра-

щениями к Богу (ектении) в значительной степени оказывают влияние на использование композиторами тех или иных элементов организации цикла. Сравним различные проявления **цикличности** в разных исторических типах литургии: **монодийной, осмогласной в четырехголосной гармонизации (конец XVII – начало XVIII вв.)**, а также литургии как **авторском хоровом цикле**.

Проблемы цикличности в **монодийной** литургии освещены в работе «Циклы мелодических строк в песнопениях литургии знаменного роспева» [146] и кандидатской диссертации «Категории пространства и времени в организации богослужебных песнопений знаменного роспева» (на материале нотирования службы Литургии святого Иоанна Златоустого XVI-XX вв.) М. Макаровской [145]. Исследователь, ознакомившись с материалом 185 рукописей XVI-XX вв., 6 служебников XVI в. и 7 фонограмм литургии в старообрядческих общинах, выделяет несколько циклов в певческом последовании настоящей службы. Определяющим признаком цикличности, по мнению автора, является тождественность мелодических строк, формул, попевок в целом ряде **негласовых, неизменяемых** песнопений литургии. Важное наблюдение исследователя – необязательность следования друг за другом входящих в цикл песнопений. Так, например, в одних циклах песнопения сменяют друг друга **последовательно**, в других являются **обрамляющими** тот или иной раздел литургии, в третьих – наблюдается **сквозной** повтор мелодического материала, проходящий через несколько разделов литургии. Так, к первой группе, согласно исследованию М. Макаровской, относятся цикл № 1 «**Великая ектиния и две малые ектении до Малого Входа**», ко второй – циклы № 2 «**Сугубая ектения и 1-я ектения верных**» (обрамляют ектению об оглашенных), № 6 «**Великая ектения и запричастная ектения «Прости, приемши»**» (цикл – арка всей литургии). К третьей группе относятся циклы № 3 «**Ектения об оглашенных и просительные ектении Литургии верных**», № 4 «**Большие «Аминь» 2-й ектении верных,**

**Евхаристического канона, по «Отче наш», по «Един свят».** И наконец № 5 – основной цикл **«Песнопения Евхаристического канона, «Тебе Господи» по Отче наш, «Аллилуия» («большая»)**». М. Макаровская упоминает также о «сквозной интонации литургии», проходящей через ряд песнопений «от ектении об оглашенных до причастна включительно», и очень важно, на наш взгляд, что эта интонация проходит через песнопения Евхаристического канона «Достойно и праведно есть», «Свят, свят, свят Господь Саваоф», «Тебе поем», являясь их мелодическим окончанием (см. пример № 4). Таким образом, нельзя не заметить, что на основании древних рукописных образцов литургии можно уже говорить о предпосылках таких формообразующих элементов, как интонационное зерно, **тематическое ядро** или даже **лейтмотив**.

Проблеме цикличности в **Осмогласной литургии в четырехголосной гармонизации** посвящены исследование В. Протопопова, вошедшее частью в книгу «Музыка русской литургии», и кандидатская диссертация Н. Гурьевой «Система осмогласия в русской литургии конца XVII – начала XVIII вв.» Здесь признаком цикличности исследователи считают наличие знаменной мелодии, содержащей в себе попевочную структуру определенного **гласа**, гармонизованной в четырехголосном складе по принципу «постоянного многоголосия».<sup>16</sup> Исследователи обращают внимание на два таких цикла, подчиненных «системе устойчивых ладово-гармонических комплексов» (Н. Гурьева). В первый цикл входят три главных песнопения литургии: **«Единородный Сыне», Херувимская песнь, «Достойно есть»**, гармонизованные во всех 8 гласах уставщиком хора государевых певчих дьяков Ст. Беляевым. Во второй – неизменяемые песнопения: воскресные **блаженны** (напомним, особые тропари, поющиеся вместе со стихами евангельских заповедей блаженств

<sup>16</sup> Этот термин В. Протопопов комментирует следующим образом: «*Постоянное многоголосие* – одновременное пение всех партий хора, без пауз, с одновременным же произнесением текста; мелодия напева помещается в партию тенора, верхние голоса



в составе третьего антифона) и **причастные стихи**, гармонизованные Петром Норицыным [184, 21].

Проблема цикличности **авторской литургии** затрагивалась и следователями еще на рубеже XIX-XX вв., в частности, в статье церковного композитора, прот. С. Протопопова «О художественном элементе в православном церковном пении» (1901). Среди ряда вопросов, касающихся принципов авторского художественного творчества в церковной музыке (к которым мы еще вернемся при освещении проблемы канона и эвристики в литургии), большое место отведено проблеме **музыкальной цельности** богослужебного чина, взаимосвязи его частей на основе единой «одухотворяющей идеи». Так, по словам прот. С. Протопопова, «музыка (пение) каждого отдельного богослужебного чина должна выражать собой нечто цельное – по единству музыкальных идей или тем, проходящих через все песнопения чина, и связное – по внутренней последовательности и тематической разработке мелодии и по одинаковой гармонизации этой мелодии» [187, 288]. Эти идеи разделяют и наши современные музыковеды. Так, например, Н. Гуляницкая подчеркивает, что композиторы начала XX века, «придавая литургии исключительно большое значение, стали создавать музыкально «единородную» службу, вместо широко распространенного пения – т. н. «сборников литургийных песнопений» [85, 34]. А для В. Протопопова настоящая «теория музыкального единства церковной службы» (так называется глава из вышеупомянутой книги ученого «Музыка русской литургии», посвященная настоящему вопросу) стала одним из основных подходов к анализу авторских литургийных циклов, начиная со «Служб Божиих» конца XVII – начала XVIII веков и заканчивая образцами настоящего жанра в творчестве П. Чайковского, А. Гречанинова, Н. Черепнина, С. Рахманинова.

---

дополняют ее тонами трезвучия, бас же дает основной тон аккорда и от него ведет мелодическую фигурацию проходящими звуками» [184,19].

Одним из главных принципов **цикличности**, согласно наблюдениям В. Протопопова, является наличие **лейтинтонации** – в плане «мелодического зерна» (например, в Службе Божией воскресной C-dur), а также в качестве **лейтмотива**. Последний может появляться в авторском литургийном цикле и как значимая мелодическая интонация (например, в «Достойно есть» из Литургии ор. 31 С. Рахманинова), и как мелодико-гармоническая структура, встречающаяся в ряде песнопений какого-либо цикла. В. Протопопов неоднократно отмечал идентичность кадансовых оборотов, придавая им «значение лейтмотива» как на уровне одного из разделов литургии или так называемого «малого цикла» (например, последовательности песнопений от «Милости мира» до «Отче наш» в Литургии П. Чайковского), так и на уровне всего чинопоследования. Признаком цикличности в авторской литургии исследователь считает также «репризное округление» чина Возношения из Литургии П. Чайковского, выраженное в мелодико-гармонической тождественности разделов «Милость мира» (до слов «И со Духом Твоим») и «Тебе поем» [184, 109].

Итак, выделим два основных принципа **организации цикла** авторской литургии:

- принцип **интонационно-тематической организации**;
- принцип **стилистической организации**.

В первом случае организация цикла связана прежде всего с наличием в музыкальной ткани произведения сквозного тематического материала, что нередко выражается в общности мелодико-гармонических пластов разных разделов цикла. Так, например, стержнем музыкальной композиции Литургии П. Чайковского, на наш взгляд, является наличие **лейтмотива** или **тематического ядра**, проходящего через целый ряд номеров цикла, как в основном своем виде – характерного мелодико-гармонического оборота, так и виде его отдельных мелодических элементов. В Литургии композитора последней четверти XX века В. Кикты также используется лейтмотивный принцип, организуя и словно цемен-

тируя обширный музыкальный материал (31 номер). Однако, наряду с наличием главенствующего лейтмотива как интонационной квинтэссенции всего цикла [167, 44-45], в музыкальной ткани сочинений прослушивается ряд иных интонационных формул, также играющих определенную роль в построении музыкальной драматургии (см. схему № 8).

Принцип стилистической организации цикла связан с общностью тех или иных элементов музыкального построения литургии, но уже не на уровне музыкального тематизма, а на уровне более или менее схожих стилистических приемов, разного рода средств музыкальной выразительности (фактуры, гармонии, нюансировки и др.). Так, например, в Литургии Н. Сидельникова фрагмент **Символа веры** на словах «и вознесшагося на небеса» и один из разделов № 9 «После Символа веры» на словах «Свят, свят, свят Господь Саваоф» образуют арочную композицию. Связность настоящих музыкальных разделов цикла осуществляется посредством использования в обоих случаях одной из распространенных **лексем** эпохи классицизма «золотого хода» валторн, что по замыслу автора, видимо, должно было способствовать созданию особо возвышенного, эмоционально-приподнятого настроения (разумеется, в субъективном понимании композитора молитвенного характера настоящих разделов литургии).

Особенности индивидуальной композиции авторского литургийного цикла проявляются также на уровне **стереофонической** (диагональной) пространственно-временной координаты. Причем, как мы уже указывали, не только в качестве попеременного исполнения песнопений (или их отдельных строк) двумя хорами, но и в условиях однохорного исполнения путем создания «внутренней антифонной формы» (Н. Гуляницкая). Приведем некоторые примеры разных вариантов использования принципа стереофоничности в авторских литургийных циклах:

– распределение музыкального материала между двумя хорами

– поочередное пение двух групп (мужской и женской) одного хора, в том числе и с последующим хоровым tutti

– музыкальное изложение ектении с сольной партией возглашающего ее диакона


– стереофонический эффект, заложенный в особенностях хоровой фактуры сочинения

№ 4 «Во Царствии Твоем»  
двухорное из Литургии оп. 31 С.  
Рахманинова

№ 6 «Трисвятое» из Литургии  
оп. 31 А. Никольского

№ 6 «Сугубая ектения» из  
«Демественной литургии» оп. 79  
А. Гречанинова (2-я редакция)

Сугубые ектении из  
литургийных циклов  
С. Рахманинова и  
Н. Сидельникова.

Следует дать некоторые пояснения к последнему пункту. Так, сущность «внутренней антифонной формы», непосредственно выраженной в особенностях фактуры хорового сочинения, в Сугубой ектении С. Рахманинова представляется нам в контрастном сопоставлении двух групп хора: басы, альты – тенора, сопрано, исполняющих расчлененную на два кратких мотива словесно-музыкальную фразу «Господи / помилуй». А в Сугубой ектении Н. Сидельникова происходит полиритмическое наложение аккордовой фактуры на слогах «по – ми – луй» в ритме  на оstinатное мелодическое звучание партии басов, полностью выпевающих словесный текст ектении «Господи, помилуй» (см. примеры № 5, 6).

На уровне соотношения стереофонической или диагональной пространственно-временной координаты и архитектоники можно отметить и такую особенность музыкальной композиции литургии как взаимодействие двух различных циклических последований, параллельно исполняемых двумя хорами: неполного цикла авторской литургии, включающего в себя преимущественно главные песнопения литургии (1-й лик) и предполагаемого исполнения прочих песнопений (включая ектении) по оби-

ходному материалу (2-й лик). Думается, что таково было предназначение неполных циклических последований Д. Бортнянского, П. Турчанинова, Н. Римского-Корсакова и др., хотя соотношение авторского цикла и традиционного пения по Обиходу, на наш взгляд, ставит немало вопросов стилистического и исполнительского порядка.<sup>17</sup>

Итак, рассмотрев общие принципы и закономерности индивидуальных композиций литургийных циклов конца XVIII – XX вв., можно отметить, что их художественное своеобразие независимо от храмовой или концертной принадлежности всегда обусловлено наличием богослужебной структуры как типизированного, относительно устойчивого и стабильного построения. В свою очередь, и богослужебная структура, и индивидуальная музыкальная композиция литургийного цикла в гармоничном сочетании сакрального и художественного элементов определяют сущность феномена настоящего жанра.

### **§ 3. Канон в эвристика в литургии. Проблема индивидуального авторского творчества в сакральной сфере.**

В предыдущих разделах, освещая вопросы жанрового содержания, стиля и формообразования литургии, мы неоднократно касались проблемы традиции и новаторства в русской духовной музыке. Так, отмечая относительную стабильность и неизменяемость богослужебной структуры литургии, мы в то же время приняли во внимание немало различных вариантов акцентирования тех или иных сторон богослужения, опорных точек, использования средств музыкальной выразительности и способов построения музыкальной композиции в авторских литургийных циклах. И отсюда закономерен вопрос, в каких пределах возможно

---

<sup>17</sup> Тем не менее, хотелось бы отметить довольно органичное соотношение авторского литургийного цикла и пения по Обиходу на одном из патриарших богослужений в Успенском соборе Кремля, где хор студентов Московской консерватории (дир. – проф. Б. Ляшко) практически целиком исполнил Литургию П. Чайковского, а хор храма Казанской иконы Божией Матери в Узком (регент – архимандрит Петр Поляков) пел отсутствующие в литургийном цикле П. Чайковского три антифона, тропарь и кондак праздника, особые песнопения архиерейского богослужения по Обиходу.

соотношение уникальности художественной личности композитора-творца со сферой сакрального, внеличного? Иными словами, каковы критерии каноничности и относительной стабильности богослужебных жанров и форм в контексте композиторского мышления конца XVIII-XX веков?

Обратимся к теории **канона** и **эвристики** в музыке, разработанной В. Холоповой.<sup>18</sup> Несмотря на то, что исследователь освещает настоящую проблему на светском музыкальном материале, думается, будет целесообразным использовать основные положения этой теории в плане соотношения канона и эвристики в русской духовной музыке и, в частности, в литургии.

Особо для нас важным является тезис В. Холоповой о «неразрывной спаянности» этих двух противоположных полюсов, а также – об «историческом взаимодействии канона и эвристики в музыке», происходящим на уровне дифференциации «априорно канонических и неаприорно канонических, априорно эвристических и неаприорно эвристических типов культуры» [251, 100]. Так, например, богослужебные жанры и формы (антифоны, тропари, гимны и т.п.), сложившись в общем и целом в «априорно каноническую» эпоху Средневековья, в значительной степени связаны с нормативными принципами канона. Тогда как рассматриваемы нами авторские литургийные циклы в большинстве своем относятся к эпохе культивирования неповторимости и индивидуальности в искусстве (XIX-XX вв.) – эпохе «априорно эвристической». Примером же «неаприорного» проявления эвристики в XVI в. в определенной степени можно считать творчество распевщиков С. и В. Роговых, И. Носа, Ф. Крестьянина, связанного строгими рамками канона, так как, по словам Т. Владышевской, свобода личного творчества «оспаривалась – и не только в XVI, но и в XVII веке; она была несовместима с пониманием

---

<sup>18</sup> Холопова В. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб., 2002. – С. 78-111.

церковного пения как ангелогласного, богодухновенного, дарованного свыше...» [62, 210].

Таким образом, с одной стороны некоторая сглаженность проявления в музыке двух противоположных полюсов, с другой – относительно ясная выявленность их действия в ту или иную эпоху, на наш взгляд, отражают специфику канона и эвристики в авторских духовно-музыкальных сочинениях. Рассмотрим проявление этой диалектической пары в русской духовной музыке по двум направлениям:

- 1) соотношения сфер внеличного, «дарованного свыше» и индивидуального художественного творчества;
- 2) соотношения музыкально-композиционных элементов в духовно-музыкальных сочинениях.

**3.1. Соотношение сакральной и художественной сфер в русской духовной музыке. Научно-теоретические подходы.** Проблема соотношения сакральной и художественной сфер имеет немаловажное значение для осмысления процесса авторского творчества в русской духовной музыке. Думается, будет целесообразным сравнить некоторые подходы к этой теме в музыковедении XX века.

Так, основные положения концепции «истинной художественности в духовно-музыкальных творениях» уже упоминавшегося нами церковного композитора и исследователя рубежа XIX-XX вв. прот. С. Протопопова можно сформулировать следующим образом:

- создание музыкального произведения на богослужебный текст есть художественно-творческий процесс;
- церковное пение есть художественная отрасль музыкального искусства, и она «<...> вместе с последним служит одним из высоких проявлений истинного (вдохновенного) искусства на земле и <...> обладает силой нравственно-обновляющим образом воздействовать на природу человека» [187, 255].

Итак, одним из главных положений концепции прот. С. Протопопова можно считать апологию «художественного творчества» в богослужебной сфере, что автор исследования связывает с естественным стремлением человека-творца<sup>19</sup> «задержать на земле впечатление великого и прекрасного в материале, полученном из физической природы». Ссылаясь на стихи Священного Писания (Послания св. апостола Павла к Ефессянам) – «<...> исполняйтесь Духом, назидая самих себя псалмами, и славословиями, и песнопениями духовными, поя и воспевая в сердцах ваших Господу» [Еф. 5, 18-19], С. Протопопов читает закономерным для творцов (в данном случае для авторов духовно-музыкальных сочинений) «воплощать свое вдохновение в соответствующих художественных образах» [187, 276].

Определяя церковное пение как «художественную отрасль музыкального искусства», исследователь большое значение придает гармонизации «церковных мелодий» по западноевропейскому образцу, ратуя за «введение в гармонию хроматизма и диссонирующих звуко сочетаний», что, по его мнению, составляет «необходимое условие жизненности и выразительности духовной музыки, обязанной поддерживать благоговейный восторг и сердечное умиление молящихся». Несмотря на явную субъективность подобного утверждения, здесь важно отметить, что, по мнению С. Протопопова не только возможно, но и необходимо взаимодействие столь различных культур, какими являются древнерусская церковная монодия и западноевропейская гармония.

---

<sup>19</sup> О способности человека к творчеству, дарованной свыше, существует немало святоотеческих высказываний: «Бог, создавший естество человеческое, даровал ему бытие, совокупное с волей, и сочетал с этой волей творческую способность осуществлять надлежащее» (преп. Максим Исповедник); «Человеческое тело, как и душа, суть художественные изделия его человеколюбивого и благодетельного Промышления», богоподобие же его заключается в способности воспроизводить и творить, то есть в творческой способности человека (святитель Фотий, патриарх Константинопольский) – цит. По книге О. Николаевой «Современная культура и Православие» [44].



Диаметрально противоположной концепции прот. С Протопопова представляется нам точка зрения современного композитора и музыковеда В. Мартынова, автора ряда исследований в области церковного пения, вызвавших неоднозначную реакцию как музыкантов, так и священнослужителей. В. Мартынов рассматривает соотношение богослужебного пения и музыкального искусства не как взаимодействие, а как конфронтацию, так как богослужебное пение, по его словам, является не искусством, а «аскетической дисциплиной», ориентированной на Богопознание, возможное лишь в отречении от всего «умопостигаемого и чувственно-воспринимаемого». Тогда как музыка опирается не на аскетический, а на эстетический опыт человечества, на «опыт миропознания и мирообустройства» [149, 21-35].

Несколько по-иному различает содержание богослужебного пения и музыки В. Медушевский: «Содержание богослужебного пения развернуто в **онтологическом** мире. «В песнопениях церковных по всему их пространству движется Святой Дух истины» – говорил св. прав. Иоанн Кронштадтский. Это – стержень богослужебного молитвенного пения. Веяние благодати есть его главное содержание. Содержание музыки разворачивается в грезоподобном иллюзорном мире **психики**. Но освещается этот придуманный человеком мир отсветами призывающей благодати» [241, 268]. На наш взгляд, мысль В. Медушевского о содержании музыки в какой-то мере созвучна высказыванию С. Протопопова об «истинно вдохновенном искусстве, когда в «земное» сознание человека вдохнут элемент иного горнего мира» [187, 256]. И хотя В. Медушевский под словом «музыка» подразумевает так называемое «высокое искусство» нецерковного предназначения (так, «преображающую» «**как бы** духовность музыки» тень и образ подлинной реальной духовности» исследователь показывает на примере анализа ноктюрна b-moll Ф. Шопена), думается не будет противоречием отождествить действие «высокого искусства» с выражением **личностных возвышенно-психологических пере-**

**живаний** авторов духовно-музыкальных сочинений средствами музыкальной композиции, характерными для той или иной исторической эпохи, того или иного индивидуального художественного стиля композитора. На наш взгляд, закономерное привнесение **психологического** аспекта в духовно-музыкальное сочинение, в частности в литургийный цикл, так или иначе связано с одним из наиболее характерных проявлений **эвристики**. И здесь важно отметить, что этот элемент, по мысли В. Медушевского, не является противоцерковным, так как в сфере психики «освещается бытие душевного человека <...> его вера, его грезы о крепости духовной воли, как бы молитвенной собранности и внутренней дисциплине» [241, 269].

О взаимодействии и конфронтации двух типов культурной парадигмы – эпох Средневековья и Нового времени мы уже упоминали в связи с описанием процесса жанрового расслоения литургии. Здесь же необходимо отметить, что Н. Герасимова-Персидская в исследовании «Русская музыка XVII века. Встреча двух эпох» подчеркивает значение **канона** в эпоху Средневековья и элементов, выходящих за его пределы – в эпоху Нового времени. Так, например, «новая культурная система», по словам исследователя, является: «1) антропоцентричной, 2) с эмансипацией отдельных ее компонентов (наука, философия, искусство), 3) с дифференциацией внутри каждого из них, 4) исключительно светской, с десакрализацией ритуалов, 5) с возрастанием роли индивидуума» [77, 16]. То есть, согласно терминологии В. Холоповой, является «априорно эвристической».

Сопоставив эти разные по своей направленности концепции соотношения типов культур, способов мышления, а также принимая во внимание рассмотренную нами в предыдущем разделе разновариантность индивидуальных подходов композиторов к содержательной стороне богослужения в плане музыкальной композиции, можно отметить, что «сакральное», «богодуховенное» и личностно-творческое художественное

начала, в целом, сопоставимы друг с другом. Поэтому их соотношение представляется нам как противоречивое единство, с отдельными случаями преемственности или конфронтации каких-либо элементов настоящего взаимодействия.

**3.2. Канон и канонические модели в богослужебно-певческой системе литургии.** Чтобы понять характер соотношения канона и эвристики на уровне музыкально-композиционных элементов духовно-музыкального сочинения, сформулируем, что же вообще является **каноном** в богослужебно-певческой системе.

Так, греческое слово **канон** на языке раннего христианства, согласно определению в энциклопедическом словаре «Христианство», означало правила веры, истины, норму поведения, содержащиеся в апостольских посланиях. Следовательно, к понятию **канон** в широком смысле относятся все постановления церкви, ее учреждений, дисциплины и религиозной жизни общества [32, 673, 681].

Канон в богослужебно-певческой системе или **богослужебный канон**, думается, следует понимать соответственно:

- как правило совершения церковных богослужений с их *строгой регламентацией или чинопоследованием*, структурой и содержанием песнопений, молитв и проч.;
- как упорядоченность богослужения соответственно его месту в суточном, недельном и годовом церковно-богослужебном круге.

О принципах построения литургии, ее богослужебной структуре, чинопоследовании уже шла речь в предыдущем разделе как о типизированной, относительно устойчивой и стабильной композиции.

Думается, что такие упомянутые ее особенности, как двухчастность, наличие опорных точек, соотношение различных песнопений (архитектоника) или принцип диалогизма (алтарь-клирос) можно считать элементами **канона**.

Перейдем к самой главной для нас области проявления богослужебного канона – **пению**. Прежде всего уточним, что вообще есть суть церковное или богослужебное пение. Само словосочетание, а также связанные с ним многовековые традиции свидетельствуют о том, что, с одной стороны, богослужебное пение является неотъемлемой частью самого богослужения. С другой стороны, оно в самом широком смысле подчинено законам музыкального искусства, его художественно-выразительным средствам: мелодическому рисунку, ритму, динамике, темпу и т.д.

На каноничность богослужебного пения **как части самого богослужения** особо указывал И. Гарднер, определяя сущность такого пения как «поемое или возглашаемое слово» [70, 64]. По мысли ученого, так называемый музыкальный элемент», звук в тесной взаимосвязи со словом из «расплывчатого» понятия («грустно», «торжественно», «радостно» и проч.) приобретает конкретный смысл, «Ясность и определенность высказываемого с выражением эмоциональной реакции на восприятие выраженного словом идеи» [70, 59]. О характере богослужебного пения «вечернего» по духу и «словесного» по содержанию писал прот. Б. Николаев, подчеркивая значение «вечера» как направляющего начала «духовной жизни на земле и богослужебной жизни Церкви» [166, 4]. И наконец, напомним, что о неземном происхождении богослужебного пения напоминает нам ангельское славословие (Серафимская песнь) «Свят, свят, свят Господь Саваоф» [Исаия, 6, 3].

Что же можно сказать о церковном пении как части или ветви музыкального искусства? Каковы здесь критерии каноничности, уставности? Насколько возможно здесь говорить о какой-либо стабильности, нормативности, неизменяемости форм, учитывая природную мобильность музыкального искусства? Думается, что в данном случае целесообразней всего представить сущность богослужебного пения как ветви музыкального искусства на уровне **канонических моделей**.

Мы предлагаем следующую типологию канонических моделей по принципу их происхождения, структуры, места и роли в соответствующем периоде истории церковного пения в России:

- **канонические модели церковно-богослужебного происхождения;**
- **канонические модели смешанного происхождения;**
- **канонические модели небогослужебного происхождения.**

К первой группе мы отнесем более или менее устойчивые, малоизменяемые по сути древние богослужебные формы, откристаллизовавшиеся в эпоху Средневековья. Это – мелодико-ритмические структуры традиционных роспевов (столпового, путевого, киевского, греческого и др.) как в пределах отдельных попевок (пример № 7), так и в объеме целого песнопения (пример № 31). Каноническими моделями могут быть представлены и такие богослужебные формы как антифоны, респонсории, характеризующиеся тем или иным способом (видом) пения.

Ко второй группе можно отнести канонические модели, возникшие в эпоху Нового времени, в период XVII – начала XX веков, в связи с теми или иными культурными, религиозными или общественно-политическими процессами. Эти канонические модели представляют собой более или менее органичный **синтез** русского православного церковного пения с иными музыкально-культурными пластами:

- 1) западноевропейской музыкальной культурой;
- 2) русским фольклором (народно-песенной традицией).

В первом случае примером указанного синтеза, на наш взгляд, можно считать **архитектонику** партесной литургии середины XVII – начала XVIII вв. как образец **единства мелодико-гармонической структуры ее частей, иначе говоря музыкальной цикличности.**

Сюда же можно отнести **Обиход Придворной певческой капеллы**,<sup>20</sup> в основе которого – четырехголосная гармонизация для смешанного хора по западноевропейскому образцу так называемого «придворного напева», мелодии которого, по словам И. Гарднера, «представляют собой довольно бессистемное смешение весьма сокращенных <...> гласовых напевов разных роспевов, преимущественно киевского» [71, 303].

Каноническая модель как **синтез древних церковных роспевов и народно-песенной традиции** появилась в результате новаторских поисков в области русской духовной музыки композиторов Нового направления на рубеже XIX-XX вв., став неотъемлемым элементом их творчества.

К третьей группе относятся канонические модели, целиком и полностью привнесенные в церковное пение из небогослужебной сферы. Одним из примеров такой модели, на наш взгляд, можно считать форму **канта**, фактура которого (трехголосие с подвижной парой верхних голосов, излагаемых в терцию и преимущественно функциональным басом) была использована во многих авторских литургийных циклах эпохи «русского классицизма» второй половины XVIII – начала XIX вв. А сама форма канта использовалась как подобен для Херувимской песни.

Рассмотрим теперь канонические модели указанных трех групп подробнее. Как мы уже упоминали, мелодико-ритмические структуры традиционных церковных роспевов являются относительно устойчивыми и малоизменчивыми по сути богослужебно-певческими формами, служившими в течение многих веков благодатным материалом для распевщиков, регентов, авторов духовно-музыкальных сочинений. Так, например, в упоминаемой нами в предыдущем разделе монодийной литургии, воспроизведенной на основе рукописных материалов М. Макаровской,

---

<sup>20</sup> Обиход Придворной певческой капеллы, полное наименование которого «Обиход простого церковного пения, при высочайшем Дворе употребляемого» был составлен и впервые издан в 1848 г. по повелению государя Николая I директором капеллы А. Львовым.

использованы мелодико-ритмические структуры столпового, путевого, демественного роспевов, а в литургии из так называемого Синодального обихода нотного пения – также киевского, греческого и болгарского роспевов. Для нас важно сейчас отметить, что совокупность настоящих мелодико-ритмических структур связана с **пространственно-временным аспектом** (архитектоника, стереофоничность) монодийной литургии, где, пожалуй, в значительной степени ощущается синтез **священнодействия, чтения и пения**. Так, например, песнопения силлабической структуры,<sup>21</sup> отличающиеся краткостью музыкального изложения (один звук приходится на один слог), находятся преимущественно в начальном разделе Литургии оглашенных. Это – три антифона, тропарь «Единородный Сыне». Преобладание «читка» над распевностью, думается, здесь связано с преимущественно информативным, назидательно-проповедническим содержанием первой части литургии.

Песнопения мелизматической структуры, характеризующиеся преобладанием комбинаций из трех и более звуков на один слог текста, своей мелодической протяженностью, наличием внутрислогового распева близки евхологическому характеру Литургии верных, ее молитвенной созерцательности. Поэтому, песнопения мелизматической структуры несут особую смысловую нагрузку, будучи связанными с опорными точками Литургии верных. Это прежде всего два самых протяженных песнопения – Херувимская песнь и Причастный стих, а также песнопения Евхаристического канона «Достойно и праведно есть», «Свят, свят, свят Господь Саваоф», «Тебе поем» с протяженным мелодическим окончанием. По словам А. Шмемана, мелизматическое пение «выражало опыт реального соприкосновения с трансцендентным, вхождения в надмирную реальность Царства» [35, 87].

---

<sup>21</sup> Разделение мелодических структур церковных напевов на силлабические, невматические и мелизматические по принципу соотношения мелодических звуков и слогов словесного текста, в частности приводится в двухтомнике И. Гарднера «Богослужбное пение» [70, 128].

К первой группе канонических моделей мы также отнесли древние богослужебные формы, характеризующиеся образом, способом или видом пения. Здесь имеются в виду уже упоминаемые нами антифоны, респонсории (прокимны, аллилуарий, ектении), гимны – формы, построенные на сквозном мелодическом развитии в условиях однохорного исполнения как, например, Херувимская песнь, песнопения Евхаристического канона.

Отнесенная нами ко второй группе канонических моделей архитекtonика партесной литургии середины XVII – начала XVIII вв., сущность которой – в тождественности мелодико-гармонических структур отдельных ее разделов, подробно описана В. Протопоповым как один из начальных этапов в развитии идеи цикличности в русской литургии XVII–XX вв. [184, 38-90]. Получившая на Украине наименование «Служба Божия» партесная литургия появилась в результате польско-католического влияния. По словам В. Протопопова, «стремление к сохранению национальной самобытности в религиозной сфере вызвало введение многоголосного пения в православной церкви в противовес органной музыке католических костелов» [184, 39]. Начиная от ранних анонимных образцов до сочинений Н. Дилецкого, С. Пекалицкого, В. Титова, партесная литургия середины XVII – начала XVIII вв. стала, таким образом, **канонической моделью** по отношению к архитектонике авторских литургийных циклов середины XIX – начала XX века, тем самым возрождая на новом историческом этапе идею музыкальной **цикличности**.

Обиход Придворной певческой капеллы, также отнесенный нами ко второй группе канонических моделей, с одной стороны, отражает характерные черты петербургской школы церковного пения середины XIX в. (четыреголосный гомофонно-гармонический склад, неременная функциональность баса, преобладание оборотов с применением доминантсептаккорда и его обращений и др.). С другой стороны, в принципиальном плане являет собой яркий пример **приоритета** «правильности»



классической гармонии перед соответствием напева его древнему образцу (мысль И. Гарднера), что конечно же, не могло не оказать определенного влияния на состояние церковного пения в России в середине XIX в. Следует также отметить, что мы не стремимся абсолютизировать настоящую каноническую модель, учитывая расхождения между петербургским и московским образом церковного пения (сущность последнего в общих чертах, по словам И. Гарднера, выражена в приоритете «правильности» напева, а не его гармонизации), возражения митрополита московского Филарета по поводу унификации Придворного Обихода.

Другой интересующий нас вид канонической модели смешанного происхождения как **синтез древних роспевов и народно-песенной традиции** – явление совершенно иного, противоположного взгляда на православное пение, характерного для представителей Нового направления, где «каноничное, церковное выступает <...> в форме национально-самобытного» [172, 32]. Научно-теоретическая и идейная основа этого взаимопроникновения была подготовлена исследовательской и общественной деятельностью одного из идеологов Нового направления С. Смоленского, сторонника концепции «демократической и просвещающей церкви» [189, 195], народной основы знаменного пения. «Вся масса знаменных роспевов – это поэма души народной, скрижаль дум, чувств и превыспренных хотений этого народа», – писал А. Никольский, оценивая роль С. Смоленского в Новом направлении русской церковной музыки [197, 163]. О синтезе древних роспевов с фольклорными истоками писали также современные исследователи – М. Рахманова, С. Зверева, Н.В. Парфентьева и Н.П. Парфентьев. Так, по словам последних, на рубеже XIX-XX вв. «впервые в истории русской музыки глубокое научное осмысление своеобразия древних обиходных напевов сливается с освоением аутентичных форм народно-песенного искусства. Это приводит к становлению нового национального музыкального мышления, характеризующегося строгой модальностью, внутрислоговой распевностью и

формульностью знаменного пения, вариантностью как основным принципом развития, гетеро-полифонической структурой, близкой линейно-вариантным формам народного многоголосия, свободным несимметричным ритмом» [172, 35].

Как один из ярких примеров третьей группы канонических моделей **небогослужебного** происхождения приведем форму **канта**, довольно распространенную в литургийных циклах эпохи «русского классицизма» конца XVIII – начала XIX веков. Здесь особо следует выделить факт использования кантовой структуры в качестве подобна для Херувимской песни, на что указывают исследователи настоящего вопроса С. Смоленский, И. Гарднер. Так, например, если сопоставить мелодико-гармоническую структуру восхвалительного канта «Радуйся, радость твою воспеваю» с напевом Херувимской песни из так называемого Синодального обихода нотного пения под названием «На Радуйся», то, по мысли С. Смоленского, напрашивается вывод, что тема Херувимской песни «представляет собой не что иное, как второй голос канта «Радуйся» с очень небольшими ритмическими различиями» [71, 118-119], см. также нотные примеры №№ 8, 9. Куплетность формы Херувимской песни «На Радуйся» в «противоположность *асматической* или гимнической формы столповой Херувимской» [71, 121]<sup>22</sup> обусловлена расположением словесного текста согласно мелодико-поэтическим строкам канта с нетрадиционным повтором слов, разбивкой текста «на отдельные и сами по себе не имеющие смысла фразы» [там же]. Приведем для примера словесную структуру первого куплета Херувимской песни «На Радуйся»:

Иже херувимы, иже херувимы	1-я строка
Иже херувимы, иже херувимы	2-я строка
Тайно образующе,	3-я строка
Образующе, образующе, тайно образующе	4-я строка

<sup>22</sup> Напомним, что Херувимская песнь согласно логике построения текста является цельным песнопением сквозного развития.

Три куплета Херувимской «На Радуйся» поются до совершения Великого Входа, а четвертый – после. По схожему принципу с незначительными отличиями построены многие Херувимские песни эпохи «русского классицизма» (Д. Бортнянский, С. Давыдов, А. Ведель и др.): в идентичной мелодико-гармонической структуре каждого из трех куплетов и обычно – с контрастным сопоставлением 4-го куплета (динамическим, темповым и др.).

Рассмотренные нами примеры канонических моделей, на наш взгляд, являются наиболее характерными показателями действия **канона** в авторском литургийном цикле конца XVIII-XX вв., хотя, разумеется, не исчерпывают все возможные варианты его проявления.

В чем же выражено действие **эвристики** на уровне соотношения музыкально-композиционных элементов духовно-музыкальных сочинений? Выражая солидарность с мыслью В. Холоповой о том, что область эвристики включает в себя изобретение канонов и канонических моделей, отметим следующие моменты проявления эвристики в авторских литургийных циклах:

– индивидуально-творческое преломление канонического материала, представленное в многообразии вариантов соотношения канонических моделей (как в их относительно устоявшемся, сформировавшемся облике, так и их отдельных элементов) с широким использованием художественно-выразительных средств профессиональной светской музыкальной культуры: традиционная богослужебная структура + народная песня; распев + проф. муз. культура; распев + проф. муз. культура + нар. песня; кант + нар. песня и др.;

– инвариантность канонических моделей разных исторических периодов, в сочинениях разных авторов. (Например, можно проследить следующую цепочку инвариантности одной канонической модели – **архитектоники партесной литургии**: 1) единство мелодико-гармонических структур партесной литургии («Службы Божией») конца XVII – на-

чала XVIII вв. – 2) музыкально-тематическое единство Литургии Иоанна Златоуста ор. 41 П. Чайковского – 3) музыкально-тематическое единство малого цикла антифонов Литургии Иоанна Златоуста ор. 8 А. Чеснокова).

Кроме этого, можно отметить такие признаки эвристики в литургии середины XIX – XX вв. как тенденции к масштабности хоровых форм, укрупнение драматургического развития, привнесение в настоящий жанр стилизованных приемов иной группы (например, концертных сочинений).

Итак, мы видим, что взаимодействие двух противоположных полюсов **канона** и **эвристики** в духовно-музыкальном сочинении, в частности, в авторском литургийном цикле связано с его жанровым содержанием и стилем, спецификой двух его ветвей, соотношением его формообразующих компонентов.

В целом же, литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII-XX вв. на уровне ее жанровой ориентации, богослужебной структуры и индивидуальной авторской композиции представляется довольно сложным и неоднозначным явлением, сочетающим «богодуховенное» и личностное, художественно-эстетическое начала.

## ГЛАВА II. ЛИТУРГИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XX ВЕКОВ

*Я очень часто бываю у обедни; литургия Иоанна Златоуста есть, по-моему, одно из величайших художественных произведений. Если следить за службой внимательно, вникая в смысл каждого обряда, то нельзя не умилиться духом, присутствуя при нашем православном богослужении...*

*П. Чайковский (из письма к Н. фон Мекк)*

### **§ 1. Литургийный цикл в творчестве композиторов эпохи «русского классицизма» конца XVIII – начала XIX веков (М. Березовский, Д. Бортнянский, П. Турчанинов, С. Давыдов, А. Ведель): принципы композиции, проблемы жанрового содержания и стиля.**

Период становления жанра литургии как **авторского хорового цикла** на рубеже XVIII-XIX вв. совпадает по времени с эпохой «русского классицизма» – художественного стиля, утвердившегося в России во второй половине XVIII века. По сравнению с начальной стадией эмансипации музыкального искусства в середине XVII века, настоящий период в истории церковного пения мы рассматриваем в контексте уже наиболее полного утверждения **светского начала** в различных сферах культуры. Эстетические установки эпохи «русского классицизма», как известно, сформировались под влиянием вкусов императорского двора (со времени царствования императрицы Анны Иоановны) и петербургского чиновного люда, ориентированных на модные западные веяния. Влияние идеологии французского Просвещения с его культом рационалистичности, торжества разума над чувством также входило в противоречие с традиционным россий-

ским жизненным укладом, его православной основой, мистическим содержанием и глубокой воцерковленностью искусства. Во многом поэтому, думается, для настоящего периода было характерно дальнейшее проявление секуляризации церковного пения в его постепенном отходе от своего главного принципа «быть частью самого богослужения» [71, 7-8]. Это выражалось, в частности, по словам И. Гарднера, в стирании мелодических, ритмических и гармонических различий между богослужебным пением и пением светским [там же].

Настоящий период в истории церковного пения в России связан, по мнению И. Гарднера, с «итальянским светским влиянием», что обусловлено приездом в Россию по приглашению императорского двора итальянских музыкантов, сначала Ф. Арайя в 1735 г., затем, начиная с 1760-х гг. Б. Галуппи, Д. Сартти, Д. Чимарозы, Д. Паизиелло и др. Центром «итальянского светского влияния» стала Императорская Придворная певческая капелла, с которой в разные годы были творчески связаны упомянутые композиторы. Многие из них известны как создатели большого количества опер, кантатно-ораториальных сочинений, среди которых есть немало оставивших свой след в истории музыкальной культуры России доглинкинского периода. Достаточно напомнить, что именно Ф. Арайя был автором первой оперы на русское либретто (А. Сумарокова) «Цефал и Прокрис».

Что же касается художественного уровня духовно-музыкальных сочинений «варягов», то, думается, не удивительно, что эта сфера в силу ее религиозной и национальной самобытности вряд ли могла быть близкой иностранным музыкантам – носителям совершенно иной культуры, иных традиций. Так, согласно авторитетному мнению В. Металлова, их духовно-музыкальные сочинения «блестели внешней музыкальной стороной с одновременной скудостью музыкального замысла, одушевляющей музыку религиозной идеи и заметным отсутствием необходимого соответствия текста с музыкой» [155, 94].

Русские композиторы второй половины XVIII – начала XIX вв. – ученики итальянцев несомненно в той или иной степени оказались под стилистическим влиянием последних. И в то же время творчество русских композиторов не было лишено национального характера. Так, например, в духовно-музыкальных сочинениях М. Березовского, Д. Бортнянского, А. Веделя отчетливо просматриваются русско-украинские корни, о чем еще будет упомянуто при рассмотрении жанрового стиля литургии настоящего периода. Этап становления жанра литургии как авторского хорового цикла конца XVIII – начала XIX вв. мы рассмотрим на примере творчества следующих композиторов, в разные годы бывших учениками итальянских мастеров: М. Березовского (1745?-1777), Д. Бортнянского (1751-1825), А. Веделя (ок. 1772-1808), С. Давыдова (1777-1825), П. Турчанинова (1779-1856). И хотя вклад каждого из этих композиторов далеко не равнозначен, как не сопоставимы, к примеру, уровень дарования М. Березовского и С. Давыдова, а творчество П. Турчанинова хронологически принадлежит к более позднему времени, все же по целому ряду типологических признаков мы сочли целесообразным объединить их в одну группу.

**1.1. Принципы композиции литургийного цикла конца XVIII – начала XIX веков.** Начальный этап в становлении жанра литургии как авторского хорового цикла, на наш взгляд, следует отнести к первой половине XVII века. В этот период появились сначала на Украине, а впоследствии и в России первые образцы «партесной литургии», так называемые «Службы Божии», о чем подробно написано В. Протопоповым [184, 38-96]. Подобный тип службы «в форме переменного многоголосия, с использованием фактуры трехголосных кантов» [184, 39] характеризуется наличием совершенно иных элементов композиции, в отличие от монодийной литургии на основе древних роспевов. Так, **цикличность** партесной литургии определяется теми или иными мелодико-гармоническими структу-

рами, характером фактуры, ладотонального плана и др. Что же касается состава песнопений ранних образцов партесной литургии, то, по словам В. Протопопова, вполне симптоматично, «что на первых порах многоголосия сочиняется **цикл**, охватывающий все главнейшие моменты службы и позволяющий держать слушателя в напряжении, в ожидании следующих песнопений, порядок которых давным-давно известен прихожанам церкви» [184, 40]. Это – песнопения «Единородный Сыне», «Приидите, поклонимся», «Святый Боже», «Херувимская песнь», песнопения Евхаристического канона, «Достойно есть».

Теперь сравним состав песнопений пяти литургийных циклов композиторов эпохи «русского классицизма» (см. Приложение № 3).

Вполне очевидна связь номерной структуры этих циклов с составом песнопений «Служб Божиих», основу которых составляли **неизменяемые** песнопения, принадлежащие исключительно богослужению литургии. Так, за исключением Литургии А. Веделя, которая, согласно чинопоследованию богослужения начинается Великой ектенией (№ 1 «Господи помилуй»), тропарь «Единородный Сыне» является своего рода торжественным *началом* литургийного цикла, в целом определяя его характер и динамическое развитие, намечая его мелодико-гармонические контуры и т.д. Содержание этого песнопения, прославляющего победу Спасителя над смертью, определяет его значимость для назидательно-проповеднической части богослужения, подготавливая один из его кульминационных моментов – чтение Священного писания.

Во всех рассматриваемых литургийных циклах обязательно присутствует и **Херувимская песнь** – одно из самых протяженных песнопений литургии, неизменно привлекающее внимание композиторов своим мистическим содержанием, обращением к трансцендентным сущностям. (К примеру, перу Д. Бортнянского принадлежит семь Херувимских как отдельные сочинения).



Наиболее важный момент богослужения, связанный с совершением чина **Возношения**, составляет содержание двух или трех номеров цикла – «**Милость мира**», с включением «**Тебе поем**» и «**Достойно есть**». В некоторых случаях «Тебе поем» выделено в отдельный номер как наивысшая **опорная точка** всей литургии, связанная, как мы помним, с молитвой призывания Святого Духа (литургийные циклы Д. Бортнянского, А. Веделя, П. Турчанинова). В Литургии Д. Бортнянского «Милость мира» отсутствует, а у П. Турчанинова приведено по два музыкальных варианта «Милости мира» и «Тебе поем».

Важной особенностью литургийных циклов настоящего периода является включение в авторскую композицию таких важных разделов службы как **Символ веры** («Верую») и молитва **Отче наш**, ставших с этого времени неотъемлемым элементом в структуре всего цикла. Отметим также тенденцию постепенного включения в авторское последование **диалогического** спектра богослужения. Сюда относятся ектении, отдельные реплики хора как ответы на возгласы священнослужителя – «И Духови Твоему», «Слава Тебе Господи» и др. Это хорошо видно на примере Литургии А. Веделя, наиболее полной по составу песнопений. В литургийных циклах Д. Бортнянского, С. Давыдова, П. Турчанинова музыкальные разделы, включающие в себя тропарь «Единородный Сыне», оканчиваются малой ектенией, решенной пусть даже в упрощенном функционально-гармоническом плане (I – IV – V – I).

Итак, из предварительных наблюдений в отношении состава песнопений авторской литургии эпохи «русского классицизма» можно заметить, что духовно-музыкальные сочинения настоящего жанра представляют собой неполный цикл или цикл **избранных песнопений литургии**, возможно предназначенный для антифонного исполнения за богослужением на одном из клиросов. Тогда, как другой лик (хор) исполняет остальные песнопения по обиходному материалу.

Теперь перейдем к рассмотрению каждого из литургийных циклов в отдельности.

**Литургия М. Березовского** – первый по времени создания авторский хоровой цикл, относящийся к рассматриваемому нами периоду в истории богослужебного пения,<sup>23</sup> поэтому особенности его музыкальной композиции представляются очень важными для выявления авторского начала в каноническом богослужебном цикле. Так, **мелодико-гармонический** план характеризуется фактурой хорального типа с довольно статичной мелодической линией, что сразу заметно в начальном разделе литургии (№ 1 Слава и ныне. Единородный Сыне). Сочетание строгого аккордового четырехголосия с довольно интенсивным гармоническим и ладотональным развитием – яркая отличительная черта ряда номеров настоящего литургийного цикла.

№ 2, представляющий собой «малый цикл» песнопений Малого Входа с Евангелием, включающий в себя «Приидите, поклонимся», «Господи, спаси благочестивыя», «Святый Боже» – чуть более динамичен в плане фактуры и интонационного развития. Обратим внимание на вычленение интонационного **зерна** (полутонового хода **ля – си бемоль**), обеспечивающего музыкально-тематическую целостность этого «малого цикла». В «Приидите, поклонимся» полутоновый ход звучит в плавном движении крупными длительностями (размер 4/2), в «Господи, спаси благочестивыя» – ритмически заостренное, а в «Святый Боже», словно вытекает из ре минорного аккордового псалмодирования («читка») на тоническом трезвучии (примеры №№ 10, 11, 12).

Но наиболее ярко композиторское мастерство М. Березовского проявляется в ладотональном решении литургийного цикла. По словам М. Рыцаревой в общей направленности тональных сопоставлений, подчи-

<sup>23</sup> Согласно исследованию М. Рыцаревой, создание Литургии относится к 1760-м гг., то есть к периоду расцвета хорового творчества М. Березовского. Именно в этот период

ненной логике функциональной гармонии, «видна твердая рука мастера второй половины XVIII века» [201, 63]. Эмоциональные краски, отвечающие содержанию того или иного песнопения часто отражены в мажорно-минорных ладовых соотношениях. Так, например, светлое мажорное начало «Единородный Сыне» (D-dur) на словах «и изволивый спасения нашего ради» сменяется параллельной тональностью h-moll, а в заключительной части этого песнопения на словах «смертию смерть поправый» после остановки на доминанте e-moll предыдущего построения, словно сноп света звучит G-dur (пример № 13). Указанные ладотональные соотношения играют значительную роль в формообразовании на уровне более крупных временных отрезков литургийного цикла. Так, сочетание параллельных тональностей D-dur – h-moll в Херувимской песне (№ 3), словно оттеняет смысловое соотношение ее разделов «Иже херувимы» – «Всякое ныне житейское отложим попечение». Это же тональное сочетание мы наблюдаем и в «Милости мира» (№ 6): окончание Серафимской песни на словах «Осанна в вышних» (D-dur) – кульминационный раздел чинопоследования «Тебе поем» (h-moll). В иных разделах Евхаристического канона («Милость мира, жертву хваления», начало Серафимской песни на словах «Свят, свят, свят Господь Саваоф», «Достойно есть») выдерживается единая тональность – G-dur.

Особый интерес представляет музыкальная композиция Символа веры (№ 5 «Верую»), сочетающая в себе черты «простого» всенародного пения и художественного своеобразия. Динамичность, музыкальная раскрепощенность этого важного раздела литургии, объединяющего всех присутствующих на богослужении в произнесении слов исповедания православной веры, достигается благодаря **ладотональным** контрастам строк-догматов, поющих аккордовым «читком» (как в «Святой Боже»). Ладотональное развитие «Верую» построено на нисходящем терцовом соотно-

---

был создан его знаменитый хоровой концерт «Не отвержи мене во время старости»

шении тональностей: G-e-C-a-F-D с возвратом в исходную тональность G-dur.

Литургийные циклы **Д. Бортнянского** и **П. Турчанинова** уже по своему составу песнопений отличаются от Литургии М. Березовского, являясь более краткими. Так, в Литургии **П. Турчанинова** как наиболее впечатляющие моменты, пожалуй, можно выделить **Херувимскую песнь** (№ 2), **Тебе поем** (№ 4), **Отче наш** (№ 8), исполненные яркого мелодического развития с распеванием наиболее значимых слогов текста (например, «трисвятую пе-е-е----снь припевающе...»). Композитор широко использует здесь полифоническую фактуру как имитационного типа (в разделе «яко да царя» Херувимской песни), так и подголосочного (в «Тебе поем»).

Мелодико-гармонические варианты «Милости мира» и «Тебе поем» (№ 5, 6), видимо предназначались для богослужения литургии Св. Василия Великого, хотя в последовании цикла П. Турчанинова нет богородична «О тебе радуется», который, напомним, поется на литургии Св. Василия Великого вместо «Достойно есть». Однако, проведение раздела Евхаристического канона «Достойно и праведно есть» в ритмическом увеличении, тональный контраст (с-moll после одноименной тональности C-dur Херувимской песни), по замыслу композитора, видимо должны как-то подчеркнуть особую значимость настоящего певческого последования в связи с более протяженной анафорой Василия Великого.

Трехголосная литургия **Д. Бортнянского** для двух дискантов и баса также представляет собой небольшой цикл из нескольких хоров. Интересно отметить, что среди них почти не встречается песнопений, связанных с диалогической структурой литургии (из песнопений Евхаристического канона в состав литургийного цикла вошло только «Тебе поем»). Самое известное сочинение из Литургии Д. Бортнянского № 1 «Слава и

ныне. Единородный Сыне»<sup>24</sup> выделяется среди прочих хоров литургийного цикла какой-то особой (может быть, несколько «земной» приподнятостью, развитостью мелодической линии, колоритностью ладотонального решения (g-moll среднего раздела после половинной каденции в одноименном мажоре начального раздела). Отличительные черты музыкальной композиции настоящего цикла – преимущественно кантовая фактура, простота и незатейливость гармонии и, к сожалению, на наш взгляд излишняя сдержанность мелодического развития<sup>25</sup> (за исключением упомянутого «Слава и ныне. Единородный Сыне», Херувимской песни).

Номерная структура Четырехголосной литургии **С. Давыдова** практически совпадает с литургийным циклом М. Березовского. Здесь также, наряду с более развернутым певческим планом Литургии верных присутствует «малый цикл» песнопений Малого Входа с Евангелием, включающим в себя «Приидите, поклонимся», «Господи, спаси благочестивыя» и «Святый Боже». Принципы композиции настоящего литургийного цикла во многом обусловлены известным оттенком театральности музыки С. Давыдова, в творчестве которого, пожалуй, в наибольшей степени проявилось «итальянское светское влияние»<sup>26</sup> (к этому вопросу мы еще вернемся при рассмотрении элементов стилистики литургийных циклов эпохи «русского классицизма»). Отсюда – преобладание ладотональной неустойчивости, интенсивное полифоническое развитие с затейливыми мелодическими фигурациями в разных голосах («Единородный Сыне», «Херувимская песнь», «Тебе поем» и др.), частое использование мелодического нисходя-

<sup>24</sup> Следует отметить, что в советский период это сочинение исполнялось со светским текстом К. Алемасовой под названием «Славу поем мы солнцу» и постоянно находилось в репертуаре детских и женских хоров.

<sup>25</sup> На особую роль мелодии в творческой индивидуальности композитора указывает М. Рыщарев: «У Бортнянского мелодия, гладко льющаяся по знакомым интонациям непременно содержит некую «изюминку», которая оживляет ее своей неповторимостью [202, 92].

<sup>26</sup> Важно отметить, что ученик Сарти С. Давыдов был преимущественно светским композитором, занимал должность директора музыки московских императорских теат-

щего хода к вводному тону, что лишь усиливает чувственное начало (см. пример №№ 14, 15, 16).

Пожалуй, особенно насыщен внешними музыкальными эффектами упоминаемый нами «малый цикл» песнопений Малого Входа. Так, почти идиллической картинности «Приидите, поклонимся» резко контрастирует «Святый Боже» в неожиданно возникающей диссонирующей гармонии, ритмически заостренной пульсации (пример № 17). Интересно также отметить, что «Святый Боже» тонально, фактурно и интонационно (но не ритмически) перекликается с Серафимской песнью (см. пример № 18), тем самым образуя смысловую **арку** песнопений, прославляющих Бога Отца, но находящихся в разных частях цикла.

Особого внимания заслуживает Литургия **А. Веделя**, по составу песнопений наиболее близкая к полному чинопоследованию богослужения.<sup>27</sup> Открывающая цикл Великая ектения (№ 1 «Господи помилуй») в простом музыкальном изложении привычных функциональных оборотов I – IV – I или I – IV – V – I, становится неким гармоническим клише, встречающимся в разном мелодическом преломлении в различных номерах цикла, а также служа его обрамлением: заключительные песнопения Литургии «Един свят», «Благословен грядый», «Тело Христово» также написаны в простом гармоническом изложении. Настоящим клише определяется и преимущественно диатонический характер **мелодико-гармонического** развития, и фактура с «постоянным многоголосием», что отличает Литургию А. Веделя от остальных циклов настоящего периода.

---

ров и, по словам И. Гарднера, «неволью и бессознательно вносил в свои духовно-музыкальные сочинения светский элемент [71, 239].

<sup>27</sup> Литургийный цикл А. Веделя рассматривается нами в редакции М. Готильсона (при жизни Веделя его сочинения не издавались). Согласно замечанию И. Гарднера, в изданиях начала XX века М. Лисицына, В. Петрушевского, М. Готильсона «нередко бывали допущены некоторые изменения, делавшие сочинения Веделя более приемлемыми для русских православных людей начала XX века; так, например, были выпущены разные украшения, модные в церковном пении итальянского стиля, как форшлагги, группетто <...> исправлены были встречающиеся иногда ошибки против просодии текста, который, очевидно, приносился в таких случаях в жертву музыке» [71, 236].

Вызывают интерес намечающиеся в сочинении А. Веделя зачатки **музыкально-тематической** организации цикла на уровне его **интонационного** развития (принцип, впоследствии развитый П. Чайковским в Литургии Иоанна Златоуста ор. 41). Так, в № 2 «Слава и ныне. Единородный Сыне» на словах «спрославляемый Отцу» появляется некое **мелодическое зерно**, построенное на сочетании вводного тона с тоникой, что вносит некоторую долю напряженности, в целом умиротворенный характер музыки, подчеркиваемый диатоническими созвучиями. Мелодическое зерно проходит затем через такие важные разделы литургии как «Святый Боже», «Херувимская песнь», «Свят, свят, свят Господь Саваоф» и наконец, «Тебе поем», как бы утверждаясь в наивысшей **опорной точке** богослужения (примеры № 19, 20).

Сочетание **интонационного развития** с гармонией и **тональным планом** литургийного цикла способствует созданию цельности как всего сочинения, так и отдельных его разделов. Так, например, один из «малых циклов», включающий в себя песнопения Литургии оглашенных от «Приидите, поклонимся» (№ 3) до «Сугубой ектении» (№ 6) образует **концентрическую** форму с центром «Святый Боже», через который, как уже упоминалось, проходит мелодическое зерно Литургии. Крайние разделы «малого цикла»: «Приидите, поклонимся» и «Слава Тебе Господи. Сугубая ектения» сочетаются между собой одноименными тональностями G-dur – g-moll и достаточной мелодической развитостью. Тогда как примыкающие к центру разделы «Господи, спаси Благочестивыя» (начало № 4) и «Аллилуия. Слава Тебе Господи» (№ 5) объединены мелодико-гармонической структурой, напоминающей простое изложение Великой ектении (№ 1) и тональностью C-dur.

**1.2. Жанровое содержание и стиль литургии конца XVIII – начала XIX веков.** Особенности жанрового содержания и стиля литургийного цикла настоящего периода во многом обусловлены сложившимся к

этому времени противоречием между изначально **церковным** предназначением духовно-музыкальных сочинений, связанных с совершением богослужения, стремлением русских композиторов «выразить в звуках мысль текста священных песнопений» (Д. Разумовский)<sup>28</sup> и постепенным процессом секуляризации церковного пения, влиянием тех или иных внешних стилевых проявлений. Так, например, о церковном предназначении литургийных циклов настоящего периода отчасти может свидетельствовать их несамостоятельность, неполный состав песнопений, что, видимо, было связано с возможностью их антифонного исполнения наряду обиходным музыкальным материалом не входящих в авторские хоровые циклы песнопений. Отметим также должное внимание композиторов к предполагаемому богослужением каноническому синтезу священнодействия, чтения и пения, что связано с наличием прежде всего в «Херувимских» и «Милости мира» необходимых для произнесения возгласов священнослужителей цезур, остановок в пении.

Что же касается вопроса **стилистики**, выделим три ведущих направления, наиболее ярко характеризующих разную степень близости или удаленности авторских литургийных циклов эпохи «русского классицизма» от богослужения:

- 1) итальянский оперный и инструментальный стиль;
- 2) партесный стиль конца XVII – начала XVIII вв., связанный с польско-украинским влиянием и выраженный, прежде всего, в широком использовании в церковном пении мелодико-гармонической структуры **канта**;
- 3) традиции русского и украинского народного пения, отголоски древних роспевов русской православной церкви.

---

<sup>28</sup> Цитируется по изданию: Прот. Дмитрий Разумовский. Церковное пение в России. Отделение III. О партесном пении в Русской церкви // Музыкальная академия. 2000. С. 51.



Влияние **итальянской оперной и инструментальной** музыки в наибольшей степени проявилось, пожалуй, в Четырехголосной литургии С. Давыдова, композитора преимущественно светского. Так, занимая пост директора музыки императорских театров, С. Давыдов был вынужден ориентироваться на вкусы аристократии. В определенной степени это проявилось и в остальных, рассмотренных нами литургийных циклах. Рассмотрим по порядку наиболее характерные **признаки итальянского оперного и инструментального** стиля.

Прежде всего хочется обратить внимание на наблюдение М. Рыцаревой, касающееся сопоставления итальянского и русского направлений в хоровом творчестве Д. Бортнянского. Так, соотношение **трио** и **хора tutti**, по мнению исследователя, есть порождение двух сфер музыкального искусства: светского и духовного. «Идиллический, нередко пасторальный и всегда одухотворенный нежной лирикой образный строй трио образует сферу изысканной камерности <...>. Родство с оперным пением (особенно итальянским) несомненно, особенно в мажорных произведениях» {202, 126}. Приведем примеры различных ансамблевых сочетаний в литургийных циклах эпохи «русского классицизма»:

– дуэт дисканта и альты **Д. Бортнянский «Единородный Сыне»**  
на словах «воплотится от святыя Богородицы»

**С. Давыдов «Херувимская песнь»**  
на словах «ангельскими невидимо»

– трио **Д. Бортнянский «Единородный Сыне»**  
на словах «и присно Девы»

**С. Давыдов «Херувимская песнь»**  
на словах «дориносима чинми»

**С. Давыдов «Достойно есть»**  
на словах «честнейшую херувим»

– квартет

**С. Давыдов «Единородный Сыне»**  
на словах «и изволивый»

К признакам «итальянского светского влияния» на богослужбное пение следует отнести также следующие особенности средств музыкальной выразительности в литургийных циклах:

- **мелодического рисунка и голосоведения** – украшения (форшлаги), «изломанность» мелодической линии (С. Давыдов «Херувимская песнь» – пример № 15; Приидите, поклонимся; П. Турчанинов № 3 «Милость мира», «Достойно есть» – пример № 21), движение (преимущественно в басу) по звукам арпеджио различных аккордов (С. Давыдов «Единородный Сыне», «Херувимская песнь» и др. разделы литургийного цикла), что является, на наш взгляд, признаком проявления **инструментального** начала в русской духовной музыке;<sup>29</sup>
- **гармонии, ладотонального плана** – преобладание гармонических оборотов с аккордами доминантовой функции, тональная неустойчивость, постоянные отклонения в родственные тональности на протяжении одного сочинения в литургийном цикле. Наиболее яркий пример – Давыдов «Хвалите Господа», где почти в каждом такте происходит модуляция;
- **фактуры** – преобладание полифонии **имитационного** склада при отсутствии ведущего голоса (Давыдов «Единородный Сыне» – пример № 14, «Херувимская песнь» – пример № 15);
- **формообразующих** компонентов – использование стилизованного классического каденционного оборота (Давыдов «Единородный Сыне» на словах «безсмертен сый» – пример № 22).

---

<sup>29</sup> Здесь важно также учесть замечание В. Металлова по поводу духовно-музыкальных сочинений С. Давыдова, в которых, по мнению исследователя, «еще нет той свободы и самостоятельности в голосоведении и гармонической модуляции, какая составляют

**Польско-украинское** влияние в русской духовной музыке и в частности, в литургийных циклах конца XVIII – начала XIX веков нагляднее всего проявилось в привнесении в церковное пение жанра **канта**, получившего широкое распространение в России в конце XVII века. Частое использование фактуры канта (трехголосие с подвижной парой верхних голосов, излагаемых в терцию и преимущественно функциональным басом) в духовно-музыкальных сочинениях настоящего периода позволило нам рассматривать подобную структуру как **каноническую модель** небогослужебного происхождения.<sup>30</sup>

Рассмотрим примеры использования указанной **канонической модели** в литургийных циклах в плане опоры на кантовую мелодико-гармоническую структуру и характер голосоведения:

- |               |                                      |
|---------------|--------------------------------------|
| П. Турчанинов | № 3 «Милость мира» – пример № 23.    |
| А. Ведель     | № 2 «Единородный Сыне» – пример № 24 |
|               | № 6 «Сугубая ектения» – пример № 25  |
|               | № 9 «Отца и Сына» – пример № 26      |
|               | № 12 «Тебе поем» – пример № 20       |

В примере № 26 перед нами стабильное трехголосие: два тенора и бас. Тенора строго поют в терцию за исключением кульминационного момента – стихийного, эмоционального «взлета» первого тенора в высокую тесситуру, напоминая фрагмент известного концерта «Покаяния отвержи ми двери» для мужского трио. Несколько выпадает из кантовой стилистики лишь линия баса, в течение нескольких тактов содержащая в себе выдержанный тон. В примере № 23 мы также видим трехголосие мужского состава хора с эпизодическим включением четвертого голоса, а в примере № 24 на паузе мужского хора поют два дисканта и альт, движение которого напоминает привычную для кантовой структуры линию баса.

---

преобладающую и отличительную особенность произведений других его современников...» [155, 97].

<sup>30</sup> См. I главу диссертации, с. 69-70.

В примере № 20 формально присутствует четырехголосие, однако, на наш взгляд, здесь явно проглядывается трехголосная основа с добавленным тенором в качестве функционально-тембральной краски. Очевидна также схожесть в голосоведении приведенных нами примеров.

Ранее мы упоминали также об использовании кантовой структуры в качестве **подобна** для Херувимской песни.<sup>31</sup> Так, подобие этого песнопения своему кантовому «образцу» выражено в единстве музыкального построения каждого из четырех разделов Херувимской песни согласно мелодико-поэтическим строкам канта. Такое единство мелодико-гармонического построения каждого из четырех разделов (куплетов) соблюдается, в частности, в Херувимской песне А. Веделя с разницей лишь в каденциях: в первом и втором разделе – половинные, в третьем – полная распротраненная, а к четвертому разделу, исполняющемуся согласно тексту после совершения Великого Входа со Святыми Дарами, прибавляется пение «аллилуия».

В Херувимской песне Литургии Д. Бортнянского четвертый ее раздел построен на ином музыкально-тематическом материале, нежели первые ее три раздела, что вносит некоторый контраст, непредусмотренный каноническим текстом. Подобный тематический, а также динамико-темповый контраст – характерная черта херувимских песен как в творчестве самого Д. Бортнянского (херувимские песни для смешанного хора), так и в творчестве композиторов последующих эпох. Кроме того заслуживает внимания упоминание М. Рыцаревой о сходстве темы Херувимской Бортнянского с духовным кантом «Шедшие трие цари» [202, 130], что лишний раз подчеркивает огромное влияние этого жанра на музыкальную сторону богослужения литургии.

В какой же степени в сочинениях периода «русского классицизма» заметно влияние **традиций древних роспевов православной церкви**,

---

<sup>31</sup> См. I главу настоящей диссертации, с. 74-75.

**русского и украинского народного пения?** С некоторой натяжкой можно отметить мелодическую общность № 3 «Приидите, поклонимся» из Литургии А. Веделя с одноименным песнопением киевского роспева из «Обихода нотного пения» (ч. 2, Л. 7 на об.) – см примеры №№ 27, 28). Интонации роспева наиболее ярко выделяются на словах «приидите» и «поклонимся» в партии дисканта, хотя по тексту не совпадают с киевским роспевом. Пожалуй, с большим основанием можно говорить об общности № 5 «Аллилуия» из Литургии А. Веделя с сокращенным киевским роспевом первого гласа («Обиход», ч. 2, л. 13 на об.) – см. примеры № 29, 30. Так, интонационное зерно киевского роспева (трехступенная попевка до-ре-ми) просматривается в сочинении А. Веделя в ритмически измененном виде. Однако, думается, что приведенные нами примеры не являются типичными для периода «русского классицизма», где вряд ли можно говорить о цитировании или близости духовно-музыкальных сочинений мелосу древних роспевов. Такие же характерные черты мелоса (прежде всего Д. Бортнянского, А. Веделя) как широта, распевность, «вокальность» скорее всего свидетельствуют о близости к народно-песенной традиции. И в этом, пожалуй, видно проявление национального своеобразия авторской литургии эпохи «русского классицизма».

Итак, рассмотрев вопросы жанра и музыкальной композиции литургии настоящего периода, подчеркнем следующие важные моменты:

- стремление композиторов к созданию **музыкальной цельности** хорового цикла на уровне его мелодико-гармонической структуры, фактуры, ладотонального плана; **музыкально-тематической организации**, что может быть, в частности, обусловлено наличием мелодического зерна цикла;
- подчиненность музыкальной композиции сочинения богослужбной структуре, архитектонике литургии, особенностям канонического синтеза священнодействия, чтения и пения.

## § 2. Литургия Иоанна Златоуста ор. 41 П. Чайковского. Богослужебный канон и авторское художественное творчество.

Обращение такого величайшего композитора как П. Чайковский к жанру духовной музыки – литургийному циклу относится к периоду в истории богослужебного пения, охватывающему по времени примерно всю вторую треть XIX века. Как мы уже ранее упоминали, в середине XIX века в церковном пении в России господствовал так называемый **петербургский** стиль, определяемый, в первую очередь, главенствующей административной ролью Императорской Придворной певческой капеллы. И важно отметить, что деятельность капеллы и ее руководства не ограничивалась распространением **Обихода**, представляющего из себя, как мы помним, четырехголосную гармонизацию по западноевропейскому образцу **придворного напева**,<sup>32</sup> но и выражалась в цензуре всех духовно-музыкальных сочинений, предназначенных для публикации и исполнения за богослужением. Это монопольное права вслед за Д. Бортнянским (директором капеллы в 1804-1825 гг.) «унаследовали» и его преемники – Ф. Львов, А. Львов и Н. Бахметев, с деятельностью которых был связан настоящий период истории богослужебного пения в России. Так, с одной стороны, по мнению исследователей, «унификация» церковного пения со стороны руководства капеллы способствовала сокращению «регентского произвола», что следует, к примеру, из оценки, которую дал административной деятельности А. Львова И. Гарднер: «Львов властной рукой, поддерживаемый и Императором Николаем I, вооруженный полными музыкальными знаниями и опытом в административной работе, остановил бурный поток дилетантщины <...> в церковном пении. Он положил начало систематическому церковно-певческому и общемузыкальному образованию руководи-

---

<sup>32</sup> Напомним, что настоящий **Обиход**, отражающий характерные черты петербургской школы церковного пения середины XIX в. был нами представлен в качестве **канонической модели** синтеза русского православного пения с западноевропейской музыкальной культурой.

телей русских церковных хоров, установил над ними контроль. Строгой цензурой он направил творчество тех, кто пытался писать для церковных хоров, и стал, таким образом, высшим законодателем хорового церковного пения в России» [71, 343]. С другой стороны, столь деспотичная цензура духовно-музыкальных сочинений, особенно усилившаяся с приходом на пост директора капеллы Н. Бахметева в 1861 г., не могла стимулировать создание ярких, талантливых сочинений.

Среди непосредственных предшественников Литургии П. Чайковского, духовно-музыкальных сочинений, не связанных с так называемым петербургским стилем, можно назвать, в частности, литургийные циклы **А. Алябьева** – до минор, до мажор, ре минор, написанные в период 1830-40-х гг.<sup>33</sup> Характерно замечание музыковеда О. Захаровой в отношении Литургии ре минор о том, что наряду с изначально церковной принадлежностью этого сочинения как «части храмового действия» в нем также «запечатлелось субъективное, автобиографическое начало, о чем свидетельствует хотя бы сам факт посвящения церковного сочинения любимой женщине» (Е.А. Офросимовой) – [100, 4]. На наш взгляд, музыкальному проявлению личностно-чувственной интонации А. Алябьевым способствовала опора композитора на столь популярный в его творчестве жанр **романса**. Элементы бытовой песенной лирики прослушиваются в интонациях настоящего литургийного цикла, начиная с Великой ектении (№ 1 «Аминь», «Господи помилуй», «Тебе Господи») и далее – в «Единородный Сыне», «Сугубой ектении», «Херувимской песне», «Тебе поем», паралитургическом концерте «Приклони, Господи, ухо Твое». Так, например, О. Захарова отмечает связь музыки Литургии со знаменитым романсом «Соловей», наиболее заметную в № 10 «Тебе поем», «где интонации начального восьмитакта точно повторяют контуры мелодического рисунка

<sup>33</sup> См. Левашев Е. А. А. Алябьев // История русской музыки. Т. 5. – М., 1988. С. 58-59; Захарова О. Предисловие к нотному изданию Литургии св. Иоанна Златоуста ре минор А.А. Алябьева. – М., 2002. С. 3-4.

первых двух фраз этого романса, а в основе темы последнего раздела – мотив фортепианного отыгрыша» [100, 4].

Итак, явное преобладание в стилистике Литургии А. Алябьева **светского** начала, а также, в плане фактуры, наличие большого количества фугированных построений (в «Иже херувимы», «Верую», «Милости мира», паралитургическом концерте) существенно отличалось от заданного капеллой петербургского стиля. А стремление композитора к созданию музыкальной **цельности** всего цикла (пусть хотя бы и на уровне интонаций бытового романса XIX века) в известной степени предвосхищало дальнейшее художественное достижение П. Чайковского.

Среди композиторов, авторов духовно-музыкальных сочинений периода 40-60-х гг. XIX века мы также встречаем имена Г. Ломакина, Ю. Арнольда, П. Воротникова, свящ. М. Виноградова, Н. Афанасьева, композиторов, которых обычно относят к петербургской школе церковного пения. Однако, циклических авторских сочинений этого периода почти не встречается, очевидно, ввиду «унификации» Обихода. Так, например, в «Обзоре духовно-музыкальной литературы» свящ. М. Лисицына (СПб., 1901) упоминается Литургия Ю. Арнольда (1871, впервые напечатана в 1898 г., видимо сочинение не было в свое время одобрено руководством капеллы – А.К.). Остальные, упоминаемые в «Обзоре» литургийные циклы были написаны уже после выхода в свет Литургии Иоанна Златоуста оп. 41 П. Чайковского.

Исторический контекст создания литургийного цикла великим русским композитором был связан также с потребностью в более глубоком осмыслении процесса развития церковного пения как неотъемлемой части всей русской национальной культуры. Следствием этого стало обращение к различным жанрам и формам духовной музыки таких крупнейших композиторов как М. Глинка, М. Балакирев, Н. Римский-Корсаков (при всем различии побуждающих к этому личных причин). О проявлении интереса



к истокам певческой культуры в России, к древним церковным распевам во второй половине XIX века свидетельствует и известная попытка Н. Потулова создать Обиход церковного пения на основе гармонизации древних роспевов в строгом стиле. Однако этот опыт не увенчался успехом, так как работа Н. Потулова, по словам И. Гарднера, представляла собой «чисто механическое приложение элементарных правил хоральной гармонии к каждой ноте данных уставных роспевов» без осознания их ладовой природы, структуры, системы [71, 422].

Первым же значительным шагом на пути осознания процесса развития церковного пения как явления национально-самобытного можно, пожалуй, считать **Литургию Иоанна Златоуста ор. 41 П. Чайковского** – литургийный цикл, ставший едва ли не первым примером яркого воплощения авторского художественного творчества в духовной музыке. «Заслуга Чайковского – он обратил внимание на художественную сторону церковного пения», – писал критик спустя десятилетие после кончины композитора [212, 12]. С именем великого русского композитора многие исследователи связывают начало **новаторских** поисков в области церковного пения. Так, один из лидеров Нового направления композитор А. Никольский считал Чайковского первым вдохновителем движения, переживаемого духовной музыкой в начале XX века [85, 22]. Прот. С. Протопопов отмечал Чайковского как композитора, первым осознавшего необходимость писать музыку на целые богослужебные чины [187, 291]. И наконец, нельзя не вспомнить, что именно это сочинение Чайковского нарушило многолетнюю монополию капеллы по части цензуры духовно-музыкальных сочинений,<sup>34</sup> а также сыграло значительную роль в процессе жанрового расслоения литургии.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Вопрос судебного разбирательства в отношении конфискации всего тиража «Литургии» изданной П. Юргенсоном без санкции руководства капеллы подробно освещен в статье С. Смоленского «О Литургии, ор. 41 соч. Чайковского».

<sup>35</sup> См. I главу диссертации, с. 25-27.

П. Чайковский ко времени создания Литургии Иоанна Златоуста ор. 41 был уже известным, зрелым мастером, автором пяти опер, целого ряда симфонических и камерных сочинений. Что же побудило композитора обратиться к церковной музыке – непривычной, казалось бы, сфере воплощения экспрессивного художественного стиля? Как известно, замысел и создание литургийного цикла приходится на рубеж 1877-78 гг. – период тяжелых жизненных потрясений, переживаний, когда, по словам самого композитора, казалось, «нет исхода». Именно к этому времени относятся его размышления о «с детства вложенных поэтических представлениях о всем, касающемся Христа и его учения» [51, 214].

Религиозно-философские взгляды П. Чайковского достаточно подробно освещены в статье М. Рахмановой «Огромное и еще едва тронутое поле деятельности» [192],<sup>36</sup> где автором дан анализ духовно-музыкальных сочинений композитора. Так, например, в письмах к Н. фон Мекк периода 1877-78 гг. раскрывается сложная и противоречивая картина отношения композитора к православной вере, сомнения в догматах, связанные с внутренней борьбой в душе композитора в сложный период его жизни – борьбой между «скептицизмом», внушаемым «критическим процессом ума», с одной стороны, и поисками примирения, душевного покоя, обращаясь ко Христу «с мольбою в горе и благодарностью в счастье» [51, 214] – с другой. Поэтому, трудно не согласиться с выводом М. Рахмановой о несомненной связи создания такого масштабного сочинения в сфере духовной музыки как Литургия Иоанна Златоуста с потребностью великого композитора выразить свои личностные чувства, ощущения, переживания. Так, по словам М. Рахмановой, именно «лирический, личностный пафос сомнения и надежды определил образный строй Литургии, и потому она сохраняет для современного слушателя свою притягательную силу» [192, 68]. Подобную мысль высказывает и В. Протопопов: «Чайковский создал свое

<sup>36</sup> См. также: Захарова О. Религиозные взгляды Чайковского [101].

творение <...> по сокровенному желанию выразить то душевное настроение, которое ощущал после пережитых тревог и волнений» [184, 104]. Эти высказывания крупнейших наших ученых-музыковедов вполне сопоставимы с вопросами художественного творчества в сфере духовной музыки, касающимися взаимодействия индивидуального **эвристического** и **богослужебно-канонического** элементов. На наш взгляд, из рассмотренных нами канонических моделей<sup>37</sup> в литургийном цикле П. Чайковского можно выделить следующие:

- **мелодико-ритмические структуры традиционных роспевов;**
- **архитектоника партесной литургии середины XVII – начала XVIII вв. как образец цикличности, единства мелодико-гармонической структуры;**
- **Обиход Придворной певческой капеллы как образец петербургского стиля гармонизации простых напевов.**

Но прежде всего остановимся на **богослужебной структуре** литургийного цикла, также являющейся по сути относительно устойчивой канонической моделью (схема № 2). Отметим ряд характерных моментов ее воплощения в настоящем хоровом цикле.<sup>38</sup>

- по сравнению с литургийными циклами периода конца XVIII – начала XIX века, включающими в себя избранный состав песнопений (М. Березовский, Д. Бортнянский, С. Давыдов, П. Турчанинов), а также с литургийными циклами А. Веделя, А. Алябьева, включающими в себя значительно больший состав песнопений, Литургия П. Чайковского представляет собой наиболее полный чин настоящего богослужения с полностью выписанным окончанием (№ 15 После возгласения «Со страхом Божиим...»). В данное последование входят пение «Благословен

<sup>37</sup> Типология канонических моделей дана в § 3 I главы диссертации, с. 69-70.

<sup>38</sup> Номерная структура Литургии рассматривается согласно изданию: П.И. Чайковский. ПСС. Т. 63. – М., 1990.

грядый», «Видехом свет истинный», «Да исполнятся уста», ектения, «Буди имя Господне» и т.д.;

- в названиях номеров цикла указаны не исполняемые песнопения – «Единородный Сыне», «Святый Боже», «Достойно есть» и проч., а соответствующие им моменты **священнодействия, чтения** молитв, Священного писания (см., например, № 3 «После Малого Входа», № 5 «После Чтения Евангелия», № 11 «После слов «Изрядно о Пресвятей...» и др.);
- отдельные номера Литургии можно рассматривать как «малые циклы», объединяющие родственные по смыслу или по связи с опорными точками богослужения песнопения (№№ 3, 5, 13, 15).

Все это, на наш взгляд, характеризует **жанровое содержание** Литургии П. Чайковского в плане синтеза **священнодействия, чтения и пения**. О должном внимании композитора к богослужебной стороне рассматриваемого нами духовно-музыкального сочинения, пожалуй, свидетельствует и предположение М. Рахмановой со ссылкой на письмо композитора к издателю П. Юргенсону (от 8 мая 1881 г.), что Чайковский при написании литургийного цикла пользовался не нотным Обиходом А. Львова, как хотел вначале, а «Кратким изъяснением Божественной Литургии» [125, 9]. Здесь важно вспомнить следующее обращение композитора к своему издателю в период подготовки к созданию настоящего сочинения: «Мне нужен полный *текст* Литургии с музыкой или без музыки – это все равно...» (из письма к П. Юргенсону от 15 марта 1878 г.).

Элементы **жанрового стиля** Литургии П. Чайковского трудно определить однозначно. В чем, например, конкретно проявляется использование канонической модели **мелодико-ритмических структур традиционных роспевов**, каковы стилевые корни мелодического языка П. Чайковского? Так, в своих письмах периода 1878-1881 гг. композитор, с одной стороны, критически отзывался о церковной музыке конца XVIII –

начала и середины XIX вв., которая, по его словам, «мало гармонирует с византийским стилем архитектуры и икон, со всем строем православной службы» [53, 238]. Но, с другой стороны, Чайковский не был хорошо знаком с историей церковного пения, его системой, учитывая, что в данный период еще только было положено начало изучению древнего церковного пения на научной основе.<sup>39</sup> Даже в процессе работы над «Всенощным Бдением» (1881), музыкальная композиция которого построена на гармонизации сокращенных уставных роспевов (преимущественно киевского и греческого), Чайковский все равно приходит к мысли о невозможности «воссоздать то пение, которое слушал Иван Грозный в Успенском соборе, как невозможно переделать <...> прихожан этого собора во фраках, мундирах <...> в бояр, посадских, опричников и т.д. и т.п.» [54, 119-120].

Главную свою задачу П. Чайковский видел, по его словам, в стремлении «*чутьем* артиста до некоторой степени *отрезвить* церковную музыку от чрезмерного европеизма», который «вторгся в нашу церковь <...> в виде разных пошлостей, как например доминантаккорд и т.п. и столь глубоко пустил корни, что даже в глуши, в деревне дьячки, учившиеся в городской семинарии – поют нечто неизмеримо ушедшее от подлинных напевов» [там же]. Здесь необходимо добавить, что определенную роль в скептическом отношении Чайковского к идее возрождения древнего знаменного пения сыграла и упомянутая нами ранее малоудачная попытка Н. Потулова гармонизации древних роспевов в строгом стиле, о чем не без иронии упоминает композитор в том же цитируемом нами письме.

Однако, несмотря на то, что Чайковский не ставил задачей цитирование уставных роспевов, интонационная переключка с ними в отдельных местах Литургии явно ощущается. Так, например, В. Протопопов указывает на схожесть «ладовой области ре – ми – фа» в «Приидите поклонимся» и «Святый Боже» с напевом из Супрасльского ирмологиона 1638 г.

<sup>39</sup> Имеется в виду выход в свет первой фундаментальной научной работы по проблемам

[184,107]. Можно также отметить интонационную переключку упомянутого мотива со «Святый Боже» киевского роспева из Синодального обихода нотного пения (см. примеры № 31, 32).

Влияние уставных роспевов на музыкально-интонационный строй Литургии П. Чайковского в других местах установить сложнее, поэтому выскажем предположение, что интонационные переключки с традиционным знаменным пением связаны не столько с сознательным стремлением композитора приблизить мелодику духовно-музыкального сочинения середины XIX века к образцам древнего церковного пения, сколько с самим характером его мелодического дарования. Так, органически присущие художественному стилю Чайковского певучесть, широта мелодического дыхания во многом близки русской народной песенности, в семантической памяти которой, возможно сохранились отголоски «попевочного фонда» знаменного роспева. Следует принять во внимание и тонкость **интуиции** большого художника, схватившего суть литургического мелоса на основе своего церковного слухового опыта.

Нельзя также не отметить, что, несмотря на следование определенным каноническим рамкам **церковного** стиля, в мелосе литургийного цикла П. Чайковского ощущаются также и некоторые элементы **светского** музыкального искусства. Эмоциональная наполненность, драматическая напряженность, яркая аффектация, подчеркиваемые характерными гармоническими оборотами, высокой вокальной тесситурой отдельных номеров («Святый Боже» – пример № 32, «Символ веры» и некоторые др.), думается, являются существенными признаками художественного творчества композитора как одного из крупнейших представителей романтизма в русской музыке второй половины XIX века.

Особый интерес представляют вопросы музыкальной композиции литургийного цикла. Его музыкально-тематическая организация, на наш

взгляд, самым тесным образом связана с **инвариантом** канонической модели **архитектоники партесной литургии середины XVII – начала XVIII вв.**, что, пожалуй, можно рассматривать как воссоздание старой традиции «в самобытном толковании» [184, 111]. Нам представляется совершенно очевидным наличие в музыкальной ткани сочинения П. Чайковского тематического **ядра**, которое мы рискуем назвать **лейтмотивом** всего цикла (см. схему № 2). Впервые тематическое ядро или лейтмотив, представляющий собой плагальный мелодико-гармонический оборот характерной эмоциональной окраски, появляется в самом начале Литургии как ответ хора на первое прошение диакона в Великой ектении: «Миром Господу помолимся» – «**Господи, помилуй**» (см. пример № 33). Декламационный элемент, прослушивающийся в лейтмотиве, словно призывает присутствующих на богослужении к духовному единению, как бы напоминая, что служение литургии «есть выражение словесными существами пред Высочайшим Существом своего благоговения, удивления, благодарности, страха, любви, славословия...» [38, 51].

Второй раз настоящая тема предваряет песнопение, прославляющее величие Боговоплощения – тропарь «Единородный Сыне» на словах «Слава Отцу и Сыну...». Это песнопение, как мы помним, открывает ряд главных гимнографических форм литургии, преимущественно неизменяемых и принадлежащих исключительно богослужению литургии.

Третий раз лейтмотив проходит после совершения Малого Входа (№ 3) на словах «Господи, спаси Благочестивыя», таким образом становясь центром трехчастной формы этого номера – «малого цикла» (его крайние разделы – песнопения «Приидите, поклонимся» и «Святый Боже»).

И наконец, четвертый, последний раз лейтмотив предваряет опорную точку, кульминацию Литургии оглашенных – чтение Евангелия на словах «Слава Тебе Господи...» (№ 4 «После чтения Апостола»).

Как видим, **лейтмотив** предваряет наиболее значимые моменты первой части богослужения Литургии оглашенных, требующие повышенного внимания к богослужебному тексту, его назидательно-проповедническому началу. Важно отметить, что по мере приближения к опорной точке, кульминации Литургии оглашенных звучание настоящей темы становится более гармонически насыщенным, напряженным, благодаря вариантности плагальных оборотов.

Думается, что именно наличием единого музыкально-тематического ядра, лейтмотивной организации цикла, что в определенной степени является элементом симфонического мышления композитора, обусловлена мелодико-гармоническая общность разделов Литургии, о чем неоднократно упоминал В. Протопопов при анализе настоящего сочинения [184, 103-111]. Это станет, на наш взгляд, наиболее ощутимым, если выделить из основополагающей лейтмотивной темы два наиболее характерных интонационных оборота или элемента (см. схему № 2). Первый из них представляет собой нисходящий скачок на терцию (в отдельных вариантах – на кварту) – см. терцовый скачок «ми – до» в первом проведении лейтмотива. Второй – поступенное восходящее движение из трех звуков («до – ре – ми» в том же проведении). Заметим, что оба этих интонационных оборота часто встречаются в простых церковных напевах.

Первый элемент проходит почти через все основные песнопения Литургии, особенно в первой ее части – Литургии оглашенных. Вот начало «Единородный Сыне» (пример № 34). Нисходящие скачки в верхнем голосе «ми – си» во втором такте и «до – ля» в пятом такте, словно сдерживают стихию эмоционального мелодико-гармонического развития, подчеркиваемого появлением диссонирующего созвучия на сильную долю во втором такте, а также сменой длительностей попарно в 1-2 тактах и 3-4 тактах. И в дальнейшем, в пении «Аллилуия» после «Приидите, поклонимся» (№ 3), а также в аналогичном пении после чтения Апостола (№ 4) и



Херувимской песни (№ 6), этот интонационный оборот не только подчеркивает родственность песнопений, но и несет в себе, на наш взгляд, умиротворяюще-сдерживающее начало. Это заметно и во второй части литургии – Литургии верных в повторяющихся идентичных **кадансах** с характерным нисходящим терцовым скачком в верхнем голосе («Милость мира» – № 9, «Тебе поем» – № 10, «Отче наш» – № 13), образующих арочную композицию главных песнопений Литургии верных. В. Протопопов также особо выделял идентичные кадансовые обороты, появляющиеся в разных моментах чина **Возношения** (Евхаристического канона) – [184, 110].

Второй интонационный оборот, на наш взгляд, в противоположность первому, несет в себе не умиротворяюще-сдерживающее, а активное, развивающее эмоциональное начало. Именно этот элемент, пожалуй, лежит в основе мелодико-гармонической структуры, идентичность которой в песнопениях «Единородный Сыне» (№ 2), «Приидите, поклонимся» и «Святый Боже» (№ 3) проявляется наиболее ярко. Намеченная здесь динамическая линия продолжена в Херувимской песне, где интонация «ре – ми – фа» (тт. 32-33), доходящая до мелодической кульминации на словах «трисвятую песнь» соединяется с нисходящим скачком «соль – ми» (первый интонационный оборот). В. Протопопов также упоминает об этом «соединении» как о соотношении характерных интонаций чинопоследования Литургии.

По-иному проявляется второй интонационный оборот в разделах «Символ веры» (№ 8), «Свят, свят, свят Господь Саваоф» (№ 9 «После Символа веры»), где он представлен в виде сопряженных трехступенных ходов «до – ре – ми» + «ре – ми – фа», доведенных в момент мелодической кульминации до звука «соль» (см. примеры № 35, 36). Нельзя не заметить, что кульминационное развитие настоящего интонационного элемента, проходящего через упоминаемые основные песнопения цикла и образующего между ними арочную связь, совпадает с **опорными точками** бого-

служения и обоих случаях приходится на текст прославления Бога Отца. Вне зоны лейтмотивного действия отметим также арочную связь между двумя малыми ектениями, обрамляющих одно из главных песнопений цикла «Единородный Сыне» (№ 2).

Музыкально-тематическая организация Литургии, равно как и ее мелос, тесно связана с особенностями ее гармонии и фактуры. Преобладание строгого гомофонно-гармонического склада (исключение составляют лишь вторая часть «Херувимской», ранее упомянутый фрагмент Серафимской песни, «Достойно есть», пение «Аллилуия» из причастного стиха «Хвалите Господа с небес»), возможно, связано с влиянием петербургского стиля (каноническая модель **Обиход Придворной певческой капеллы**). Однако в противоположность «механическому приложению хоральной гармонии» к распеваемой мелодии, гармонический язык литургийного цикла П. Чайковского с преобладанием плагальных оборотов играет большую роль в динамическом развитии музыкальной композиции Литургии. Яркий пример тому – отмеченное нами ранее гармоническое насыщение тематического **ядра** по мере приближения к кульминации Литургии оглашенных – чтению Евангелия. Сочетание аккордов разных ступеней лада в Великой Ектении (довольно редком примере развернутой и эмоционально насыщенной композиции этой богослужебно-певческой формы) несет в себе не только принципиальные черты стиля, характерные для русской духовной музыки второй половины XIX века, но и определяет логические контуры **ладотонального** плана всего литургийного цикла. Так, например, аккордовое последование в девятом прошении Великой ектении (основная тональность – C-dur) – IV – II<sub>6</sub> – III – VI частично перекликается с тональным соотношением №№ 5-7 (зоны перехода от Литургии оглашенных к Литургии верных). Именно здесь впервые появляются одноименные e-moll (в Херувимской песне) – E-dur (в последующей просительной ектении), кон-

трастирующие субдоминантовой сфере Литургии оглашенных (d-moll, F-dur).

Итак, логика ладотонального плана в сочетании с принципами **лейт-мотивного** развития, музыкально-тематической организации свидетельствуют о единстве и цельности не только отдельных разделов Литургии, но и всего цикла. Тем самым мы находим немало подтверждений **каноничности** духовно-музыкального сочинения П. Чайковского, охватывающей спектр **жанровых** и **формообразующих** элементов: богослужебный синтез священнодействия, чтения и пения; характер литургического мелоса, организацию музыкального тематизма, ладово-гармонических структур. Вместе с тем привнесение **личностного** мотива, ярко выраженного в эмоциональной насыщенности мелодизма, ранее отмеченных моментах аффектации в соответствии с экспрессией музыкально-художественного стиля великого композитора, думается, выводит настоящий литургийный цикл за хрупкую грань произведений, предназначенных исключительно для совершения богослужения. Первый выход Литургии П. Чайковского на концертную эстраду в декабре 1880 г., обусловленный комплексом объективных и субъективных причин,<sup>40</sup> а также установившаяся в настоящее время практика исполнения этого сочинения в обстановке, не связанной с совершением богослужения (филармонический зал, аудиозапись и т.п.), позволяют судить об **относительной самостоятельности, обособленности от священнодействия** литургийного цикла, то есть о наличии в нем, в определенной степени признаков **концертности**. Поэтому, мы рассматриваем Литургию Иоанна Златоуста ор. 41 П. Чайковского как один из важных этапов на пути жанрового *расслоения*, хотя, еще раз повторим, что сам композитор, судя по его высказываниям в отношении религии, церковного пения, писал свой литургийный цикл для **исполнения за богослужением** и досадовал, что при его жизни литургия почти не звучала в храмах.

<sup>40</sup> См. I главу диссертации, с. 25-27.

Новаторский поиск П. Чайковского в жанре литургии стимулировал обращение к литургийному циклу и других композиторов его эпохи (что, разумеется было также связано с изменением общей атмосферы в деятельности Придворной певческой капеллы с уходом с поста ее директора в 1883 г. Н. Бахметева и назначением управляющим капеллой М. Балакирева). Так, например, в 1883 г. была издана Литургия Св. Иоанна Златоуста Н. Афанасьева, состав песнопений которой практически полностью совпадает с чинопоследованием в Литургии П. Чайковского. По словам В. Металлова, «Литургия соч. **Афанасьева** в отношении музыкальной техники не лишена многих несовершенств <...> но в общем представляет произведение своеобразное по свежести и текучей плавности гармонии <...> и по разнообразию движения голосов» [155, 123]. В том же 1883 г. Н. Римский-Корсаков, привлеченный М. Балакиревым к работе в Капелле в качестве помощника управляющего, создал цикл избранных песнопений Литургии (по составу песнопений – это фактически цикл Литургии верных), построенный на народно-песенных интонациях. Все это подготавливало почву для дальнейших художественных поисков в этом жанре.

**§ 3. Литургийный цикл в творчестве композиторов московской школы Нового направления конца XIX – начала XX века (С. Рахманинов, А. Гречанинов, А. Чесноков, П. Чесноков). Синтез традиционных богослужебных форм с художественными формами профессиональной музыкальной культуры XIX века.**

На рубеже XIX-XX веков русская духовная музыка послепетровской эпохи переживала период своего расцвета. Временные рамки этого периода, обычно именуемого **Новым направлением** в русской духовной музыке, можно определить достаточно четко. Так, например, его начало, на наш взгляд, связано с приходом в 1889 г на пост директора Московского Синодального училища выдающегося ученого-медиевиста и педагога-просветителя С. Смоленского, деятельность которого была направлена, в первую очередь, на преобразования в учебно-воспитательном процессе, а

также на организацию концертно-просветительской работы, проведение научных исследований и др. Конец настоящего периода в истории церковно-певческого искусства в России, как известно, связан с изменением государственно-политического строя, разрушением общественных устоев в 1917-1918 гг., наступлением эпохи богоборчества.

Характеристике и анализу различных аспектов **Нового направления** посвящено немало работ исследователей. Так, например, церковный композитор и критик начала XX века М. Лисицын к важнейшим факторам Нового направления в плане создания авторских духовно-музыкальных сочинений относил «уважение к церковно-обиходной мелодии», диатонизм, «умелое пользование церковным текстом», «самостоятельное творчество в духе обиходных роспевов», а в более глобальном аспекте – единство музыкально-творческого процесса в России, имея в виду взаимосвязь духовно-музыкальных произведений с художественными формами европейской музыки XIX века [184, 113-114]. Исходя из этого, можно констатировать, что главным фактором Нового направления стало диалектическое взаимодействие двух противоположных процессов: с одной стороны – возвращение к истокам богослужебного пения, к древним уставным роспевам; с другой стороны – «заметное соприкосновение музыки церковной и музыки светской» [85, 22]. Иными словами – синтез древних богослужебных форм с художественными формами профессиональной музыкальной культуры XIX века.

Особую историческую роль в Новом направлении сыграла **Московская композиторская школа**, о чем писал А. Преображенский, подчеркивая ее тесную взаимосвязь с Синодальным училищем церковного пения и Синодальным хором. Постоянно участвуя в богослужениях Большого Успенского Собора, где, в отличие от Петербурга, веками сохранялось «внимательное отношение к уставной стороне церковного пения», хор, по мнению исследователя «был до известной степени связан исторической певче-

ской традицией» [182, 117-118]. Современные исследователи также определяют сущность московской композиторской школы «влиянием мощного пласта национальной традиции, который неминуемо «втягивал в себя» любого автора, писавшего в певческих жанрах православной церкви» [197, 20].

Создание духовно-музыкальных произведений, в той или иной степени связанных с возвращением к истокам богослужебного пения, древним уставным роспевам, во многом было подготовлено большой научно-исследовательской работой в настоящий и предшествующие периоды. Так, начало «литургического музыковедения» в России относится примерно к середине XIX века. Тогда были опубликованы такие работы как «Замечания для истории церковного пения в России» В. Ундольского (1846 г.), «Исследования о русском церковном песнопении» И. Сахарова (1849 г.), «О свободном и несимметричном ритме А. Львова (1858 г.) и ряд других. Большое значение для определения путей развития национального церковного пения имела деятельность В. Одоевского, который, по словам И. Гарднера, «статьями, а еще больше беседами с членами своего кружка (в разные годы с В. Одоевским были близки М. Глинка, Н. Потулов, Д. Разумовский – А. К.) <...> заложил основания для научной разработки русского православного богослужебного пения» [71, 406].

Первым фундаментальным исследованием в области истории богослужебного пения стал ранее упоминавшийся труд возглавлявшего кафедру церковной музыки Московской консерватории, профессора, протоиерея Д. Разумовского «Церковное пение в России», впервые опубликованный в 1867-1869 гг.<sup>41</sup> Важно также отметить, что при непосредственном участии Д. Разумовского впервые в России был издан «Круг церковного знаменного пения» в безлинейной крюковой нотации в шести частях: I – Октоих, II – Обиход Всенощного Бдения, Триоди Постной и Цветной, III –

Обиход: Литургия Св. Иоанна Златоуста, Литургия Преждеосвященных Даров, IV – Праздники, V – Трезвоны, VI – Ирмологий (СПб., 1884-1885 гг.). Выход в свет этого уникального издания еще раз свидетельствует о необычайно возросшем интересе к истокам церковного пения в России во второй половине XIX века.

Но наиболее широкую общественную значимость получила деятельность **С. Смоленского** – директора Московского Синодального училища в 1889-1901 гг. (После кончины Д. Разумовского С. Смоленский также возглавил кафедру церковной музыки Московской консерватории). С. Смоленский был чужд узкопрофессионального подхода к своей работе, придерживаясь концепции «демократической и просвещающей церкви» [189, 195], идеи приоритета нравственного и эстетического воспитания в школьном образовании. С его приходом на должность директора Московского Синодального училища значительно возрос уровень этого старейшего учебного заведения России, ставшего центром научно-исследовательской работы в области церковного пения. Так, например, С. Смоленским было собрано и систематизировано огромное количество древних рукописей, богослужебно-певческих сборников, составивших научную библиотеку Синодального училища. А в учебно-воспитательный процесс он стремился привнести все лучшее, что было накоплено русской и западноевропейской культурой. Важно отметить, что почти все композиторы московской школы Нового направления либо тесно были связаны с училищем и его директором С. Смоленским (А. Гречанинов, С. Рахманинов), либо непосредственно являлись преподавателями или выпускниками Синодального училища (А. Кастальский, П. и А. Чесноковы, А. Никольский и др.).

Активизация деятельности музыкально-православной общественности на рубеже XIX-XX веков по многим направлениям, включая организа-

---

<sup>41</sup> В настоящее время труд Д. Разумовского издан отдельными главами журналом

цию так называемых концертов, духовно-музыкальное образование, научно-исследовательскую работу, публицистику – выступления в печати композиторов, критиков, священнослужителей, регентов и т. п. по широкому кругу вопросов церковно-певческого искусства – не могла не стимулировать создание большого количества духовно-музыкальных сочинений, как циклических (по приблизительным подсчетам более 50), так и отдельных – более 1000 [197, 21]. Поэтому, картина авторских композиций на богослужебные тексты, и в частности на текст литургии Иоанна Златоуста, представляется довольно обширной. Помимо представителей московской школы следует упомянуть также и петербургских композиторов, принадлежавших к Новому направлению. Среди них выделялись А. Архангельский, С. Панченко, Н. Черепнин, Н. Компанейский и др.<sup>42</sup>

Особо следует выделить Литургию Св. Иоанна Златоуста ор. 31 С. Рахманинова, Литургию св. Иоанна Златоуста ор. 29 № 2 А. Гречанинова, Литургию св. Иоанна Златоуста ор. 8 А. Чеснокова, Литургию св. Иоанна Златоуста ор. 42 П. Чеснокова – циклические духовно-музыкальные сочинения, несущие в себе, на наш взгляд, **характерные жанрово-стилистические и формообразующие** компоненты, на основании которых можно судить о «синтезе прошлого и настоящего» (В. Протопопов), синтезе древних богослужебных форм с художественными формами музыкальной культуры XIX века в литургии **Нового направления**.<sup>43</sup> Рассматривать компоненты жанра и формы, вопросы взаимодействия канона и эвристики удобнее всего, исходя из трех источников Нового направления, четко сформулированных М. Рахмановой:

– традиционные роспевы,

---

«Музыкальная академия»: 1998, № 1, № 2; 1999, № 1, № 3; 2000, № 1, № 3.

<sup>42</sup> О Заупокойной литургии А. Архангельского и Литургии ор. 32 Н. Черепнина см. материал в книге В. Протопопова «Музыка русской литургии», с. 114-134.

<sup>43</sup> Для большей полноты жанровой картины назовем также Литургию ор. 13 А. Гречанинова, Литургию ор. 9 для детского хора, Литургию Св. Василия Великого ор. 15 П. Чеснокова, литургийные циклы А. Никольского, К. Шведова, М. Ипполитова-Иванова и др.



- народная песня,
- опыт отечественной профессиональной музыки [189, 193].

### **3.1. Жанровое содержание, стиль, канонические модели в литургии Нового направления.**

Специфика жанрового содержания и стиля литургии Нового направления во многом исходит из упомянутого нами взаимодействия двух противоположных процессов: возвращения к истокам богослужебного пения, к древним уставным роспевам, с одной стороны, и соединение церковного пения с элементами светской музыки – с другой. Об ориентации композиторов на **храмовое** исполнение литургийных циклов как части богослужения свидетельствует широкое использование в них тех или иных элементов вышеупомянутых источников Нового направления, так или иначе связанных с **богослужебно-певческой традицией**. Признаки **концертности** мы видим в использовании богатейших средств художественной выразительности профессиональной светской музыки, в тяготении к монументальности хорового письма, что в немалой степени связано с масштабом крупной творческой индивидуальности (С. Рахманинов, А. Гречанинов).

Традиционные роспевы можно рассматривать как самостоятельную каноническую модель исключительно церковного происхождения, так и в синтезе с народно-песенным творчеством (каноническая модель смешанного происхождения). Какие же характерные признаки традиционного богослужебного пения проявляются в литургийных циклах настоящего периода? И. Гарднер отмечал большую роль «уставной осмогласной мелодии», которая воспроизводится без изменений, без самовольных в угоду гармонии сокращений или ритмических изменений этой мелодии в течение одного песнопения [71, 534]. На наш взгляд, следует отметить следующие элементы указанной канонической модели в литургийных циклах конца XIX – начала XX веков:

- использование подлинных роспевов (столпового, греческого, киевского, демественного и др.) или мелодико-ритмических структур (попевок, мотивов, интонационных оборотов), напоминающих характер роспева (поступенность движения, малый диапазон, упругий ритм и т.п.);
- использование фактуры с признаками монодии (унисон, октавные удвоения, выдержанный тон на фоне мелодии в двухголосии);
- псалмодирование (чтение нараспев) на фоне статичного или развитого многоголосия;
- сочетание симметричного и несимметричного ритма, подчиненного словесному тексту.

В качестве примеров приведем **воскресные прокимны** из Литургии ор. 8 А. Чеснокова, а также фрагменты из Литургии ор. 42 П. Чеснокова, Литургии ор. 29 № 2 А. Гречанинова. Отметим следующие особенности гармонизации воскресных прокимнов:

- довольно точное воспроизведение **роспева** с подчинением ему гармонической фактуры, а не наоборот;
- монодический характер гармонизации – октавные удвоения распеваемой мелодии в теноре, движение баса либо параллельно мелодии, либо в противоположном направлении, отсутствие тональной функциональности;
- подчиненность мелодико-ритмической структуры богослужебному тексту.

В «Приидите, поклонимся», «Верую» (на словах «распятого же») П. Чеснокова, а также в наиболее возвышенных песнопениях Литургии А. Гречанинова – «Милость мира», «Тебе поем» мелодические формулы, напоминающие попевки столпового знаменного роспева, излагаются в унисон с дублированием в одну или две (реже – три) октавы. А на словах «Тебе благословим, Тебе благодарим» тема излагается двухголосно с ок-

тавным дублированием каждого голоса. Второй голос произносит текст на выдержанном тоне «си» подобно псалмодии (пример № 37).

Синтез древних роспевов и **народно-песенного** творчества является неотъемлемым элементом творчества композиторов Нового направления. Вот характерные признаки этой канонической модели:

- протяжный характер мелодического рисунка в более широком диапазоне, нежели структура знаменного роспева;
- гармоническая структура, «близкая к линейно-вариантным формам народного многоголосия» [172, 35], подголосочная полифония;
- куплетное строение отдельных разделов духовно-музыкального сочинения.

Одним из первых литургийных циклов, где русский народный элемент стал играть ведущую роль, следует назвать Четырехголосные сочинения из Литургии Св. Иоанна Златоуста Н. Римского-Корсакова (1883). Открывающие цикл избранных песнопений литургии Херувимские песни № 1 и № 2 обе написаны в куплетной форме, что, с одной стороны, напоминает о кантовой традиции Херувимской песни, с другой – отражает неторопливую повествовательность, характерную для народной песни. О том же свидетельствуют плавность мелодического рисунка херувимских песен с опеванием отдельных ступеней лада, наличие **ведущего** голоса с подголосками, элементами канона в гармонической фактуре, унисонные окончания куплетов (Херувимская № 2) или унисоны с квинтой в теноре (Херувимская № 1).

В литургийных циклах Нового направления **народная песенность** в синтезе с **роспевом**, становится, как мы уже упоминали, одним из ведущих жанрово-формообразующих компонентов. Так, например, в интонационном строе Литургии № 2 А. Гречанинова, по словам М. Рахмановой, «слиты элементы старых роспевов <...> и народной песни, причем компо-

зитор сводит воедино эти пласты, выявляя общее в них» [189, 200-201]. Это относится к таким важным в чинопоследовании литургии песнопениям, как «Слава и ныне. Единородный Сыне» (№ 2 «Антифоны»), «Милость мира» (№ 9). Так, в музыкальной композиции «Слава и ныне. Единородный Сыне» «попевки знаменного типа <...> ритмизируются на народно-песенный лад», а в «Милости мира» в одном случае интонации знаменного распева на словах «исполнь небо и земля» перекликаются со «славильными эпическими формулами» [189, 201] на словах «Свят, свят, свят Господь Саваоф», а в другом случае – при повторении текста «Тебе поем» гармонизируются трезвучиями субдоминантовой группы и их обращениями (примеры № 38, 39).

В отдельных песнопениях литургийных циклов С. Рахманинова, П. Чеснокова и др. также заметно влияние русской народной песенности. Так, по словам В. Протопопова, «мелодический разлив» и «тончайшее кружево гармонических сплетений» в Херувимской песне из Литургии ор. 31 С. Рахманинова рождает ассоциации с картинами природы, как бы «обрисовывая дали русских равнин» [184, 148]. Подобную характеристику можно также отнести и к центральным песнопениям из Литургии ор. 42 П. Чеснокова – Херувимской песне (№ 4), «Достойно есть» (№ 7). Если Херувимская песнь в целом отличается мелодической широтой, плавностью перехода из голоса в голос, то «Достойно есть» представляет собой переплетение более коротких мотивов в верхнем голосе с выразительными подголосками, немного напоминая величальную песнь.

Третий источник Нового направления – **опыт отечественной профессиональной музыки** – характеризуется, на наш взгляд, тяготением к монументальности хорового письма, что особенно заметно в «Блаженных», «Верую» из Литургии ор. 8 А. Чеснокова. А также широким использованием средств музыкальной художественной выразительности: нюансировки, динамики, агогики, тембральных вокальных красок и т.п. Соедине-

ние канонического **богослужебного** начала с элементами **светской** музыки характерно и для одного из ярчайших произведений настоящего жанра – Литургии св. Иоанна Златоуста оп. 31 **С. Рахманинова**.

**Жанровую ориентацию** литургийного цикла крупнейшего композитора конца XIX – первой половины XX веков трудно определить однозначно. Чуткость и впечатлительность художественной натуры Рахманинова способствовали восприятию композитором всего ценного, что лежит в основе русской национальной культуры, будь то величественный знаменный распев или согретая теплом души народная песня. В мелосе духовно-музыкального сочинения словно оживают детские впечатления композитора, связанные с новгородской землей, легендарными рекой Волхов и озером Ильмень, колокольным звоном, казавшимся будущему великому музыканту чем-то необыкновенным.

Однако, по словам Ю. Келдыша, «идеи возрождения древних форм церковно-певческого искусства <...> еще не получили здесь достаточно последовательного воплощения» [115, 121]. В отличие от написанной впоследствии «Всенощной», в литургийном цикле практически не встречается подлинных уставных распевов. Тем не менее, характер храмового богослужения, на наш взгляд, ощущается в таких проникновенных моментах Литургии как, например, в № 2 «Благослови душе моя Господа», где солирующий альт произносит нараспев текст 102-го псалма на фоне тягуче-монологичного движения остальных голосов. Или, как в № 4-а «Во Царствии Твоем» (двухорное), структурно напоминающем богослужебное антифонное пение.

Признаки **концертности**, способствующие довольно органичному существованию литургийного цикла С. Рахманинова в соответствующей «обстановке исполнения»,<sup>44</sup> думается, связаны прежде всего с **личностно-творческим** началом, тонкостью интуиции большого мастера, его стрем-

лением в звуковых красках передать сущность и характер того или иного песнопения. Так, например, в широко известном № 12 «Тебе поем», соответствующем кульминационному моменту совершения Евхаристии – молитве призывания Святого Духа, по словам А. Кандинского, заметно сочетание «строгости, отрешенности выражения с предельной сердечностью, теплотой чувства» [110, 88-89]. Такое впечатление достигается, на наш взгляд, на редкость органичным сочетанием интонаций, напоминающих традиционное знаменное пение с тончайшими приемами **эвристического** характера, как, например, использование соло сопрано в качестве выразительной тембровой краски, накладывающейся на постепенно затухающее хоровое звучание последних девяти тактов этого песнопения (согласно авторской ремарке хор может исполнять эти такты с закрытым ртом).

Широкое использование композитором средств музыкально-художественной выразительности – характерный признак настоящего литургийного цикла. Так, например, С. Рахманиновым дается свыше 100 указаний в отношении темпа, динамики, штрихов, характера исполнения, тембральных красок, что схематически можно представить следующем образом:

Средства музыкально-художественной выразительности	Содержание	Раздел литургийного цикла
Темп	Довольно медленно	№ 1 Великая ектения № 2 Благослови душе моя Господа
	Оживленно	№ 3 Слава Отцу и Единородный
Темп + динамика	Очень медленно с большим нарастанием	№ 5 Приидите, поклонимся
	Очень медленно, еле слышно, почти без оттенков	№ 12 Тебе поем

<sup>44</sup> Напомним, что первое исполнение Литургии Иоанна Златоуста оп. 31 С. Рахманинова состоялось 25 ноября 1910 г. в концерте Синодального хора под упр. Н. Данилина.

Темп + агогика + динамика	Начало медленно и тихо, постепенно ускоряя и усиливая звучность	№ 16 Хвалите Господа с небес
Агогика + динамика	Постепенно замедляя и сокращая звучность	№ 8 Иже херувимы (закл. раздел)
Темп + характер	Очень медленно, с большим чувством	№ 6 Господи, спаси Благочестивыя и Святый Боже
Штрих	Очень ритмично, коротким звуком	№ 10 Верую
Тембр	Пение с «закрытым ртом»  Использование соло в качестве изобразительной вокальной краски	№ 12 Тебе поем (тт. 13-21)  там же, на словах «Боже наш» – соло сопрано (тт. 13-19)

Итак, мы видим, что жанровая специфика литургийного цикла Нового направления во многом определяется варианностью индивидуально-творческого преломления композиторами элементов-источников духовно-музыкальной культуры настоящего периода: распев+народная песня, распев+проф.муз.культура и т.п. Еще раз подчеркнем, что взаимодействие элементов традиционного богослужебного пения с элементами русской народной песенности, светской музыки свидетельствует о неоднозначности жанровой ориентации рассматриваемых здесь духовно-музыкальных сочинений.

### **3.2. Принципы композиции литургии Нового направления.**

Музыкально-композиционная структура литургийного цикла на рубеже XIX-XX вв., в определенной степени представляет собой завершающий этап его формирования. Как мы помним, литургийные циклы эпохи «русского классицизма» конца XVIII – начала XIX вв. содержали, в основном, либо отдельные главные песнопения литургии, такие как «Единородный Сыне», Херувимская песнь, «Верую», «Милость мира», «Достойно есть» (Д. Бортнянский, П. Турчанинов), либо представляли собой относи-

тельно неполные чинопоследования (М. Березовский, С. Давыдов). В литургии середины XIX века был значительно дополнен состав песнопений. Так, например, литургийный цикл П. Чайковского стал образцом музыкально-богослужебной композиции, охватывающей практически всю гимнологию и диалогический ряд (ектении, пение, перемежающееся с возгласами священнослужителей, чтением Священного Писания и т.п.). Подобной номерной структуры придерживались авторы литургийных циклов, написанных чуть позднее – Н. Афанасьев, М. Анцев.

Обратимся к схемам (№№ 3, 4) музыкальных композиций литургийных циклов А. Гречанинова, С. Рахманинова. Так, например, в Литургии № 2 ор. 29 А. Гречанинова номерная структура во многом совпадает с последованием песнопений Литургии П. Чайковского (схема № 2). Это проявляется не только в наиболее полном охвате всей певческой стороны богослужения, но и в том, что отдельные номера Литургии А. Гречанинова также представляют собой «малые циклы», объединяющие близлежащие и родственные по смыслу песнопения (№ 2 «Антифоны», № 3 «Приидите, поклонимся», № 9 «Милость мира» и др.).

Характерная черта музыкальной композиции литургийных циклов настоящего периода – включение в нее целой группы песнопений Литургии оглашенных, поющих до совершения Малого входа. Это – **три антифона**, представляющие собой последование чаще всего избранных стихов из «изобразительных» 102, 145 псалмов и стихов блаженств (Мф. 5, 2-12). В каждом конкретном случае само наличие антифонов по-разному отражено в композиционном построении цикла. Так, в Литургии № 2 А. Гречанинова антифоны помещены в один раздел (№ 2) вместе с одним из главных песнопений службы «Единородный Сыне», занимающем здесь главенствующее положение в плане музыкально-художественного решения. А в Литургии ор. 31 С. Рахманинова № 2 «Благослови душе моя Господа» (псалом 102) и № 4 «Во Царствии Твоем» (стихи блаженств) пред-



ставляют собой разные разделы, тем самым, несколько по-иному организуя циклическое последование Литургии оглашенных.

В отдельных литургийных циклах настоящего периода встречаются **воскресные прокимны, кондак** (А. Чесноков, Литургия ор. 8), **Запричастный стих** (А. Гречанинов «К Богородице прилежно» из Литургии № 2).

Остановимся подробно на **антифонах** и их роли в музыкальной композиции начального раздела литургии (до совершения Малого входа). Так, в Литургии № 2 ор. 29 **А. Гречанинова** распетые стихи псалмов 102, 145, заповедей блаженств еще не несут в себе яркого музыкально-драматургического значения подобно антифонам литургийных циклов А. Чеснокова, С. Рахманинова. Авторское указание к антифонам «на обычный напев», видимо подразумевает несколько видоизмененный вариант 1-го гласа греческого роспева, употребляемого для пения 102 и 145 псалмов.<sup>45</sup> Своеобразной особенностью гармонизации роспева Гречаниновым представляется остановка на VI ступени (тональность первого антифона E-dur) на ударном слоге «Го – спода» в мелодической вершине начальной строки. Структурно Первый антифон сочетается со вторым, также положенным «на обычный напев», но гармонизованный в тональности доминанты H-dur. Тональный контраст, повышение тесситуры, на наш взгляд, воспринимаются как музыкально-динамическое развитие темы восхваления Господа за ниспосылаемые на нас щедроты и блага в «изобразительных» псалмах, хотя на музыку положено композитором всего по два стиха каждого из них. С гораздо большей убедительностью тема восхваления Господа воплощена в музыкальном решении «Единородный Сыне» – образце новаторского воссоздания церковно-певческой традиции (как инварианте канонической модели синтеза древних роспевов и народно-песенной традиции). Особенно впечатляет здесь гибкость сочетания интонаций, напоминающих характер роспева и протяжной лирической песни; контрастное

соотношение монодии и «постоянного многоголосия», элементов полифонии в кульминационный момент песнопения на словах «смертию смерть поправый, един Сый Святыя Троицы...».

Третий антифон составляют всего два распеты преимущественно на аккордовом «читке» стиха блаженств, своей статичностью несколько ступившая предыдущее эмоционально-динамическое нарастание перед совершением Малого Входа.

Наибольшей музыкально-драматургической цельностью, на наш взгляд, обладают композиции начального раздела Литургии оглашенных в авторских хоровых циклах А. Чеснокова и С. Рахманинова.

Рассмотрим последование следующих номеров Литургии Иоанна Златоуста оп. 8 А. Чеснокова:

№ 2 Антифон первый,

№ 3 Антифон второй,

№ 4 Слава и ныне. Единородный Сыне,

№ 5 Блаженны. Во Царствии Твоем.

В музыкальной композиции этого «малого цикла» сплетены элементы древних богослужебных форм и структур, народно-песенной традиции, а также опыт профессиональной культуры XIX века (светской музыки). Примечательной особенностью «малого цикла», на наш взгляд, является наличие в нем объединяющего начала – **интонационного зерна**, мотива, напоминающего попевку столпового знаменного распева постепенным движением в малом диапазоне, упругим ритмическим рисунком. В известной степени подобный музыкально-драматургический прием можно рассматривать как преемственность традиции единства музыкально-тематического развития цикла. Так, мелодико-гармоническое насыщение упомянутого **мотива** (в идентичных по своей музыкальной структуре первом и втором антифонах), звучащего в октаву альтов и басов, происходит в

---

<sup>45</sup> См. «Благослови душе моя Господа» греческого распева, глас 1 в Обиходе Нотного

плане контрастов фактуры, где композитором используются различные виды полифонии: контрапункт, имитационность, «постоянное многоголосье», характерное для окончания музыкальных строк-стихов псалма (пример № 40).

В № 3 «Слава и ныне. Единородный Сыне» **мотив** вначале излагается более напевно и протяженно в восходящем движении без ритмической упругости, а при его втором проведении на словах «воплотится от святыя Богородицы» – в варианте близком к первоначальному, изложенному в антифонах (ср. три начальных такта в №№ 40 и 41).

Наиболее же динамичным и эмоционально-насыщенным является завершающий раздел «малого цикла» – № 5 «Блаженны. Во Царствии Твоем», написанный для 9-тиголосного смешанного хора с тенором-соло. Сразу отметим, что в отличие от многих литургийных циклов настоящего периода здесь поются не избранные, а все стихи блаженств. Важнейшим драматургическим приемом этого раздела является **псалмодирование** солилирующим тенором евангельских стихов-блаженств на фоне динамически развивающегося хорового звучания. Как мы помним, подобный прием был использован А. Гречаниновым в Литургии № 2 ор. 29: в № 8 «Верую» хор «аккомпанирует» псалмодирующему альту. Но в отличие от сочинения А. Гречанинова, где «чтение нараспев» происходит на фоне довольно статичной (хотя и создающей необходимый колористический фон) аккордовой фактуры, в «Блаженных» А. Чеснокова хор ведет самостоятельную мелодическую линию, в интонациях которой также угадывается вариант **мотива**. Подобно своему первоначальному проведению в антифонах, мотив сперва излагается в октаву альтов и басов. Затем, поднимаясь в верхний регистр, тема переходит к октаве дискантов и теноров. С прибавлением подголосков в альтых и басах мощное хоровое звучание приводит к кульминации всего «малого цикла» на словах «радуйтесь и веселитесь» (хор

повторяет произносимый солистом последний стих блаженств). Здесь кульминация «малого цикла» находится в логическом соотношении с **опорной точкой** священнодействия – совершением Малого Входа.

В Литургии св. Иоанна Златоуста оп. 31 С. Рахманинова начальные песнопения также занимают важное место в музыкальной композиции цикла (на схеме № 4 настоящий раздел отмечен четырехугольником). Как известно, в период создания этого сочинения у композитора были сомнения, нужно ли вообще распевать антифоны или взять за основу номерную структуру П. Чайковского, где они отсутствуют? «Я отыскал 102-ой псалом. Он очень длинный (22 стиха – А. К.). Неужели его надо писать весь? Между тем *совсем* не писать его (как сделал Чайковский) я считаю *не* желательным. Мне представляется необходимым именно здесь вставить номер, чтобы разделить первые «Господи помилуй» (Великая ектения – А. К.) от последующих», – писал С. Рахманинов А. Кастальскому, спрашивая у последнего консультации в отношении композиционного построения литургийного цикла [45, 14]. Однако, разумеется, столь формальный поход к музыкальному воплощению богослужебного чина не свойствен таланту великого композитора. № 2 «Благослови душе моя Господа», в основу которого положены избранные стихи 102-г псалма, можно назвать, пожалуй, одним из лучших фрагментов литургийного цикла, где композитор силой своей художественной интуиции приблизился к эмоциональному настрою, соответствующему духу православной молитвы. Так, например, в основе музыкальной композиции № 2 содержится уже знакомый нам прием – соло альты (или партии альтов), произносящего нараспев текст псалма на фоне степенно-монолитного хорового звучания. Однако, движение голосов с октавным удвоением мелодического рисунка, своим характером напоминающее мотив знаменного распева, не контрастирует партии альты, а, по определению А. Кандинского, является «двуслойным изложением основной музыкальной мысли», звуча одновременно и как голос всей общины, и

как голос одного человека [110, 81]. Такое определение, пожалуй, вполне соответствует одному из важнейших признаков храмовой ветви литургии – **духовному единству** всех присутствующих на богослужении.

Линия драматургического развития литургийного цикла, столь убедительно заявленная композитором в «Благослови душе моя Господа» в плане неторопливой повествовательности, смысловой углубленности продолжена в № 4 «Во Царствии Твоем» (см. схему № 4). Здесь в еще более яркой форме выявлена связь с канонической моделью – богослужебной структурой **антифона**, указывающей на чередование между собой стихов – музыкальных строк. № 4 «Во Царствии Твоем» написан композитором в двух вариантах: для двухорного и одноорного исполнения. Но в обоих случаях музыкальный материал всецело подчинен богослужебному тексту, что, в особенности, характеризуется несимметричной метроритмикой «с растягиванием – замедлением движения в окончаниях стиха или полустиха...» [110, 83].

Иной характер музыки ощущается в № 3 «Слава Отцу и Единородный» и № 5 «Приидите, поклонимся», также представляющих собой пару песнопений начального раздела литургии как организацию совершенно другой драматургической линии цикла. (На схеме обе пары песнопений соединены перекрещивающимися сплошными дугообразными линиями). Здесь эпически-повествовательный склад уступает место эмоциональной экспрессивности, открытой чувственности) что, может быть на субъективно-психологическом уровне следует рассматривать как некий религиозный экстаз). Родственные связи этих песнопений очевидны благодаря наличию в них тождественных мелодико-гармонических проведений (аналог Литургии П. Чайковского) в схожих по смыслу словесных фразах: «Единородный Сыне и слове Божий» – «Спаси нас Сыне Божий» (см. примеры №№ 42, 43). Наряду с тождественностью настоящих фрагментов, обращает на себя внимание и схожесть окончаний указанных песнопений на

словах «спаси нас» – «аллилуия» (примеры №№ 44, 45). А музыкально-тематическое единство № 2 и № 4 также подчеркивается общностью проведения «Слава и ныне» в первом случае – как заключительного стиха псалма, во втором – заповедей блаженств.

Рассмотрим теперь особенности музыкальной композиции литургийных циклов А. Гречанинова и С. Рахманинова на уровне целого чинопоследования. На схеме № 3 как наиболее значимый элемент музыкальной организации цикла Литургии № 2 А. Гречанинова нами выделена основная линия драматургического развития, проходящая через такие важные разделы богослужения, его **опорные точки** как «Единородный Сыне» (№ 2 «Антифоны»), «Символ веры» (№ 8), «Милость мира» (№ 9), а также «Запричастный стих» (№ 12). Напомним, что Символ веры, песнопения Евхаристического канона и запричастный стих определены М. Рахмановой как драматургические центры литургии [189, 201]. Пожалуй, именно в этих разделах литургийного цикла А. Гречанинова наиболее заметно проявление художественно-эстетических принципов Нового направления в плане синтеза древних богослужебных форм с художественными формами профессиональной музыкальной культуры. Так, элементы традиционного церковного и народного пения, словно вплетены в масштабное музыкально-эпическое повествование, в котором слышится и пронзительная звончатость бубенцов русской тройки («Слава Отцу и Сыну» – пример № 45), и могучая богатырская поступь («Милость мира», начальный раздел – пример № 46), и молитвенная созерцательность, погруженность в самые потаенные глубины души («Символ веры»).

Оригинальность композиционного решения Символа веры, как известно, была отмечена самим автором: текст догматов исполняет солирующий альт, «который не поет, а читает текст, вроде как монастырские канонархи, а хор благоговейным шепотом оттеняет в простых красках гармонии содержание данного места, все время с одним словом «верую», а в

конце «исповедую» и «чаю» [42, 74]. Таким образом, композитор как бы соединяет древнюю традицию чтения Символа веры на литургии (до Стоглавого собора 1551 г.) с традицией «гармонического пения» православной церкви.<sup>46</sup>

Если Символ веры оригинальностью своего композиционного решения стоит несколько особняком по отношению к вышеуказанным разделам цикла, то «Единородный Сыне» и «Милость мира» (последование песнопений Евхаристического канона) связаны общностью отмеченных ранее интонационных приемов, соотношения различных типов фактуры («постоянной многоголосие», подголосочная полифония, монодия). От центрального раздела богослужения – Евхаристического канона линия драматургического развития ведет к запричастному стиху, неуставной богослужебной форме (текст тропаря «К Богородице прилежно» взят из последования общего молебна). Однако, этот раздел занимает едва ли не кульминационное положение в музыкальной композиции цикла. Так, например, интонация протяжной лирической песни из «Единородный Сыне» (пример № 47) получает здесь иное эмоциональное насыщение на словах «не отврати Твоя рабы тщи» (пример № 48), звуча, как мольба о спасении, надежда о заступничестве Пресвятой Богородицы. В этом смысле интересно наблюдение М. Рахмановой, рассматривающей запричастный стих «К Богородице прилежно» как музыкальный аналог «типов Богородичных икон, которые получили широкое распространение во второй половине XIX века: «Всех скорбящих Радость», «Скоропослушница», «Утоли моя печали» <...> сами названия которых «раскрывают их главную мысль – заступничество, скорая помощь в земных тяготах» [189, 202].

На схеме № 3 мы видим также арочную композицию «Приидите, поклонимся» – «Святыи Боже» (по аналогии с Литургией П. Чайковского); обрамление чтения Евангелия – «Слава Тебе Господи». В обоих случаях

---

<sup>46</sup> Разделение богослужебного пения православной церкви на периоды *мелодического* и

арочные связи обусловлены общностью музыкальных интонаций. Отмечена и линия **диалогического** ряда литургии (Великая, Сугубая, две просительные ектении), захватывающая также № 13 «Конец Обедни». Характерный музыкально-выразительный компонент этого ряда – общность ладотональной окраски в опоре на ступени субдоминантовой сферы при наличии единой тональности C-dur.

Каковы же принципы организации цикла в Литургии ор. 31 **С. Рахманинова**? На схеме № 4 мы видим продолжение линий драматургического развития, убедительно заявленных в ранее рассмотренном нами начальном разделе Литургии. Так, драматургическая линия № 1, связанная с использованием канонических богослужебных форм (антифоны) и соответствующих приемов композиции, способствующих созданию характера внешней неброскости, смысловой углубленности, проходит через № 6 «Господи, спаси благочестивыя и Святый Боже», № 10 «Верую», № 12 «Тебе поем», № 14 «Отче наш», № 19 «Буди имя Господне».

Несимметричная ритмика, приоритет «словесного» начала, подобие знаменной мелодики в «Святый Боже» довольно ярко характеризуют продолжение линии «древнерусского эпического начала» (А. Кандинский). Элементы сольного псалмодирования на фоне многоголосия, двухорного (антифонного) пения получают свое развитие в обрамляющих Евхаристический канон разделах цикла «Верую», «Отче наш». Так, в третьем догмате Символа веры на словах «Нас ради человек» возникает унисонное пение группы солистов на ноте «ре» (как и в «Благослови душе моя Господа»), протяженно произносящих текст на фоне продолжающегося пения хора. Принцип антифонности, использованный в № 4 «Во Царствии Твоем» (имеется в виду вариант для двухорного исполнения), в дальнейшем воспринимается как исключительно художественный прием организации **стереофонического** звучания разделов литургии, принятых исполнять одно-

---

*гармонического* пения дано В. Металловым [155].



хорно. Так, в «Отче наш» (№ 14) канонический принцип попеременного пения двух хоров преобразуется в фактурное наложение различного музыкально-тематического материала с разновременным произнесением словесного текста каждым из двух хоров (пример № 49).

Менее определенным нам представляется продолжение драматургической линии **эмоциональной экспрессивности** (на схеме – драматургическая линия № 2), заданной в «Единородный Сыне» и «Приидите, поклонимся». Так, с определенной долей условности вписываются в настоящий ряд два главных песнопения литургии «Иже херувимы» (№ 8) и «Достойно есть» (№ 13). Словно подхватывая распевную лирическую струю Херувимской песни, хвалебная песнь Пресвятой Богородице также окрашена в нежные и теплые тона. Думается, что не случайно ведущая роль в настоящем песнопении принадлежит женскому хору.

Особо следует отметить **диалогический** ряд, включающий в себя не только ектении, но и краткое песнопение «Отца и Сына» (№ 9) – ответ на возглас «Возлюбим друг друга», а также центральный раздел литургии «Милость мира» (№ 11). Как характерный элемент композиции диалогического ряда отметим сочетание тонического трезвучия в мелодическом положении терции с доминантовым трезвучием в мелодическом положении квинты чаще всего в тональности В-dur (сравним примеры №№ 50, 51, 52). По словам А. Кандинского, настоящая аккордовая последовательность играет особую роль в музыкальной композиции цикла как интонационно-тематическое «зерно» колокольности [110, 98].

**Драматургическим центром** литургийного цикла С. Рахманинова, в соответствии с кульминационным моментом священнодействия – молитвой призывания Святого Духа, становится широко известное «Тебе поем» (№ 12). Здесь сплетаются таинственность древнего напева с чуть сдержанной эмоциональностью (а может быть, неземной отрешенностью?) соло сопрано, привносящего яркий колористический оттенок в чуть приглу-

шенное звучание хора (см. авторскую ремарку: «...Еле слышно, Почти без оттенков»). Следует обратить особое внимание на ведущее значение звука «соль» – тонической **терции тональности** Es-dur, что сближает этот раздел с диалогическим рядом (пример № 53).

Признаки **цикличности** интересно проявляются и в Литургии св. Иоанна Златоуста ор. 42 **П. Чеснокова**. В предисловии к изданию П. Юргенсона (см. репринтное издание 1992 г) композитор пишет о своем стремлении создать технически несложную для малого смешанного хора (думается, что здесь имеется в виду клиросный хор) литургию, тем не менее, «цельную по настроению», ценную по содержанию...». На наш взгляд, художественная цельность настоящего сочинения во многом достигается, благодаря органичному сочетанию нескольких драматургических линий или *циклических последований* песнопений, отличающихся общностью тех или иных компонентов музыкальной выразительности: гармонии, ладотонального плана, интонационно-тематического материала и т.п.

На схеме № 5 прочерчено четыре линии циклических последований, куда входят песнопения и ектении из разных разделов Литургии:

- цикл № 1. *Ектении* – Великая, малая, две просительных;
- цикл № 2. «Единородный Сыне», малая ектения (№ 2), запричастная ектения «Прости приимши»;
- цикл № 3. «Во Царствии Твоем», «Верую», «Буди имя Господне»;
- цикл № 4. Главные песнопения литургии – «Святый Боже», «Херувимская песнь», «Милость мира», «Достойно есть».

Мелодико-гармоническая структура Великой ектении и двух просительных практически тождественна (малая ектения фактурно несколько отличается от них) – примеры № 54, 55. Ключевая интонация **ектении** – нисходящее гаммообразное движение напевного характера, проходящее сначала в партии сопрано, затем – в партии тенора. Объединяющим компонентом становится также ладовая окраска настоящего последования –

тональность D-dur. (Отдельные хоровые реплики проходят в параллельной тональности h-moll).

В циклическом последовании № 2 просматриваются **арочные связи** начального и завершающего разделов литургии. Так, два варианта характерного мелодико-гармонического пласта, звучащего на квинтовой педали в тональности G-dur с плавным мелодическим рисунком в верхнем голосе, встречаются соответственно в «Единородный Сыне», малой ектении и запричастной ектении (примеры №№ 56, 57).

Цикл № 3 представляет собой последование песнопений, представляющих собой разные разделы литургии: третий антифон («Во Царствии Твоем»), Символ веры, один из заключительных разделов («Буди имя Господне»). Это последование характеризуется общностью тональности G-dur и гармонии начального построения каждого из них (последовательность трезвучий I – III – II – IV ступеней лада) – примеры №№ 58, 59, 60.

И, наконец, цикл № 4, включающий в себя главные песнопения литургии, определяется, на наш взгляд, общим лирическим характером народно-песенных интонаций, местами несущих в себе оттенок **романсовости**, как например, в «Святой Боже» (№ 3), где мелодический рисунок напоминает элегию М. Глинки «Не искушай» (пример № 51).

На схеме отмечена также арочная связь «Приидите, поклонимся» – «Аллилуия», характеризующаяся наличием **моноподийной** фактуры, что несколько напоминает стилистику древних роспевов (примеры №№ 62, 63).

Итак, органичная цельность настоящих циклических последований в Литургии ор. 42 П. Чеснокова достигается преобладанием народно-песенных, лирических интонаций, простотой и незамысловатостью гармоний, а также наличием «макро-тоники» (Н. Гуляницкая) – D-dur сочлененным с G-dur [85, 156].

Итак, мы рассмотрели довольно значительный исторический пласт существования авторской литургии, начиная с последней трети XVIII века и заканчивая первыми двумя десятилетиями XX века. Какие же особенности мы можем отметить за более, чем столетний период формирования авторского литургийного цикла и его утверждения в богослужебной, а затем концертной практике (в частности, имея в виду духовные концерты Московского Синодального хора)?

**Специфика жанра.** Выявив сущностные аспекты жанрового содержания и стиля литургии конца XVIII – начала XX веков, можно сделать вывод, что авторский литургийный цикл, оставаясь преимущественно в лоне церкви и сохраняя при этом те или иные признаки **богослужебного** характера, к началу XX века мигрировал в сторону **концертности**. Таким образом, в духовно-музыкальных сочинениях этого жанра стали проявляться специфические черты концертной ветви литургии – относительная самостоятельность, обособленность от богослужения, музыкально-художественная самоценность, тем более, если авторами литургийных циклов являются такие величайшие композиторы, как П. Чайковский, С. Рахманинов. Привнесение в соборный характер Евхаристии глубины сокровенных чувств большого художника, не разрушая при этом архитектуры, канонического синтеза священнодействия, чтения и пения, является важнейшим фактором функционирования жанра литургии в условиях широкого распространения светской (внехрамовой) культуры. Так, в литургийных циклах середины XIX – начала XX веков наши отражение экспрессия и лирическая взволнованность музыки П. Чайковского, былинно-эпическое начало, свойственное музыкальному стилю А. Гречанинова, созерцание красоты и благодарованности окружающего мира, характерное для творчества С. Рахманинова.

В плане постепенного отхода жанра от канонических норм примечательно создание А. Гречаниновым на грани двух контрастных эпох – осенью 1917 г. «Демественной литургии» как сочинения изначально небогослужебного предназначения (для домашнего музицирования). Хотя оно и не является типичным для русской духовной музыки, все же своим замыслом подводит некоторый итог в процессе жанрового расслоения литургии периода конца XVIII – начала XX веков.

**Организация цикла.** К началу XX века постепенно сформировалось музыкальное последование авторского литургийного цикла, включающее в себя практически все разделы службы, как гимнологического, так и диалогического характера (ектении, пение, перемежающееся с возгласами священнослужителей, чтением Священного писания, молитв). В качестве компонентов цикличности обращает на себя внимание наличие **лейтинто-нации** (интонационное зерно, тематическое ядро, лейтмотив), **арочных связей**, линий **драматургического развития** музыкально-тематического материала литургийного цикла, образование так называемых **малых циклов** песнопений. Так, например, в Литургии Иоанна Златоуста П. Чайковского (схема № 2) цикличность ярче всего проявляется на уровне музыкально-тематической организации, когда центральным элементом композиции становится **тематическое ядро** (лейтмотив), дающее эмоционально-динамический импульс музыкальному воплощению богослужения. В Литургии С. Рахманинова (схема № 4) существенным моментом организации цикла становится взаимопереплетение контрастных **драматургических линий**, представляющих собой соотношение богослужебно-канонического и эмоционально-экспрессивного начал. В Литургии А. Гречанинова (схема № 3) выделена линия драматургического развития, проходящая через главные песнопения службы («Единородный Сыне», «Символ веры», «Милость мира», Запричастный стих). Наконец, в Литургии П. Чеснокова (схема № 5) в качестве структурных единиц целого пред-

ставлены последования **малых циклов** отдельных песнопений службы, характеризующихся наиболее общими признаками музыкальной выразительности (мелодия, фактура, ладотональность), стилистическими компонентами, наличием **арочных связей**.

В плане **стереофонической** организации цикла все чаще используется антифонное пение, как в двухорном варианте, так и в условиях создания «внутренней антифонной формы» (пример – С. Рахманинов «Сугубая ектения»).

Таким образом, литургия к началу XX века представляет собой вполне сформировавшийся жанр русской духовной музыки, феномен которого нам видится во взаимодействии его богослужебно-канонического начала с относительной самостоятельностью, самоценностью литургийного цикла как произведения музыкального искусства, в той или иной степени отмеченного композиторской индивидуальностью.

# ГЛАВА III. ЛИТУРГИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА (Н. СИДЕЛЬНИКОВ, В. УСПЕНСКИЙ, В. КИКТА). СПЕЦИФИКА ЖАНРА И ОРГАНИЗАЦИЯ ЦИКЛА В КОНТЕКСТЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ ПРАВОСЛАВНОЙ КУЛЬТУРЫ НА НОВОМ ИСТОРИЧЕСКОМ ЭТАПЕ

## § 1. Художественные и социально-политические особенности периода возрождения традиций православной культуры. Жанровая палитра духовно-музыкальных сочинений последней четверти XX века.

XX век и его острые противоречия во многих аспектах жизни и существования человека, отчетливо проявившиеся в истории России, видимо, еще очень долгое время будут предметом неоднозначных оценок тех или иных событий, явлений. Грандиозные свершения в области индустрии, науки и техники, значительные достижения в области образования, культуры, социальной сферы, с одной стороны и экологические катастрофы, мировые войны и локальные военные конфликты, периоды богоборчества и коренной ломки общественных взаимоотношений, с другой – все это представляет собой довольно сложный контекст развития музыкального искусства советского периода, а также начавшегося примерно в середине 70-х годов процесса возрождения православной культуры.

Нет нужды особо заострять внимание на том обстоятельстве, что XX век был трагичен для русской православной церкви, о чем красноречиво свидетельствует недавнее прославление в сонме святых более 1000 новомучеников, пострадавших за Христа в годы гонений. Рассматривая столь подвижнический и многострадальный путь России в XX веке, нельзя не вспомнить слова одного из видных религиозных мыслителей Н. Бердяева о том, что «русский народ есть в высшей степени поляризованный народ, он есть совмещение противоположностей». Ему в одинаковой степени свой-

ственны «деспотизм, гипертрофия государства и анархия, вольность; жестокость, склонность к насилию и доброта, человечность, мягкость; <...> индивидуализм, обостренное сознание личности и безличностный коллективизм; национализм, самохвальство и универсализм, всечеловечность; эсхатологически-мессианская религиозность и внешнее благочестие; искание Бога и воинствующее безбожие; смирение и наглость; рабство и бунт» [39, 78-79]. Характерно, что начиная с последней четверти XX века, когда в обществе назрела насущная необходимость обращения к глубинным корням национальной культуры, непреходящим, вечным, ценностям, возрождение Православия и становление религиозного сознания нынешнего поколения происходит на фоне невиданного разгула преступности; не только материального, но и, главным образом, духовно-нравственного расслоения общества, навязывания во всевозможных рекламах и СМИ образа жизни, несовместимого с христианскими добродетелями.

Тем не менее, с утратой идеологических заслонов на пути духовно-музыкального творчества, было создано значительное количество сочинений **библейско-христианской тематики** в самых различных жанрах и формах, для самых различных исполнительских составов.

Достаточно назвать такие известные сочинения как «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» для баса, тенора, хора и оркестра Э. Денисова, «Аллилуия» для хора, оркестра, органа, солиста С. Губайдулиной, «Стихи покаянные» А. Шнитке, «Запечатленный ангел» Р. Щедрина, Литургия св. Иоанна Златоуста Н. Сидельникова для хора а cappella и др.

Какие же музыкально-художественные факторы способствовали созданию «необычайно широкого спектра произведений, вдохновленных Словом, поэтикой Священного писания, его образами» [167, 43] после длительного забвения этого фундаментального пласта русской культуры? Где же следует искать истоки русской духовной музыки последней четверти



XX века? Думается, что здесь необходимо упомянуть ощутимое влияние **религиозно-философской темы** в творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX веков (достаточно вспомнить кантаты С. Танеева «Иоанн Дамаскин», «По прочтении псалма»). А также традиции Нового направления в русской духовной музыке рубежа XIX-XX веков в плане **синтеза древних богослужебных форм с художественными формами профессионального музыкального искусства.**

Важно отметить, что зачатки возрождения традиций православной культуры, на наш взгляд, постепенно вызревали и в рамках светских жанров и форм музыкального искусства СССР 40-60 гг. Так, например, даже в самый разгар идеологического прессинга, в недоброй памяти 40-е годы – время выхода известных «постановлений» в области литературы и искусства были созданы музыкальные произведения с ярко выраженным русским фольклорным и православным началом. В этой связи, назовем 26-ю симфонию Н. Мясковского, основанную на трех древнерусских напевах в расшифровке известного музыковеда и палеографа В. Беляева. По словам М. Сегельмана, это сочинение по своему замыслу и образно-художественному строю является «как бы **духовным произведением в светском жанре**» [206, 58].

Здесь же можно упомянуть и оперу Т. Хренникова «Фрол Скобеев» (во второй редакции получившую название «Безродный зять») на сюжет из допетровской Руси (либретто С. Ценина по переработанной драматургом XIX в. Д. Аверкиевым повести неизвестного автора XVIII в. «История о российском дворянине Фроле Скобееве»). Интересно отметить, что последняя картина оперы, действие которой происходит в один из дней пасхальной седмицы, начинается с фрагмента православной **литургии**; за сценой смешанный хор а cappella исполняет текст евхаристического канона в свободном авторском музыкальном изложении без претензии на близость к каноническим церковным роспевам.

Христианской струей пропитано творчество такого крупнейшего композитора XX века, как Г. Свиридов, для которого вокально-хоровой жанр, восходящий к истокам русских национальных традиций, стал ведущим в творчестве. Думается, что духовный смысл творчества Г. Свиридова очень точно определен исследователями Н.В. Парфентьевой и Н.П. Парфентьевым как тоска души по утраченной святости и страстное желание ее нового обретения [172, 97]. Назовем, к примеру, такие сочинения композитора разных лет как «Поэма памяти Сергея Есенина», где, по словам композитора, ее интонационный язык и лад навеяны знаменным распевом [там же]; хоры а capella на религиозные стихи А. Блока, С. Есенина; кантату для хора и симфонического оркестра на стихи С. Есенина «Светлый гость». В интонациях и хоровом изложении таких частей кантаты, как «Зреет час преображенья», «Слава в вышних Богу» (названия частей мы приводим по первым словам текста) заметно следование традиции Нового направления – синтеза древних распевов и народной песенности. Даже в таком далеком от православной тематики сочинении, как «Патетическая оратория» на стихи В. Маяковского использованы фрагменты православных песнопений – «Ныне отпускаеши», «Слава и ныне, аллилуия...» в изложении, близком к обиходному церковному пению (№ 2 «Рассказ о бегстве генерала Врангеля»). Думается, что эти фрагменты православных песнопений в контексте общего замысла оратории все же не воспринимались композитором исключительно с отрицательным знаком, в связи с характеристикой образа врага советской власти барона Врангеля. Они приобрели более широкий смысл, символизируя образ уходящей православной Руси.

Особое место в хоровом творчестве Г. Свиридова в связи с возрождением богослужебно-певческих традиций занимают три хора из музыки к трагедии А. Толстого «Царь Федор Иоаннович» – знаменитому спектаклю Малого театра (1973 г.): «Молитва», «Любовь святая», «Покаянный стих». Здесь композитор впервые обратился к богослужебному тексту («Богоро-

дице Дево радуйся»), духовным стихам разных веков и, по словам исследователей, «создал непревзойденные образцы духовной лирики в древних традициях православной музыки а cappella, освятив их глубоким религиозным чувством» [172, 99]. Возможно, что отсюда тянется нить к последующим сочинениям Г. Свиридова на богослужебные тексты, объединенным в начале 90-х гг. в два цикла: «Неизреченное чудо», «Песнопения и молитвы».

Изменение политической ситуации в России в 80-х гг., способствовавшее легализации различных сфер деятельности церкви – богослужения, катехизации и образования, миссионерского движения, книгопечатания, научно-исследовательской работы, всколыхнуло мощную волну интереса к этому поистине необъятному полю деятельности со стороны композиторов, исполнителей, слушателей, преподавателей, ученых и проч. В преддверии празднования эпохальной даты 1000-летия Крещения Руси (1988 г.) появилось большое количество новых хоровых коллективов (преимущественно камерных), состоящих чаще всего из студентов и выпускников музыкальных учебных заведений. Началось интенсивное освоение неведомых им ранее содержания, стилистики, музыкально-выразительных компонентов духовно-музыкальных сочинений. С этого же времени стали ежегодно проходить в Москве фестивали духовной музыки с привлечением большого количества хоровых коллективов разных направлений и составов: взрослых и детских, профессиональных и любительских, светских и клиросных и т.п. Думается, что все эти вместе взятые факторы не могли не стимулировать создание большого количества новых духовно-музыкальных сочинений.

Таким образом, сегодня перед нами открывается довольно обширная жанровая панорама произведений как богослужебного, так и небогослужебного плана, написанных в последней четверти XX века. Не ставя перед собой задачу охватить всю полноту картины отечественной музыки **биб-**

**лейско-христианской тематики** настоящего времени, выделим некоторые важные аспекты, характеризующие музыкальные сочинения:

### **1. Состав исполнителей:**

#### – инструментальная музыка

Г. Уствольская – Третья симфония «Иисусе Мессия, спаси нас» для духовых, ударных, контрабаса, чтеца и фортепиано;

С. Губайдулина – «Семь слов Христа Спасителя», партита для виолончели, баяна и струнного оркестра;

М. Коллонтай (Ермолаев) – второй струнный квартет «Похвала Пресвятой Богородице»;

#### – инструментально-хоровая музыка

Э. Денисов – «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» для баса, тенора, хора и оркестра;

С. Губайдулина – «Аллилуия» для хора, оркестра, органа, солиста;

В. Успенский – «Господи воззвах к Тебе» для хора и оркестра;

#### – музыка для хора a cappella

Г. Свиридов – «Моление св. Апостолу Иоанну Богослову», величание Богородице «О воспетая Мати», «Покаяние блудного сына», «Святый Боже», «Рождественская песнь» и другие сочинения из циклов «Неизреченное чудо», «Песнопения и молитвы»;

А. Шнитке – «Стихи покаянные».

### **2. Текстовая основа – использование текстов:**

#### – Священного писания

В. Мартынов – «Апокалипсис» для двух хоров и солистов a cappella; «Плач Иеремии» для смешанного хора;

О. Янченко – «Псалом-150», концерт для двойного хора, органа, двух труб и трех тромбонов;

А. Эшпай – Шестая «Литургическая» симфония для хора и оркестра (использован текст «Первого послания к Коринфянам святого апостола Павла);

– отдельных праздников годового церковного круга

Р. Щедрин – «Запечатленный ангел», хоровая музыка по Н. Лескову для смешанного хора а cappella со свирелью (использованы тексты различных дней Великого Поста);

В. Рубин – «Светлое воскресение» (использованы тексты пасхальных песнопений);

– богослужений (Вечерни, Повечерия, Утрени, Литургии, Панихиды и др.)

Г. Свиридов – «Свете тихий» (произведение не завершено) – Вечерня;

Н. Каретников – «С нами Бог» (Великое повечерие);

В. Соколов – Херувимская (Литургия);

– небогослужебных текстов

В. Рубин – «Звезда Рождества», концерт для хора, сопрано, арфы и флейты на стихи Б. Пастернака.

### **3. Жанровая ориентация произведений с богослужебным текстом:**

– исполнение за богослужением

Обиход Троице-Сергиевой Лавры, сост. и автор обработок архимандрит Матфей (Мормыль);

С. Трубочев – «Песнопения Литургии»;

– концертное исполнение

Н. Сидельников – Литургия св. Иоанна Златоуста (литургический концерт);

Д.В. Смирнов – «Тебе поем», концерт для женского или детского хора в пяти частях.

#### **4. Формообразование:**

##### **– богослужebные формы**

**Всенощные** Г. Дмитриева, Р. Леденева, В. Успенского, Н. Ведерникова и др.

**Литургии** Н. Сидельникова, В. Кикты, В. Успенского, В. Агафонникова и др.

В. Успенский – «Молебен на исход души» (Панихида)

##### **– формы светской музыки**

О. Янченко – Симфония № 6 «Апокалипсис» для чтеца, ансамбля солистов, хора и симфонического оркестра;

Ю. Буцко – Кантата № 6 «Литургическое песнопение» для хора и оркестра на канонические церковно-славянские тексты;

А. Ларин – «Русские страсти» для солистов, хора и ударных (оратория);

Ю. Фалик – Литургические песнопения (хоровой цикл).

Как видно из предложенной схемы, характеризующей сочинения **библейско-христианской тематики** последней четверти XX века, литургия занимает в ней достойное место, хотя, может быть, и не является ведущим жанром в творчестве современных композиторов. И это представляется нам вполне закономерным, учитывая, что все связанное с православным богослужением, тем более с сердцевиной православного мировоззрения – Божественной литургией – требует весьма чуткого и бережного к себе отношения. Не претендуя на исчерпывающий перечень, назовем ряд литургийных циклов, принадлежащих перу композиторов последней чет-

верти XX века. Это литургии таких разных по своему творческому почерку и художественной направленности авторов как Н. Сидельников, В. Успенский, В. Кикта, В. Агафонников, Н. Лебедев, А. Киселев, Н. Корндорф. А также – авторские хоровые циклы с избранным составом песнопений литургии, как, например, «Молитвословия из литургии св. Иоанна Златоуста петербургского композитора Д.В. Смирнова (не путать с Д.Н. Смирновым). Отдельно следует сказать о циклах композиторов, работающих преимущественно в лоне церкви – Н. Ведерников, С. Трубачев.

Теперь обозначим круг вопросов, рассмотрение которых может дать представление о развитии и перспективах жанра литургии на рубеже XX–XXI вв. Каково, к примеру, влияние культурно-политического, исторического и социального контекста 80-90-х гг. на жанровое содержание и стиль литургийного цикла, социальное функционирование которого происходит совершенно в иных условиях, нежели его предшественников конца XVIII – начала XX вв.? Возникают ли при этом новые жанровые структуры и формы? Каково соотношение канона и эвристики, то есть с одной стороны, сохранения типизированной стабильности жанра, его архетипа, с другой стороны – проявления уникальных качеств творческой индивидуальности композитора второй половины XX века, пребывающего в атмосфере жанрового и стилистического плюрализма, многообразия художественно-технических приемов современной музыки?

Проблематика литургии последней четверти XX века будет нами рассмотрена на примере хоровых циклов Н. Сидельникова, В. Успенского, В. Кикты, композиторов не только разной творческой индивидуальности, но и разной степени близости к церкви. И соответственно, у каждого из них – свой путь к созданию духовно-музыкальных сочинений.

Каждый из представляемых литургийных циклов несомненно является собой яркий образец настоящего жанра, а также определенную **тенденцию, направление** в его развитии в настоящее время. Так, например, Ли-

тургия Н. Сидельникова вызывает несомненный интерес с точки зрения анализа жанровой специфики концертной ветви литургии. Уровень соотношения канонического богослужебного начала с элементами концертности в духовно-музыкальном сочинении Н. Сидельникова, характеризующийся в значительной степени обособленностью литургийного цикла от богослужения, его относительной самостоятельностью, художественной самооценностью, видимо, позволяет отнести это сочинение к новому этапу процесса жанрового расслоения литургии и, возможно, к новому жанровому образованию – **литургическому концерту**.

Литургийный цикл В. Кикты, напротив, по замыслу самого композитора, не претендует на концертное исполнение, а предназначается для богослужения, то есть представляет собой иную, храмовую ветвь настоящего жанра. Хотя это сочинение одного из интереснейших композиторов московской школы второй половины XX века также не лишено отдельных признаков концертности. Литургия В. Кикты вызывает определенный интерес и в вопросах формообразования, музыкально-тематической организации цикла, тем самым наследуя, на наш взгляд, традиции П. Чайковского, композиторов Нового направления.

Литургия известного петербургского композитора В. Успенского по своему интонационному складу на первый взгляд может произвести впечатление светского хорового цикла с богослужебным текстом. Однако при внимательном вслушивании и подробном анализе можно заметить, что композитор, не стремясь к следованию определенным музыкальным традициям настоящего жанра, силой своей художественной интуиции (а может быть и благодаря возникавшим в памяти духовно-музыкальным впечатлениям детства, связанного с церковью) создал сочинение, в целом вписывающееся в сущность жанрового содержания и стиля литургии, в особенности ее архитектоники.



## **§ 2. Жанровое содержание и стиль литургии последней четверти XX века.**

Литургия как авторский хоровой цикл на рубеже XX-XXI вв., на наш взгляд, еще в большей степени связана с вопросом социального функционирования, нежели рассмотренные нами во второй главе образцы настоящего жанра середины XIX – начала XX вв. Как помним, выход литургии из стен храма на концертную эстраду в начале 80-х гг. XIX в. (имеется в виду исполнение Литургии П. Чайковского в зале Благородного собрания в Москве 18 декабря 1880 г.) был обусловлен рядом факторов как историко-социального, так и личностного характера.<sup>47</sup> Однако, несмотря на то, что несколько позднее, в начале XX века такие, к примеру, известные сочинения как литургийные циклы А. Гречанинова, С. Рахманинова впервые увидели свет именно в концертном исполнении, судить об окончательном оформлении **концертной ветви** литургии и ее синтезе с группой концертных произведений было бы преждевременно. Пока церковь играла важнейшую роль в жизни общества и государства в целом, жанр литургии также оставался в лоне церкви, хотя в упомянутых литургийных циклах середины XIX – начала XX вв. было немало признаков **концертности**.

Иная ситуация сложилась в последней четверти XX века. После многих лет господства материалистической идеологии, и следовательно, оторванности народа от церкви, от богослужения, создание и исполнение новых духовно-музыкальных сочинений было сопряжено с вопросами наличия необходимого уровня знаний, подготовленности к восприятию композиторами, исполнителями, слушателями не только непривычного церковнославянского текста, но и содержания, сакрального смысла песнопений и самого богослужения. Нельзя не упомянуть и о сложных, неоднозначных вопросах, касающихся вероисповедания, воцерковления. Поэтому, думается, не случайно филармонический зал стал тем местом, куда могли бы

---

<sup>47</sup> См. I главу настоящей диссертации, с. 25-27.

прийти представители разных слоев населения, разной степени близости к церкви, но одинаково желающие приобщиться к музыкальным сокровищам православной культуры. (Это было, пожалуй, особенно характерно для начального этапа ее возрождения в 80-е годы.)

Одним из ярких примеров создания литургийного цикла, ориентированного на **концертную ветвь** литургии, можно считать Литургию Иоанна Златоуста для пятиголосного смешанного хора Н. Сидельникова, написанную в 1987-88 гг. и посвященную 1000-летию Крещения Руси.

Сфера духовной музыки, к которой композитор обратился в последние годы жизни, в определенной степени стала итогом его творческих исканий на пути ревностного утверждения **русской темы** в ее историко-эпическом, этнографическом и, наконец, духовно-нравственном аспектах. По словам исследователя творчества Н. Сидельникова музыковеда Г. Григорьевой, к жанрам духовной музыки композитора «естественно привело содержание всех его прежних произведений – камерных, симфонических, сценических, вокальных с их темами высоконравственного русского духа, покаяния, веры» [80, 86]. Таким образом, приход Н. Сидельникова к духовной музыке обусловлен знанием и пониманием национальной самобытности русской культуры, когда «плач, речитация, знаменный распев постепенно становятся едва ли не главными «спутниками» его лирического, углубленно-философского самовыражения» [там же].

В чем же заключается художественное своеобразие Литургии Н. Сидельникова в аспекте ее принадлежности к концертной ветви жанра? Прежде всего отметим ряд совершенно явных признаков относительной самостоятельности литургийного цикла, его обособленности от священнодействия, что, как мы помним, является основой жанрового содержания концертной ветви литургии. Так, при внешнем соответствии наименований литургийного цикла Н. Сидельникова номерной структуре Литургии Иоанна Златоуста оп. 41 П. Чайковского, где сами названия номеров указы-

вают не на исполняемые за богослужением песнопения, а на соответствующие им моменты совершения священнодействия, чтения молитв (например, № 3 «После Малого Входа», № 11 «После слов «Изрядно о Пресвятей...» и др.), музыкально-текстовая композиция Литургии Н. Сидельникова в целом ряде случаев входит в противоречие с каноническим синтезом **священнодействия, чтения и пения**. Вот несколько примеров: 1) многократное повторение хором «Аминь» после предполагаемого возгласа священнослужителя «Благословенно Царство...» (№ 1); 2) отсутствие цезур в пении, разделяемом в богослужении возгласом священнослужителя – «сущую Богородицу Тя величаем» – (возглас) – «И всех и вся» (№ 11 «После слов «Изрядно о Пресвятей...»); «И со Духом Твоим» – (возглас) – «Господи, помилуй» (№ 12 «После возглашения: «И даждь нам единем усты» и проч.); «Всякое ныне житейское отложим попечение» – (возглас) – «Аминь. Яко да царя...» (№ 6 Херувимская песнь); 3) исполнение хором (!) возгласов священнослужителя «мир всем», «возлюбим друг друга», «горе имеем сердца». Здесь же необходимо указать на некоторые расхождения с каноническим текстом литургии, что недопустимо при православном богослужении. Это и произвольная вставка в текст входного песнопения «Приидите, поклонимся»: «Приидите, поклонимся **Царевн** **нашему Богу** и припадем ко Христу» (№ 3 «После Малого Входа»), а также использование текста «вознесшагося на небеса» вместо положенного «восшедшего на небеса» в шестом догмате Символа веры (№ 8).<sup>48</sup>

Пожалуй, мы привели немало примеров того, что настоящее сочинение изначально не предназначено для богослужения и, следовательно, предполагает лишь **опосредованное** воплощение сакрального смысла и идейно-содержательной основы литургии – исключительно средствами музыкальной выразительности. Такой подход, разумеется, открывает большие возможности для проявления личностно-творческого, **эвристиче-**

<sup>48</sup> Само собой разумеется, что, поскольку автора нет с нами, довольно сложно рассуж-

**ского** начала в сфере сакрального. Отсюда – определяющим признаком художественного своеобразия литургийного цикла Н. Сидельникова становится взаимодействие музыкально-драматургических пластов, принадлежащих разным культурам: как близким православной традиции, так и весьма от нее далеким. Обратившись к такому масштабному циклическому жанру русской духовной музыки как литургия, будучи зрелым, признанным мастером, Н. Сидельников использовал весь свой богатый творческий опыт, продемонстрировав свободное владение стилями разных эпох, используя фактуру канта, фуги, а также разного рода лексемы, как, например, «золотой ход» валторн, наряду с естественным стремлением истинно русского композитора к раскрытию национальной самобытности духовной музыки.

Стержневой основой **жанрового стиля** литургийного цикла Н. Сидельникова является, на наш взгляд, соотношение музыкально-драматургического **ядра**, включающего в себя органичный сплав **знаменного и фольклорного** музыкальных пластов с элементами иных стилей, связанных, преимущественно со светской музыкальной культурой.

Сплав **знаменного и фольклорного** музыкальных пластов, пожалуй, является **инвариантом** канонической модели **синтеза древних роспевов и народно-песенной традиции**, широко распространенной в творчестве композиторов Нового направления на рубеже XIX-XX вв. На более детальном уровне функционирования **знаменного** пласта как сферы творческого преломления композитором второй половины XX века древнего богослужебно-певческого материала, выделим два его элемента: *мелодико-гармонический* и *моноподийный*. Для первого из них, занимающего большое место в формировании музыкальной композиции рассматриваемого сочинения, характерно сочетание художественных приемов гармонизации уставных роспевов композиторами Нового направления (модальность, певу-

---

дать о причинах подобных расхождений с каноническим текстом.

честь хоровой фактуры, свободное чередование различного количества голосов: унисона, октавных удвоений, двухголосия и т. п.) и гармонии второй половины XX века с использованием аккордов как однородной (чаще всего терцовой), так и неоднородной интервальных структур.

Русский фольклор – сфера, наиболее близкая творчеству Н. Сидельникова, автора инструментального концерта «Русские сказки», хоровой кантаты «Сокровенны разговоры», балета «Степан Разин». Опора на фольклорную традицию в настоящем литургийном цикле также проявляется в двух элементах: первый – связан с жанром **протяжной лирической песни**, второй – с жанром **плача**. Соединение двух разных и в то же время по целому ряду признаков близких друг другу музыкальных пластов **знаменного и фольклорного**,<sup>49</sup> на наш взгляд, опосредованно создает впечатление соединения «небесного» и «земного», единства «сослужения» предстоятеля и народа, «едиными усты и единым сердцем» воспевающих Бога. Наиболее ярко это соединение просматривается в № 1 «После возгласения «Благословенно Царство...» (Великая ектения – А. К.). В начальном «Аминь» нисходящая секундовая попевка, характерная для **плача**, покоится на монолитном аккордовом фундаменте, напоминающем колокольный перезвон (пример № 64). Далее в обращениях народа к Богу из 24 (!) прошений «Господи, помилуй» **знаменная** мелодико-гармоническая структура и структура, в основе которой лежит элемент **протяжной лирической песни**, изложены попеременно, через определенное количество тактов. Для **знаменной** мелодико-гармонической структуры характерны мелодический аскетизм, оstinатность, «разреженность» аккордового изложения, что, пожалуй, создает впечатление необъятности «небесного», а также аккорды терцовой структуры с секундовыми наслоениями (пример № 65). Последнее характерно для гармонического языка многих

---

<sup>49</sup> О связи древнецерковного и народно-песенного элементов см. I главу диссертации, с. 33.

номеров литургийного цикла Н. Сидельникова (см., к примеру, малое славословие «Слава Отцу и Сыну» из № 2 «После первого антифона»).

Соединение «небесного» и «земного» встречается в ряде номеров цикла, либо в органической сплавленности этих двух музыкальных пластов, либо в их контрастном сопоставлении. Так, например, мелодический контур Сугубой ектении (№ 5 «После чтения Евангелия»), где тема вначале проходит в партии вторых сопрано, затем у басов, сочетает в себе элементы знаменной монодии и жанра плача. Это подчеркивается выявлением общности в их интонационной структуре (малый диапазон, секундовая попевка). Тот же самый сплав можно обнаружить и в Херувимской песне (№ 6) на словах «Всякое ныне житейское...» (примеры № 6, 2). А иной принцип из взаимодействия наблюдается в № 2, где начало тропаря «Единородный Сыне», в котором прославляется величие Боговоплощения, победа Христа над смертью, своей фольклорной ориентацией (протяжная песенная тема, подголосочная полифония) контрастирует знаменному мелодико-гармоническому элементу в кульминационной зоне песнопения, начиная со слов «непреложно вочеловечивыйся».

**Монодийный** элемент **знаменного** пласта сам по себе представлен преимущественно в «связующих» разделах между главными песнопениями цикла (две малые ектении, середина «малого цикла» входных песнопений – «Господи, спаси Благодетельные» – № 3). Этот элемент привносит колорит сдержанной величавости, молитвенной созерцательности богослужебного пения, что, порой, к сожалению, сводится на нет из-за неизбежно напряженного и крикливого звучания партии первых сопрано в завышенной тесситуре (пример № 66).

Совершенно иной драматургический план Литургии Н. Сидельникова представляет сфера использования композитором одного из распространенных стилевых приемов XX века – *аллюзии*, проявляющейся в музыкальном сочинении в «тончайших намеках и невыполненных

обещаниях на грани цитаты» [255, 327]. Типологию стиливых аллюзий, встречающихся в литургийном цикле, удобнее всего представить согласно иерархии уровней музыкального содержания, разработанной В. Холоповой [251, 181-182]:

- аллюзии на стиль исторической эпохи,
- аллюзии на жанр,
- аллюзии на стиль конкретного произведения (в том числе и произведения самого Н. Сидельникова).

Наиболее близкой православной традиции представляется **кантовая** стилистика, просматривающаяся в самом начале Херувимской песни (№ 6). Жанровая аллюзия предвосхищается одним из разделов № 2 «После первого антифона» так называемыми «славильными интонациями, напоминающими хоровой эпилог из оперы М. Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин»), созданный композитором, как известно, на основе формы канта. В Херувимской песне явными признаками жанровой аллюзии, на наш взгляд, являются куплетность ее начальных построений («Иже херувимы...», «И животворящей Троице...»), трехголосный каркас фактуры с подвижной парой верхних голосов, изложенных в терцию (пример № 67).

Аллюзии на стили эпох **классицизма** и **романтизма** («золотой ход» валторн, эллиптические гармонические обороты) при столь очевидной их удаленности от православной традиции, как ни парадоксально, присутствуют в одном из самых возвышенных разделов литургийного цикла, который соответствует **чину Возношения** (евхаристическому канону) богослужения (№ 9 «После Символа веры», № 11 «После слов «Изрядно о Пресвятей»). Эллиптические обороты, вуалирующие функциональную остроту гармонии (как, например, последование D<sub>7</sub>cis – D<sub>7</sub>fis – II<sub>7</sub>E – см. пример № 68, такты 8-9), по замыслу композитора, видимо призваны создать характер безмятежности и умиротворенности, временной бесконечности, согласно возгласу диакона, предваряющему последование евхаристического

канона: «Станем добре <...> святое возношение в мире приносить».<sup>50</sup> Ярчайшая музыкальная лексема эпохи классицизма – «**золотой ход**» **валторн** использована композитором в Символе веры (№ 8) на словах «вознесшагося на небеса» и в № 9 «После Символа веры» на словах ангельского славословия «Свят, свят, свят Господь Саваоф» (примеры №№ 69, 70). В обоих случаях введение этой лексемы как аффекта радости, ликования (см. в этой связи авторскую ремарку «подобно трубам ангельским») связано с образом восхождения на небо.

Неожиданным и может быть даже несколько шокирующим представляется музыкально-художественное решение «Тебе поем» (№ 10 «После возгласения «Твоя от Твоих...»), соответствующего вершине евхаристического священнодействия – призыванию Святого Духа. Плавное, нисходящее гаммообразное движение в верхнем голосе на фоне ладовой переменности (параллельные E-dur – cis-moll) рождает аллюзию на произведение П. Чайковского Адажио Феи Драже и Принца Оршада из балета «Щелкунчик» (пример № 71). Возможно, что такое неожиданное решение связано с тем, что в самом балете это знаменитое адажио также является одной из кульминационных точек музыкальной композиции как образ выстрадавшего райского блаженства, неземного счастья.

К аллюзиям на конкретное произведение можно отнести и уже упоминавшиеся «славильные» интонации из № 2 «После первого антифона», напоминающие хоровой эпилог из оперы М. Глинки «Жизнь за царя». В протяжном лирическом напеве просительной ектении (№ 7 «После Херувимской песни») угадываются интонации Плача Ярославны из оперы А. Бородина «Князь Игорь», а в Великой ектении (№ 1) – одна из основных тем балета самого Н. Сидельникова «Степан Разин» (эпизоды «Марья

<sup>50</sup> Необходимо добавить, что наряду с упомянутыми эллиптическими гармоническими оборотами, в музыкальной ткани № 9 «После Символа веры» просматриваются также элементы джазовой стилистики с характерным синкопированным ритмом, сочетанием аккордов терцовой и нетерцовой структуры (см. пример № 68, такты 1-5), чему, пожа-



одна» из III д., эпилог «Просветление гусяра»). Обе последние аллюзии органично вплетены в музыкально-хоровую ткань литургийного цикла во многом благодаря их интонационным связям с одним из основных музыкальных пластов – **фольклорным**.

Итак, рассмотрев немало примеров проявления в рамках канонической богослужебной структуры индивидуальности художественного стиля композитора, владеющего богатейшим арсеналом средств выразительности второй половины XX века, вернемся к вопросу о жанровой природе настоящего сочинения. Как мы могли убедиться, Литургия Иоанна Златоуста Н. Сидельникова отмечена уникальным сочетанием различных стилевых пластов, казалось бы несовместимых художественных приемов; присутствием в богослужебном жанре подчас шокирующих своей ассоциативностью стилевых аллюзий, наличием явных признаков относительной самостоятельности, обособленности хорового цикла от богослужения. Исходя из этого, можно заключить, что духовно-музыкальное сочинение Н. Сидельникова представляет собой новый этап на пути жанрового расслоения литургии и ее синтеза с группой концертных сочинений. При этом естественным образом встает вопрос и о новом жанровом обозначении, адекватном вышеизложенным признакам жанрового содержания и стиля настоящего литургийного цикла. Так, например, в научной литературе это сочинение уже неоднократно именовалось как **литургический концерт** (см. работы И. Степановой – 213, 349; Н.В. Парфентьевой и Н.П. Парфентьева – 173, 435; Н. Гуляницкой – 85, 308). Думается, что для подобного заключения есть все основания: несмотря на сохранение архитектоники, чинопоследования литургии, сочинение Н. Сидельникова по своему музыкально-художественному воплощению довольно далеко отстоит от канонических норм православного богослужения.

---

луй, трудно дать логическое объяснение с точки зрения содержания песнопения Евхаристического канона.

Несколько в ином ключе ориентация на **концертную ветвь** литургии просматривается в Божественной литургии святого Иоанна Златоуста В. Успенского, хотя образно-художественный строй этого сочинения также во многом обусловлен печатью яркой творческой индивидуальности, ранее широко проявившейся в различных жанрах светской музыки. Приход же композитора в сферу русской духовной музыки, думается, был далеко не случаен, в чем можно убедиться, обратившись к известным фактам его биографии, приведенным музыковедом Н. Энтелис: «Владислав Александрович Успенский и по отцовской и по материнской линиям происходит из семьи потомственных священнослужителей православной церкви. Двоюродный дед со стороны матери – образованный музыкант и талантливый педагог Константин Николаевич Успенский – был регентом. Домик Успенских стоял напротив церкви (не закрывавшейся в советский период – А. К.), и домашние спевки церковного хора стали для мальчика первыми музыкальными впечатлениями. С трех до семи лет он сам пел в церковном хоре; <...> Чесноков, Бортнянский, Архангельский, по большим праздникам (Рождество, Пасха) – фрагменты служб Рахманинова, Чайковского <...>» [234, 34-35].

Таким образом, мы видим, что будущий композитор, уроженец сибирского города Омска с самого детства впитал в себя живоносные ростки православной культуры. Правда, как пишет дальше исследователь, когда на семью обрушились репрессии, во имя спасения ребенка от беды «было сделано все, чтобы, не жертвуя основными христианскими добродетелями в воспитании, вычеркнуть из жизни мальчика то, что как-то связывалось с религией и церковью». И когда к началу 90-х гг. В. Успенский, будучи известным композитором, автором большого количества талантливых сочинений в самых разнообразных жанрах (оперы, балеты, мюзиклы, симфонические и камерные сочинения для разных исполнительских составов, музыка к кинофильмам и телеспектаклям и т. п.) обратился к жанрам духов-

ной музыки с богослужебным текстом,<sup>51</sup> невольно напрашивается мысль о проснувшейся генетической памяти автора, о богатом кладезе сохранявшихся до поры до времени под спудом церковных интонаций, впечатлений и теперь наконец востребованных в полную силу. Однако, несмотря на то, что, сочиняя произведения на богослужебный текст, композитор, по его собственному признанию, «все время видел перед собой церковь: полумрак, отблески позолоты, запах свечей и ладана...» [234, 35], интересующий нас литургийный цикл все же трудно представить исполняемым во время богослужения. Внехрамовый характер этого сочинения проявляется, на наш взгляд, в стремлении композитора к так называемой «демократизации» музыкального языка: с одной стороны, не отягощенного какими-либо сложнейшими музыкально-техническими приемами; с другой стороны – опирающегося не столько на слуховую память детства, сколько на широкий спектр светских жанровых интонаций – романса, протяжной лирической песни, наигрыша, интонаций массовой песни второй половины XX века.

Таким образом, В. Успенский адресует свое духовно-музыкальное сочинение самым широким слоям населения, людям по-разному относящимся к вопросам вероисповедания и, может быть, прежде всего, тем, кто еще только стоит на пороге непростого пути обретения веры. Все это свидетельствует не просто об особенностях социального функционирования жанра на рубеже XX-XXI вв., но также и о просветительском характере деятельности композитора в сфере духовной музыки, восходящим к традициям Синодального хора, где, как мы помним, концертная деятельность рассматривалась как первый этап на пути воцерковления.

Думается, что художественное своеобразие литургийного цикла В. Успенского в плане его ориентации на **концертную ветвь** литургии, можно определить как тончайшее, гибкое сочетание светских жанровых

---

<sup>51</sup> Литургии предшествовало создание вокально-симфонического сочинения на духов-

элементов с органически присущей композитору **лирико-исповедальной интонацией**, характерной для многих его опусов (например, «Музыки для струнных и ударных инструментов», «Ноктюрнов для голоса и симфонического оркестра», «Лирической симфонии»). В контексте духовно-музыкального сочинения, тем более литургии, лирико-исповедальная интонация, пожалуй, представляется как воплощение композитором мотива христианских добродетелей – любви, смирения, сострадания и др. (пусть и понимаемых светским сознанием на уровне нравственного императива, а не веры). Используя терминологию В. Медушевского, будем считать, что настоящая лирико-исповедальная интонация является «генеральной интонацией» всего цикла, обеспечивая его жанрово-стилевое единство, направляя в необходимое русло всю широту музыкально-чувственных ассоциаций, неизбежно возникающих при восприятии духовно-музыкального сочинения, как бы отслоившегося от изначального храмового направления. Так, например, некоторый отблеск картинности в № 1 «Благослови душе моя Господа» (свободно льющиеся душевные романсовые мотивы в сочетании с колоритностью гармонии, не связанной узами ладовой функциональности), слегка провоцирующий на свободную ассоциативность в созерцании, скажем, пушкинского осеннего пейзажа, не выходит далеко за рамки сакрального смысла настоящего песнопения. Открывающий литургийный цикл текст 102-го псалма «Благослови душе моя Господа» в мелодико-гармоническом оформлении композитора звучит, как слово благодарности Творцу за дарованную нам возможность приобщения к иному, неведомому в житейской суете миру гармонии, красоты, доброты (пример № 74). Личностный мотив просматривается и в «Святый Боже» (№ 5), где, по мнению Н. Энтелис, «безопорная» неуверенная интонация не соответствует общепринятой трактовке этого песнопения [234, 37] – пример № 77. Действительно, подчиняясь авторской «генеральной интонации», «Святый

Боже» звучит здесь не как истовое поклонение Богу Отцу, а скорее, как немного робкое моление человека, делающего еще только свои первые шаги в познании веры, как его затаенная просьба – «помилуй нас».<sup>52</sup> Лирико-исповедальной интонацией пронизаны также и романсовость «Херувимской песни» (№ 5 – пример № 79), и хоровой аккомпанемент в духе народного многоголосия в «Единородный Сыне» (№ 2 – пример № 78). И даже слегка причудливые наигрыши в «аллилуйных» фрагментах после Херувимской песни и причастного стиха «Хвалите Господа с небес» (№ 12).

Концертность литургийного цикла В. Успенского проявляется и в использовании таких вокально-хоровых приемов как пение хора с закрытым ртом, аккомпанирующего выразительной сольной партией («Единородный Сыне», «Херувимская песнь», «Достойно есть»), частое употребление высокой тесситуры, что придает хоровому звучанию чувственно-эмоциональный эффект. И все же, несмотря на принадлежность **концертной ветви**, Литургия В. Успенского, в отличие от сочинения Н. Сидельникова, пожалуй, не содержит в себе столь категоричного и ярко выраженного обособления от богослужения. Удаленность интонационного языка В. Успенского от канонических моделей церковного пения, на наш взгляд, в какой-то мере компенсируется художественной интуицией или, может быть, памятью церковных впечатлений детства, не позволяющих композитору совершенно абстрагироваться от храмового действия. К этому вопросу мы еще вернемся при рассмотрении особенностей музыкальной композиции настоящего литургийного цикла.

Наряду с ориентацией на **концертную ветвь** литургии, в авторском духовно-музыкальном творчестве конца XX века наблюдается и иная тенденция, связанная с возвращением к изначальному предназначению литур-

---

<sup>52</sup> Личностный, лирический мотив «Святый Боже» В. Успенского в чем-то перекликается со скорбным характером этого песнопения из Литургии оп. 52 А. Никольского, написанной композитором вскоре после событий 1917 г.

гийного цикла – для исполнения за **богослужением**. Интенсивное восстановление разрушенных и строительство новых храмов, создание общин, приходов естественным образом затронуло и вопросы, связанные с **церковным пением**. Появление необычайно возросшего количества клиросных хоров – самых разных по составу, квалификации и, соответственно, исполнительским возможностям потребовало и создания новых сочинений: обработок, переложений, разной степени сложности гармонизаций обиходных напевов и др.

Что касается непосредственно жанра литургийного цикла, то ориентация его на **храмовую ветвь** характерна не только для композиторов, работающих преимущественно в лоне церкви (как, например, С. Трубачев, тесно связанный с Троице-Сергиевой Лаврой и хором Духовной академии в последние пятнадцать лет жизни – 1980-95 гг.), но и для светских композиторов, опирающихся в своем духовно-музыкальном творчестве на традиции богослужебного пения. Так, среди сочинений 90-х гг., по своему замыслу предполагающих соответствие **храмовой** «обстановке исполнения», большую известность получила Литургия Иоанна Златоуста В. Кикты,<sup>53</sup> анализу которой посвящен ряд научных работ. Так, например, Н. Гуляницкая пишет о глубокомысленном и прочувствованном отражении в музыке В. Кикты содержания и смысла Божественной литургии. Взаимодействие канонического и авторского (эвристического) начал исследователь видит в органическом слиянии «традиционности, заложенной в «памяти жанра» с инновационностью, охватывающей мелодию, гармонию, полифонические и фактурно-хоровые приемы» [85, 270-271].<sup>54</sup> Поэтому литургийный цикл В. Кикты, на наш взгляд, довольно примечателен как образец **храмовой**

<sup>53</sup> Первое исполнение Литургии В. Кикты состоялось 26 апреля 1995 г. в Рахманиновском зале Московской консерватории в сокращенном варианте. Однако, по словам композитора, его сочинение также звучало за богослужением в одном из храмов г. Киева.

<sup>54</sup> Литургии Иоанна Златоуста В. Кикты посвящены также работа Е. Николаевой «Литургические фрески Валерия Кикты» [167], дипломные работы С. Коняшиной [124], А. Никифорова [165].

**ветви** литургии (что, разумеется, не исключает наличия в нем элементов **концертности**) в творчестве композитора второй половины XX века, работающего в самых разных музыкальных жанрах.

Каноническую основу Литургии В. Кикты, думается, прежде всего, следует определить на уровне ее взаимосвязи с духовно-музыкальной культурой Украины начала XX века, с творчеством таких мастеров как М. Леонтович, А. Кошиц, К. Стеценко, Н. Лысенко. Для самого композитора эта связь знаменательна вдвойне: и как для наследника двух великих культур – русской и украинской, и как для младшего современника «великого певчего Иоанна Козловского», памяти которого посвящено настоящее сочинение В. Кикты.<sup>55</sup> Так, лишь сравнительно недавно во всей полноте стали известны факты, свидетельствующие об истоках художественного феномена великого певца, в юные годы (1908-1917) воспитывавшегося в Златоверхом Михайловском монастыре в Киеве, то есть в той музыкально-духовной атмосфере, которую, в известной степени, стремится воссоздать композитор своим сочинением. Таким образом, настоящий литургийный цикл восходит к образу службы, где соединились древние монастырские напевы Юго-Западной Руси (как, например, напев Киева-Печерской Лавры, использованный композитором в № 8 «Аллилуия») и украинская народная песенность, фундаментально-величественное пение мужского хора и серебристое звучание хора мальчиков.

Каковы же признаки **жанрового содержания** и **стиля** Литургии Иоанна Златоуста В. Кикты? О предполагаемом взаимодействии трех основных элементов богослужения – священнодействия, чтения и пения можно судить не только по четкой структурированности главных и связующих песнопений литургии (таких как № 9 «И Духови Твоему... Слава Тебе Господи» – предваряющее чтение Евангелия; «Отца и Сына», песнопений,

---

<sup>55</sup> История создания настоящего литургийного цикла, а также роли И.С. Козловского в творчестве В. Кикты посвящена статья А. Тевосяна «История одного посвящения» [215].

соответствующих совершению чина Возношения с необходимыми цезурами для возгласа священнослужителя и др.), но и по музыкальному решению таких **диалогических** форм, как, например, **ектения**. В музыкально-композиционном последовании Литургии В. Кикты практически присутствуют все виды ектении (Великая, Сугубая, Просительная, малая, а также особые ектении, встречающиеся только на богослужении литургии). Музыкально-тематическая общность большинства из них, тождественность, как отдельных структурных единиц – ответов хора «Господи, помилуй» в музыкальной композиции, например, Великой ектении, так и мелодико-гармоническая идентичность различных видов ектении (Великой, Малой, Просительной и др.), на наш взгляд, способствует созданию атмосферы **духовного единения** всех присутствующих на богослужении.

Близка храмовой традиции и композиция Символа веры (№ 15), представляющая собой произнесение на одном звуке басом соло богослужебного текста на фоне строгой аккордовой фактуры. В еще большей степени, нежели в аналогичном разделе Литургии № 2 ор. 29 А. Гречанинова, звучание текста по типу псалмодии полностью сосредоточивает внимание на догматическом правиле Святых Отцов I и II Вселенских Соборов.

**Жанровый стиль** Литургии В. Кикты связан прежде всего с опорой на мелос древних роспевов (преимущественно, киевского) в преломлении индивидуального музыкального языка композитора, за исключением упомянутого № 8 «Аллилуия», не прибегающего к непосредственному цитированию. Таким образом, ведущим стилевым компонентом настоящего литургийного цикла становится новое оригинальное воплощение (инвариант) канонической **модели синтеза древних роспевов и народно-песенной традиции** (в данном случае – украинской песенности). Это «новое воплощение» ярко прослеживается на уровне нескольких интонационных формул, обеспечивающих **музыкально-тематическое единство** цикла и его стиля. Так, например, интонационная формула, включающая в себя эле-



менты изложенного композитором в № 8 «Аллилуия» напева Киево-Печерской Лавры, проходит через ряд номеров Литургии в самых различных ладотональных вариантах. (Сравним примеры № 87, 89, 90). К вопросу музыкально-тематической организации цикла мы еще вернемся при рассмотрении принципов формообразования литургии конца XX века.

Как один из примеров проявления **концертности** в литургийном цикле, в целом ориентированном на **храмовую ветвь** настоящего жанра, назовем подчинение напева Киево-Печерской Лавры в «Аллилуия» не священнодействию (диалог с чтецом, возглашающим стихи Аллилуария), а логике построения стереофонической формы этого раздела. Так, мелодическая формула напева «Аллилуия» вместо положенных трех звучит шесть раз, составляя тем самым развернутую композицию в соотношении мощного звучания смешанного хора с его отдельными группами: 1) хор мальчиков, 2) смешанный хор, 3) мужской хор, 4) смешанный хор, 5) хор мальчиков, 6) смешанный хор. На наш взгляд, придавая этому разделу значение одного из «драматургических центров» (кульминационная зона Литургии оглашенных перед чтением Евангелия), композитор, видимо, хотел добиться большей торжественности звучания, большего разнообразия в вокально-тембральных красках.

### **§ 3. Организация цикла литургии последней четверти XX века.**

Авторские духовно-музыкальные сочинения указанного периода в плане музыкальной композиции, организации цикла во многом наследуют традиции разных типов литургии, начиная от монодийной структуры и заканчивая хоровыми циклами 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 Св. Иоанна Златоуста **Н. Сидельникова** наиболее заметно прослеживается принцип **двухчастности** (см. схему № 6), в соответствии со структурным разделением богослужения на Литургию оглашенных и Литургию верных. Хотя, как мы помним, особенностью жанровой специфики сочинения Н. Сидельникова, в сущности, **литургического концерта**, является ярко выраженная обособленность литургийного цикла от богослужения. (Заметим, что на схеме такие важные моменты священнодействия, как, например, Великий Вход, показаны отдельно от ряда песнопений, а не соприкасаясь с ним).

Принцип **двухчастности** тесно связан со спецификой **жанрового стиля** Литургии. Так, в музыкально-драматургическом развитии первой части цикла, соответствующей Литургии оглашенных (№№ 1-5), доминирует соотношение **знаменного** и **фольклорного** музыкальных пластов – инвариант канонической модели синтеза древних роспевов и народной песенности (на схеме знаменный и фольклорный пласты показаны параллельными линиями). Органичная сплавленность этих двух пластов в ряде фрагментов, о чем было сказано в разделе, посвященном проблемам жанровой специфики литургии конца XX века, выделена на схеме овальной линией.

В пределах первой части хорошо просматриваются две арочные композиции. В первом случае, арочным обрамлением одного из главных песнопений Литургии «Единородный Сыне» (№ 2) служат две малые ектении, в основе которых, напомним, лежит **монодийный** элемент знаменного музыкального пласта. В отличие от схожего формообразующего приема в Литургии Иоанна Златоуста ор. 41 П. Чайковского, где обе малые ектении не несут в себе особой драматургической нагрузки, монодийный элемент Литургии Н. Сидельникова, напротив, обращает на себя особое

внимание, как в жанровом, так и композиционном плане, в известной степени воскрешая образ традиционного знаменного пения. Другая арочная композиция первой части литургии объединяет начальное «Аминь» (№ 1) и входное песнопение «Приидите, поклонимся» (№ 3), связывая их общностью ярко просматривающегося характерного стилистического приема – соединения знаменного мелодико-гармонического элемента и элемента жанра **плача** (см. примеры № 64, 72), подобно соединению сфер вневременного, запредельного и близкого, сокровенно-личного.

В музыкальной драматургии **второй** части, соответствующей Литургии верных (№№ 6-15), преобладают элементы стилей, далеких от православной традиции. Здесь мы выделим арочную композицию, основу которой составляет лексема эпохи классицизма «золотой ход» валторн («Символ веры» – «Свят, свят, свят Господь Саваоф») – примеры №№ 69, 70.

**Драматургическим центром** Литургии Н. Сидельникова является **Символ веры**, где, пожалуй, с наибольшей полнотой выявлены стилистические контрасты, особенности ее жанровой специфики. Как мы помним, Символ веры своим содержанием воплощает одну из центральных идей литургии – **духовного единства** всех собравшихся в храме на основе исповедания православной веры. Однако, в силу «завышенного <...> эмоционального градуса партитуры» [213, 349], субъективности в восприятии молитвы, музыкальное решение Символа веры представляется подчеркнуто **концертным**. Это заметно не только в широком использовании самых разнообразных мелодико-гармонических средств выразительности, тембральных красок, употребления порой запредельной тесситуры в партии первых сопрано, но главное в самом принципе соотношения **богослужебного текста и музыки**, в господствующем положении последней. Яркий пример – более, чем сомнительное с точки зрения богослужения, законов церкви музыкальное «обыгрывание» текста догмата о Боговоплощении. Так, вместо строгой словесной организации канонического текста «и

воплотившегося, от Духа Свята и Марии Девы» мы слышим буквально следующее: «и воплотившегося, и воплотившегося от Духа Свята, от Духа Свята и Девы Марии, и Марии Девы, Девы Марии, Марии Девы, Марии Девы...». Спаянность **знаменного** и **фольклорного** пластов, составляющих, как мы помним, музыкально-драматургическое **ядро** литургийного цикла, выявляется здесь, на наш взгляд, в многократно повторяющихся фразах на словах «...и воскресшаго в третий день...», «...Его же Царствию не будет конца...» (пример № 73). Может быть с некоторой натяжкой можно будет сопоставить настоящую мелодико-ритмическую структуру с приемами ритмизирования попевок знаменного типа на народно-песенный лад (М. Рахманова) в сочинениях композиторов Нового направления (см. с. 115-116 настоящей диссертации). А на словах «и вознесшагося на небеса» впервые появляется «золотой ход» валторн – признак совершенно иного драматургического плана Литургии Н. Сидельникова, доминирующего во второй ее части.

Подытоживая анализ особенностей музыкальной композиции настоящего литургийного цикла, следует отметить, что, несмотря на необычность сочетания составляющих ее элементов, моменты противоречия музыкального решения с богослужебным текстом, в целом организация цикла во многом подчинена особенностям архитектоники богослужения, чинопоследованию.

Совершенно иные принципы музыкальной композиции нам видятся в Божественной Литургии св. Иоанна Златоуста **В. Успенского**, где принцип **цикличности** характеризуется выявлением более общих признаков музыкальной выразительности в тех или иных группах песнопений, «малых циклах».

Рассмотрим схему № 7. В цикл № 1 включены следующие песнопения:

№ 1 «Благослови душе моя Господа»,	}	Из Литургии оглашенных
№ 4 «Приидите, поклонимся»		
№ 5 «Святый Боже»		
№ 11 «Отче наш»	}	Из Литургии верных
№ 12 «Хвалите Господа с небес»		

По каким же признакам можно судить о некоторой общности этих довольно разных по содержанию и смысловому назначению разделов цикла, не связанных общностью интонаций, мелодико-гармонических структур? Отметим схожесть принципов построения настоящих песнопений с преобладанием фактуры «постоянного многоголосия» при довольно развитой мелодии романсовой окраски, а также наличие центральных созвучий, несущих в себе, на наш взгляд, семантико-эмоциональную нагрузку. Это мажорные трезвучия и большие мажорные септаккорды, чаще всего приходящиеся на сильную долю в соответствии с текстовым смысловым ударением в № 1 «Благослови душе моя Господа», № 12 «Хвалите Господа с небес» (см. примеры №№ 74, 75), нонаккорды в окончаниях фраз № 1 и № 5 «Святый Боже» (примеры №№ 74, 77), «Шубертов аккорд» (трезвучие VI минора) в «Приидите, поклонимся» (пример № 76).

Сравним построение начальных фраз №№ 1 и 12. В «Благослови душе моя Господа» светло звончатая окраска обрамляющих фразу  $B_{53}$  и  $B_7$ , словно символизирует просвещающий свет христианского учения (пример № 74). В «Хвалите Господа с небес» столь же значимую роль, на наш взгляд, играют аккорды,  $As_{53}$ ,  $Des_{53}$  (с добавочным тоном b),  $Des_7$  (пример № 75). Таким образом, обе эти фразы из открывающего и завершающего разделов Литургии В. Успенского в сочетании с богослужебным текстом, прославляющим Господа, образуют **арочное обрамление**, как рассматриваемого последования цикла № 1, так и всего сочинения в целом.

Ощутимы связи между соседними песнопениями, расположенными после совершения Малого Входа. «Приидите, поклонимся» (№ 4) и «Свя-

тый Боже» (№ 5) отличаются характером раздумья, легкой грусти (своеобразный минорный колорит вносит упоминавшийся «Шубертов аккорд»). Подобное настроение, возможно, связано с необходимостью привнесения иной образной сферы – сомнений и чувств человека, который только стоит на пути к храму, к познанию всей глубины божественного откровения. Отметим общность фразировки обоих песнопений с выразительными «вздохами» – паузами посреди такта, а также звуковой колорит исполненных вопросительной интонации нонаккордов (примеры №№ 76, 77). Обратим также внимание и на общность интонации кварты в верхнем голосе, в связи с ключевыми словами текста в №№ 4, 5, 11: «Спа-си ны Сыне Божий», «Святой Боже... по-милуй нас», «От-че наш...», «Да при-идет Царствие твое» и др.

Рассмотрим другое циклическое последование, представляющее собой линию главных песнопений литургии «Единородный Сыне» – «Херувимская песнь» – «Достойно есть». Особенности музыкальной композиции этого последования – в преимущественном исполнении богослужебного текста в ярко-красочном мелодическом оформлении солистами на фоне хорового аккомпанемента: пения с закрытым ртом. Гармонический язык в цикле № 2 заметно отличен от предыдущего последования.

Певучесть хоровой фактуры (особенно это касается выразительного движения параллельными сектаккордами в «Единородный Сыне») восходит к народно-песенной традиции в творчестве композиторов Нового направления. Для пения солистов (сопрано в «Единородный Сыне», тенора в «Херувимской песне», баса, альты и сопрано в «Достойно есть») характерно сочетание кантилены (особенно в «Херувимской песне» и «Достойно есть», начиная со слов «Честнейшую Херувим») с декламационностью, всецелым подчинением ритмики словесной фразировке. (Здесь композитор опирается на традиции вокальной музыки А. Даргомыжского, М. Мусоргского). Особенно это заметно в «Единородный Сыне»: такие метроритми-

ческие структуры как триоли, пунктирность, затакт служат не только соблюдению просодии, но и преобладанию словесного начала в целом (см. пример № 78).

Интересно отметить, что выстраивая, таким образом, линию главных песнопений литургии, композитор совершенно интуитивно приобщается к церковно-певческим традициям русской литургии конца XVII века, когда, по словам, В. Протопопова, «Мысль наших далеких предков очевидно была направлена на создание цельности музыкального воплощения литургического чина...» [184, 20].<sup>56</sup>

Рассмотрим теперь композиционное построение № 8 «Милость мира», где последовательность музыкальных разделов, соответствующих разделам Анафоры (евхаристического канона) можно представить как отдельный «малый цикл». Несмотря на **концертную** ориентацию сочинения В. Успенского, все разделы «малого цикла» в хоровой партитуре отделены друг от друга двойной тактовой чертой, как бы оставляя место для предполагаемого возгласа священнослужителя (в отличие от Литургии Н. Сидельникова, где аналогичное последование исполняется практически без цезур). Стремление композитора к музыкально-тематическому структурированию «Милость мира» в соответствии с богослужебным чином, видимо, продиктовано создание рондо-концентрического построения (см. схему № 7) с серединой, приходящейся на первые слова текста ангельского славословия «Свят, свят, свят Господь Саваоф». Наверное, стремясь придать Серафимской песне особое, не отягощенное грузом чувственных переживаний звучание, композитор, не прибегая к каким-либо стилистическим ухищрениям, излагает это гимническое пение строгой аккордовой

---

<sup>56</sup> В этой связи невольно напрашивается сравнение литургийного цикла В. Успенского с традицией цикличности в Осмогласной литургии рубежа XVII-XVIII вв., где указанные песнопения были гармонизованы по принципу «постоянного многоголосия» Ст. Беляевым (см. с. 56 диссертации). Несмотря на всю несопоставимость принципов музыкальной композиции, разность задач, стоявших перед уставщиком Хора государевых певчих диаков и композитором второй половины XX века, думается, важно было отметить интуитивное стремление В. Успенского идти навстречу богослужебной традиции.

фактурой мажорных трезвучий (без напластований побочных тонов!): В – G – A – C – E. Крайние разделы «малого цикла» песнопений Евхаристического канона состоят из трех различных мелодико-гармонических построений, в результате чего образуется три пары музыкально-тождественных последований:

- 1) А – «Милость мира», А1 – «Исполнь небо и земля»;
- 2) В – «Достойно и праведно есть», В1 – «Осанна в вышних»;
- 3) С – «Троице единосущной», С1 – «Осанна в вышних» (повтор текста).

И наконец, мы подходим к **драматургическому центру** Литургии В. Успенского – «Верую» (№ 7), который выполняет интеграционную функцию по отношению к рассматриваемым циклическим последованиям (аналог «Тебе поем» в Литургии С. Рахманинова), и опосредованно воплощает одну из центральных идей литургии – идею **духовного единства** людей на основе православного вероисповедания. Символ веры начинают поочередные истовые возгласения ключевого слова «Верую» в пунктирном ритме (♩. ♩. ♩) басов, теноров, а затем в ритмическом увеличении (♩ ♩ ♩) ) альтов. Эти возгласения подхватываются всем хором на словах «во единого Бога», соединяя, таким образом, в хоровой монолит отдельно звучащие партии, словно символизируя разные социальные группы людей, разными путями идущих навстречу Богопознанию. В фактуре и интонациях некоторых разделов драматургического центра встречаются и отголоски лирического романсового напева Херувимской песни на словах «Света от Света» (примеры №№ 79, 80), и характерный для песнопений «Святой Боже», «Отче наш» квартовый скачок в верхнем голосе на словах «рожденна, ... Едино-сущна...». Кульминацией Символа веры и соответственно, всего литургийного цикла можно считать раздел, связанный с догматом о крестной смерти Христа во имя искупления грехов человечества, начиная со слов «Распятого же за ны...». Музыкально-выразительная осо-



бенность этого раздела – использование остигатного, маркатированного звучания секундовых напластований наподобие кластеров, тем самым создавая впечатление сотрясения пространства Вселенной в момент распятия Икупителя: «...завеса в храме раздралась на-двое, сверху до низу; и земля потряслась; и камни расселись; И гробы отверзлись» (Мф. 27, 51-52) – пример № 81, начиная с 58 такта.

Обратимся теперь к музыкальной композиции Божественной литургии св. Иоанна Златоуста **В. Кикты** (схема № 8). Сразу обращает на себя внимание значительно большее количество номеров (31), нежели в ранее рассмотренных нами литургийных циклах. Как видно из схемы, это связано с более детальным структурным дроблением чинопоследования литургии, выделением в отдельные номера таких малых песнопений как «Отца і Сина і Святого Духа» (№ 14), «Един свят...» (№ 24) или музыкально-структурных единиц Евхаристического канона (№№ 26-28).

Ранее упомянутое наличие в сочинении В. Кикты **интонационных формул**, проходящих через ряд номеров цикла свидетельствует о стремлении композитора к созданию музыкально-тематического единства литургии, в чем видно продолжение традиции Литургии Иоанна Златоуста ор. 41 П. Чайковского. Как мы помним, в музыкально-тематической организации последней действовал принцип **лейтмотивности**. На схеме № 8 изображены линии интонационных формул Литургии В. Кикты, где господствующее положение занимает линия «**Аминь**», **ектении**, иначе говоря, **диалогического ряда** литургийного цикла. Так, например, сам композитор, а также исследователи его творчества связывают «интонационную квинтэссенцию» его литургийного цикла с начальной формулой «**Аминь**», последующими хоровыми репликами Великой ектении «Господи, помилуй», «Тебе Господи», несущими в себе «сквозное развитие» связывая разные драматургические планы композиции» [167, 44-45]. Действительно, начальное «Аминь», построенное, казалось бы, на немудреных аккордовых

сочетаниях, покоящихся на тонической басовой педали ( $I_{5_3} - III_{6_5} - I_{5_3}$ ), приобретает значение **лейтмотива** всего цикла и как цементирующий тональный устой D-dur, и как характерный аккордовый каркас мелодико-гармонической ткани литургии. Так, отмеченные на схеме № 8 многочисленные проведения «Аминь», встречающиеся в разных разделах службы, а также упомянутые хоровые реплики «Господи помилуй», «Тебе Господи» в № 1 «Ектенія велика»; № 4 «Мала ектенія»; № 13 «Ектенія благальна» и др. являют собой примеры тождественности (с элементами вариантности) мелодико-гармонических структур и ладотонального плана (в ряде хороших проведений «Господи помилуй» происходит модуляция в VI ступень) – примеры №№ 82, 83, 84.

Таким образом, настоящим лейтмотивом охвачен практически весь **диалогический** спектр литургийного цикла, что нам представляется очень важным, учитывая жанровую ориентацию сочинения В. Кикты на его исполнение за богослужением. Одна из примечательных особенностей лейтмотивной организации диалогического спектра Литургии – в **единонаправленности** музыкального развития от исходной смысловой точки (начальное «Аминь») к **драматургическому центру**, самой возвышенной части Литургии – Евхаристическому канону (№№ 16-18 «Милість миру, жертву хвалінія», «Свят, свят, свят Господь Саваот», «Тебе оспивуемо»). Подобный характер музыкального развития, на наш взгляд, напоминает принцип **однородного конуса** (В. Холопова). Так, уже упоминаемое лаконичное гармоническое сочетание  $I_{5_3} - III_{6_5} - I_{5_3}$  на тонической педали (начальное «Аминь» – узкая часть конуса) вырастает в словно растворяющееся во вневременном пространстве аккордовое последование монотонно-остинатного звучания подобно призывным ударам колокола (широкая часть конуса – раздел «Милость мира») – примеры № 82, 85.

Подобная укрупненность музыкального решения этого подготовительного раздела перед совершением чина Возношения соотносима с ха-

рактором диалога хора и священнослужителя в настоящем разделе. Напомним, что священнослужитель призывает всех собравшихся на богослужении обратить свои сердца от земного к небесному (возглас: «Горе имеем сердца» – ответ: «Имамы ко Господу») перед предстоящим Таинством принесения бескровной жертвы.

Приведем еще один пример действия принципа **однородного конуса** в лейтмотивной разработке диалогического спектра литургийного цикла. Так, упомянутая ладотональная вариантность проведений «Господи помилуй» предвосхищает тональное сопоставление двух разделов **драматургического центра**: «Милость мира» (D-dur) – «Достойно и праведно» (H-dur). А тождественность (с элементами вариантности) мелодико-гармонических структур в ектениях вырастает в интонационную общность «Достойно и праведно» и «Тебе оспивуемо», образующих некую репризность по отношению к сердцевине настоящего драматургического центра («малого цикла» песнопений Евхаристического канона) – Серафимской песне.

Как мы помним, текст этой песни является прообразом богослужебного пения как пения ангелоподобного. В соответствии с этим, Серафимская песнь В. Кикты – это торжество света, небесной чистоты, вдохновения, ниспосланного человеку Творцом. В музыкальном плане это «царство» тонального устоя, однако ре мажор, «красной нитью» проходящий через все последование литургийного цикла (наблюдение Н. Гуляницкой), звучит здесь совершенно по-иному, нежели в ектениях, начальном разделе «Милость мира». Думается, что какой-то особый ладотональный, гармонический и тембральный колорит Серафимской песни создают звучащие, как одно нерасторжимое целое, переключки двух групп смешанного хора. Особенно впечатляют нисходящие (у хора мальчиков) и восходящие (у мужского хора) терцовые движения, в обоих случаях устремленные к сфокусировано звучащему (в тесном расположении) тоническому трезвучию (пример № 86).

Наряду с основным циклическим последованием, обусловленным наличием интонационной формулы «Аминь» как **лейтмотива** всего сочинения, на схеме прочерчены драматургические линии, связанные с использованием иных интонационных формул, характеризующихся авторским художественным преломлением мелоса древних роспевов. Так, тематическая основа № 2 «Благослови душе моя Господа» (пример № 88) своим мелодическим аскетизмом, распевностью в малом диапазоне, упругим ритмическим рисунком напоминающая характер древнего роспева, прослушивается в ряде номеров цикла (№ 5 «У Царстві Твоім», № 6 «Прийдіте, поклонімся» – пример № 89 – и др.). Интонационным зерном другой драматургической линии является элемент напева Киево-Печерской Лавры, приведенного композитором в № 8 «Аллилуия»: трихорд в восходящем движении равными длительностями плюс характерный вспомогательный мелодический оборот (пример № 87).<sup>57</sup> Органичная спаянность упомянутых интонационных формул способствует образованию **арочных** связей между отдельными номерами цикла, а также опорными точками богослужения. Наиболее яркий пример **арочной** связи, основанной на взаимопроникновении настоящих интонационных формул, это соотношение песнопения № 6 «Прийдіте, поклонімся» и № 12 «Щоб і Царя всіх ми приняли» («Яко да Царя всех...»). Оба эти песнопения связаны с особо значимыми моментами совершения богослужения: в первом случае с Малым Входом на Литургии оглашенных, во втором – с Великим Входом на Литургии верных (примеры №№ 89, 90).

Следует упомянуть также о таком важном принципе формообразования, организации цикла литургии как принцип **стереофоничности**. Наследуя богатые традиции использования приемов антифонности в литургий-

<sup>57</sup> Интересно отметить, что приведенный композитором напев Киево-Печерской Лавры в трех и четырехголосной гармонизации практически совпадает с мелодическим рисунком «Аллилуия» первого гласа сокр. киевского роспева монодийной литургии (Обиход нотного пения, ч. 2, Л. 13 обор.), за исключением отсутствующего здесь вспомогательного мелодического оборота (см. пример № 29).

ных циклах предшествующих периодов, композиторы последней четверти XX века также ведут поиски новых способов выразительности в этой области. Мы уже упоминали об интересной находке Н. Сидельникова, создавшего яркий стереофонический эффект звучания Сугубой ектении (№ 5 «После чтения Евангелия») в условиях однохорного исполнения, благодаря ритмическому контрасту аккордовой хоровой фактуры оstinатному мелодическому звучанию партии басов (см. первую главу диссертации, с. 62). Использование «внутренней антифонной формы» (Н. Гуляницкая) путем сопоставления двух групп хора на основе звуковысотного, тембрального и, наконец, возрастного контрастов является одним из важнейших музыкально-художественных достоинств Литургии В. Кикты. Объемность и всеполнота хорового звучания, особый колорит тембральной контрастности ярко проявляется в таких разделах Литургии как, например, № 2 «Благослови душе моя Господа». Здесь тематический материал (как мы помним, составляющий основу одной из интонационных формул цикла) излагается двухголосно хором мальчиков на фоне выдержанной квинты мужского хора (пример № 88). А в Серафимской песне (№ 17), уже упомянутые нами переклички хора мальчиков и мужского хора создают впечатление, словно звучащего с разных сторон вокруг невидимого Божьего престола ангельского славения.

Важно отметить, что Литургия В. Кикты, специально написанная для смешанного состава хора мальчиков и мужского хора, пожалуй, является не только данью вековой традиции,<sup>58</sup> не только попыткой создания атмосферы православного богослужения, но и свидетельствует о значимости художественного поиска композитора второй половины XX века, которого не могут не волновать острейшие проблемы современности. Так, гибкое сочетание в хоровой ткани Литургии двух певческих образов: хрупкого, душевно открытого и кажется, столь далекого от жестокой мирской реаль-

ности с добротнo-фундаментальным, словно звучащим из глубины веков, и тем самым как бы создающим необходимую духовную поддержку молодой певческой поросли – свидетельствует об актуальности сочинения В. Кикты в наше непростое время.<sup>59</sup>

\* \* \*

Итак, мы рассмотрели ряд аспектов проблематики литургийного цикла последней четверти XX века на примере трех авторских духовно-музыкальных сочинений – Н. Сидельникова, В. Успенского, В. Кикты, в своей совокупности дающих, пожалуй, достаточно полное представление о путях, тенденциях, направлениях развития жанра в контексте художественных и социально-политических особенностей периода возрождения традиций православной культуры в России. В чем же мы видим своеобразие литургии конца XX века при сохранении традиционной акапельности жанра, архитектоники, словесного текста главного православного богослужения?

**Специфика жанра.** Для последней четверти XX века характерно ярко выраженное жанровое расслоение литургии, более четкое проявление по сравнению с началом века жанровой ориентации на **храмовое** или **концертное** исполнение литургийного цикла. Так, в Литургии Н. Сидельникова наблюдается существенный отход от богослужебно-певческих традиций жанра, его изначально церковного предназначения. Несмотря на внешнее следование архитектонике, чинопоследованию службы, в литургийном цикле Н. Сидельникова имеют место нарушения канонического синтеза священнодействия, чтения и пения, отдельные моменты несоответствия богослужебному тексту. Для ярко индивидуального музы-

---

<sup>58</sup> Как известно, введение женских голосов в церковное пение произошло сравнительно недавно – в последней четверти XIX в. [71, 475-478].

<sup>59</sup> Думается, что к литургийному циклу В. Кикты может быть вполне применимо замечание А. Никольского о соотношении двух хоров в «Трисвятом» из Литургии ор. 52: детского (небо) и мужского (земля).

кального решения литургийного цикла характерно **опосредованное** воплощение сущности богослужения, его сакрального смысла, что является отличительным признаком **концертной** ветви литургии. Однако, столь явно выраженная обособленность произведения Н. Сидельникова от богослужения, необычное сочетание различных музыкально-драматургических пластов, как близких православной традиции, так и весьма от нее далеких, свидетельствуют о появлении нового жанрового образования – **литургический концерт**.

В Литургии В. Успенского, также принадлежащей к концертной ветви жанра, в отличие от сочинения Н. Сидельникова не чувствуется столь явного абстрагирования от священнодействия. Несмотря на то, что интонационный язык литургийного цикла В. Успенского обращен к самой широкой слушательской аудитории вне зависимости от вопросов вероисповедания, в композиционном построении цикла автор в целом ряде случаев интуитивно следует богослужебной традиции литургии (пример – структура «Милости мира»).

И наконец, Литургия В. Кикты принадлежит к иной, **храмовой** ветви жанра, где композитор согласно своему замыслу стремится воссоздать музыкальную атмосферу богослужения начала XX века.

**Организация цикла.** В музыкальной композиции литургии последней четверти XX века широко используются самые разные принципы организации цикла: двухчастность, наличие драматургических центров, связанных с опорными точками богослужения, образование «малых циклов», лейтмотивность. Так, например, принцип **двухчастности** наиболее заметен в Литургии Н. Сидельникова, будучи связанным со спецификой ее жанрового стиля. Для первой части Литургии характерно преобладание музыкальных пластов близких православной традиции, а для второй части – элементов иных художественных стилей.

Образование «малых циклов» песнопений, наличие **драматургического центра**, интегрирующего основные музыкально-драматургические линии цикла – отличительная особенность композиционного построения Литургии В. Успенского. А ведущим принципом организации цикла Литургии В. Кикты является **лейтмотивность**, выраженная в наличии в музыкальной ткани сочинения нескольких интонационных формул, способствующих созданию музыкально-тематического единства литургийного цикла, в чем видна традиция Литургии op. 41 П. Чайковского.

В плане использования средств музыкальной выразительности следует отметить наряду с традиционными приемами (антифонность, гармонизация древних роспевов и др.) широкое использование средств профессиональной музыки XX века, касающихся гармонии, мелодики, техники хорового письма и т.п.

Таким образом, литургия последней четверти XX века, с одной стороны продолжает прерванную традицию жанра в творчестве русских композиторов конца XVIII – начала XX веков, в целом, сохраняя богослужебную структуру и текст главного православного богослужения. С другой стороны – авторская литургия в контексте социально-политических и культурных реалий рубежа XX-XXI веков в значительной степени подвержена **трансформации**, способствующей появлению тех или иных ее жанровых разновидностей.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Возвращение русского народа к своим духовным корням, к Православию на рубеже XX-XXI веков сопровождается сбытием пророчеств, чудесным обретением святых мощей, прославлением новомучеников, воцерковлением людей, для многих из которых прежде был закрыт путь к богатейшему кладезю духовной премудрости. И вместе с тем сегодня мы являемся свидетелями агрессивного наступления сил, враждебных духовному возрождению России. Поэтому, сейчас не менее актуальным, чем на заре XX века, воспринимается слово величайшего российского проповедника, святого праведного Иоанна Кронштадтского о защите Православной Церкви, Отечества от «безбожия, злобы, материализма, гордости и нечистоты...» [38, 18], о значении совершения в трудные и смутные времена Божественной литургии, которая, по словам пастыря, есть «противовес и отпор для верных постоянному растлению, господствующему в мире» [38, 79], а также – «чудное общение <...> растворение Божества с нашим падшим, немощным, греховным человечеством, но не с грехом, который сожигается огнем благодати» [38, 45].

Актуальной представляется и тема музыкального воплощения литургии в целом ряде ее аспектов: богослужебно-каноническом, личностно-творческом, художественном и т.п. Совершение Божественной литургии невозможно вне церковного **пения**, являющегося, по словам прот. И. Вознесенского, благодатным средством «к возбуждению и выражению молитвенного собеседования с Богом <...> к испрашиванию Его милостей» [69, 12].

Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII – XX веков как авторский хоровой цикл представляет собой удивительный художественный феномен в плане взаимодействия, казалось бы, столь несовместимых друг с другом его содержательных компонентов, связанных со

сферой **внеличностного, сакрального и оригинальностью** творческого мышления композитора, глубины его **личностных** переживаний. Так, на протяжении почти двух с половиной веков жанр авторской литургии неизменно привлекал к себе внимание композиторов разных творческих индивидуальностей, стилевых направлений, а также разной степени близости к церкви, восприятия ее догматов, таинств. И соответственно, в каждом конкретном случае по-разному проявлялся в авторском духовно-музыкальном сочинении уровень взаимодействия **канона и эвристики**. В этом мы могли убедиться при анализе таких ярких сочинений настоящего жанра, как литургийные циклы П. Чайковского, А. Гречанинова, С. Рахманинова, Н. Сидельникова, представляющих разные исторические эпохи, разную степень близости к православной богослужебно-певческой традиции.

Исторический путь развития авторского литургийного цикла – это путь постепенной жанровой миграции или жанрового расслоения на **храмовую** и **концертную** ветви литургии. Музыкально-художественные компоненты этих двух полярных направлений в той или иной степени проявлялись в сочинениях литургийного жанра со времени проникновения в русское богослужебное пение элементов западноевропейской музыкальной культуры. Так, например, для литургийных циклов эпохи «русского классицизма» (М. Березовский, Д. Бортнянский, А. Ведель и др.) было характерно преимущественно церковное предназначение, что было выражено в их несамостоятельности (неполный состав песнопений, видимо предполагающий исполнение недостающих песнопений по обиходному материалу), подчиненности каноническому синтезу священнодействия, чтения и пения. Тогда как в музыкальной стилистике сочинений этого периода был замечен явный отход от церковно-певческих традиций.

В литургии второй половины XIX – начала XX веков также в целом преобладала жанровая ориентация на **храмовое** исполнение, что соответствовало той роли, которую играла церковь в общественной жизни и госу-

дарственном устройстве этого исторического периода. Однако в силу целого ряда упоминавшихся нами объективных и субъективных факторов (расцвет русского национального музыкального искусства и, соответственно, расширение концертно-просветительской деятельности, обращение к жанру литургии крупнейших композиторов и др.) стало возможным исполнение авторского литургийного цикла на **концертной** эстраде, иначе говоря, *вне* совершения богослужения. Таким образом, для авторского литургийного цикла второй половины XIX – начала XX веков характерно привнесение личностного, эмоционально-экспрессивного начала, исходящего из индивидуального художественного стиля композитора, при сохранении архитектоники богослужения, канонического синтеза священнодействия, чтения и пения.

Новый этап процесса жанрового расслоения литургии связан с периодом возрождения православных традиций в последней четверти XX века, чему способствовали, как известно, изменение государственной политики в отношении церкви после долгих лет богоборчества, легализация ее деятельности в полном масштабе. Тем не менее из-за многолетней оторванности народа от православной культуры, церковных таинств возникало и возникает по сей день немало трудностей психологического порядка на пути к храму, воцерковлению. Поэтому, возможно, на определенном временном этапе филармонический зал стал как бы одной из первых ступеней к постижению всей возвышенной красоты и неизмеримой глубины содержания православной культуры. Одним из ярких событий, посвященных 1000-летию Крещения Руси, явилось создание и исполнение масштабного духовно-музыкального сочинения Литургии св. Иоанна Златоуста Н. Сидельникова. Это сочинение, по сути, стало примером нового жанрового образования – **литургического концерта**, сущность которого представляется в наиболее яркой концентрации признаков жанрового содержания и стиля **концертной** ветви литургии.

Создание духовно-музыкального сочинения, способного привести людей к храму, вернуть им утраченные надежды, требует сегодня от композитора не только грамотности в богословских вопросах, но и, может быть, прежде всего, сердечной чуткости, участливого отношения к таким извечным понятиям, как красота и доброта, любовь и человечность, сострадание и совесть. Характерно, что анализируя одно из лучших духовно-музыкальных сочинений последнего времени – Литургию св. Иоанна Златоуста В. Кикты, исследователь особо отмечает, что «в наше скорбное и неустроенное время Валерий Кикта сумел, «трезвясь телом и духом», создать светлое и одухотворенное произведение, сумел связать слово и звуки в уникальном духовно-музыкальном образе» [85, 271].

Путь литургии от М. Березовского, А. Веделя до Н. Сидельникова, В. Успенского, В. Кикты и других современных композиторов – это путь становления, формирования **музыкальной композиции**, организации авторского литургийного цикла, начиная с относительно неполных последований и заканчивая образцами музыкально-богослужебной композиции, охватывающими практически всю гимнологию и диалогический спектр службы (ектении, малые песнопения, перемежающиеся с возгласами священнослужителей). Однако независимо от количества музыкальных номеров авторского литургийного цикла, охвата композитором всего чинопоследования, одним из ведущих формообразующих факторов настоящего жанра является **цикличность**, обеспечивающая, по мысли В. Протопопова, художественную цельность сочинения.

**Цикличность** как важнейший принцип музыкальной композиции, имеющий глубокие корни в знаменной монодийной литургии (напомним, что цикличность этого типа литургии характеризуется тождественностью мелодических строк, формул, попевок в целом ряде негласовых, неизменяемых песнопений литургии), встречается в самых разных исторических типах жанра: Осмогласной литургии конца XVII – начала XVIII веков в че-

тырехголосной гармонизации, «Службах Божиих» и, наконец, литургийных циклах второй половины XIX – XX веков. Совершенно по-разному, в зависимости от индивидуального творческого мышления композиторов, идея **цикличности** была воплощена в их духовно-музыкальных сочинениях. Так, ведущая роль **тематического ядра** (лейтмотива) наиболее ярко проявляется в литургийных циклах П. Чайковского, В. Кикты. Выделение **линий драматургического развития**, охватывающих ряд песнопений литургии, заметна в сочинениях С. Рахманинова (контрастное сопоставление линий богослужебно-канонического и эмоционально-экспрессивного развития), А. Гречанинова (линия опорных точек). Наличие интегрирующего **драматургического центра** характерно для сочинений С. Рахманинова («Тебе поем»), Н. Сидельникова и В. Успенского («Символ веры»), В. Кикты («Милость мира»). Наконец, образование так называемых **малых циклов**, характеризующихся общностью средств музыкальной выразительности, наличием арочных связей, наблюдается в литургийных циклах П. Чеснокова, В. Успенского.

Художественное своеобразие жанра авторского литургийного цикла, его богатейшие возможности в плане приобщения через музыкальный материал к «таинству таинств Христовой Церкви» неизменно вызывает самый широкий интерес не только со стороны композиторов, но и со стороны исполнительских коллективов. Нельзя не отметить, что авторская литургия заняла прочное место в репертуаре таких крупнейших хоровых коллективов как Московский камерный хор (художественный руководитель – В. Минин), Санкт-Петербургская академическая капелла им. М.И. Глинки (художественный руководитель – В. Чернушенко), мужской хор и хор мальчиков Академии хорового искусства им. А.В. Свешникова (художественный руководитель – В. Попов). Так, например, в числе огромных заслуг Московского камерного хора под руководством В. Минина является и художественно совершенное исполнение Литургии Иоанна Златоуста ор.

31 С. Рахманинова, а хор под руководством В. Попова стал первым исполнителем литургийных циклов В. Кикты, В. Агафонникова, А. Киселева. И здесь возникает интересная проблема, связанная с опосредованным воплощением сакрального смысла и содержания богослужения на концертной эстраде – проблема художественной интерпретации циклического духовно-музыкального произведения. Думается, что в данном аспекте будут справедливыми замечания В. Манина о необходимости понимания дирижером законов совершения богослужения и о художественной мере концертного исполнения духовно-музыкального сочинения, где допустимы большая яркость в подаче музыкального материала, где ставится задачей не просто вызвать у слушателя сердечный отклик, сопереживание, но и разбудить его **воображение**, что невозможно при исполнении литургии в храме.<sup>60</sup> Таким образом, развивая мысль выдающегося хорового дирижера, можно отметить, что исполнение духовно-музыкального произведения и, в частности, литургийного цикла в филармоническом концерте выводит настоящий жанр в более широкую художественную сферу. Это создает необходимый духовно-нравственный ориентир для самых разных слоев населения в непростое время политической и социальной нестабильности, время постепенного и длительного процесса возвращения народа к традиционным духовным ценностям.

Итак, авторский литургийный цикл, занимая свое достойное место в жанровой панораме современной музыки библейско-христианской тематики, с одной стороны, несет в себе весомый эвристический компонент, с другой – сохраняет архитектуру, чинопоследование, текст, отдельные формы и канонические модели главного православного богослужения. Своеобразие и художественный потенциал жанра, думается, станут стимулом создания новых интересных произведений, новых ярких открытий.

---

<sup>60</sup> Из личной беседы с В. Маниным автора диссертации 24.02.1999 г.

## Библиографический список

### Богослужбные книги

1. Ирмологий. Ч. 1. – М.: Изд. Московской Патриархии, 1997. – 220 с.
2. Служебник. – М.: Изд. Московской Патриархии, 2000. – 582 с.
3. Типикон. – М.: Изд. Московской Патриархии, 1997. – 583 с.
4. Часослов. – М.: Изд. Московской Патриархии, 1998. – 351 с.

### Богословие, Литургика

5. *Бенингсен Г.* О литургиях восточной и западной // Католический временник. Кн. III. – Париж, 1929. – С. 135-177.
6. *Бобров П.* Краткое изъяснение Божественной литургии и наставление с какими мыслями и чувствами стоять при совершении литургии. – СПб., 1867. – 35 с.
7. *Брюс М. Мецгер.* Канон Нового Завета. Возникновение. Развитие. Значение. Пер. с англ. – Оксфорд: Библейско-Богословский ин-т Св. Апостола Андрея, 1998. – 331 с.
8. *Всенощное Бдение.* Литургия. – М.: Изд. Московской Патриархии, 2000. – 91 с.
9. *Голубцов А.* Из чтений по церковной археологии. Литургика. Репринт.изд. – М.: Светлячок, Паломник, 1996. – 286 с.
10. *Голубцов А.* Литургия в первые века христианства // Богословский вестник, 1913, июль – с. 332-356, ноябрь – с. 621-643, декабрь – с. 779-802.
11. *Гумилевский И.* Апостольское понимание богослужбного чина // Богословский вестник, 1913, февраль. С. 250-264.
12. *Дмитревский И.* Историческое, догматическое и таинственное Изъяснение Божественной литургии. Репринт. изд. – М.: Изд. отдел Московского Патриархата, 1993. – 427 с.

13. *Иеромонах Григорий*. Литургия Божественной Евхаристии. – Клин: Фонд «Христианская жизнь», 2001. – 95 с.
14. *Кавасила Н.* Изъяснение Божественной Литургии. – Киев: Изд-во имени святителя Льва папы Римского, 2003. – 135 с.
15. *Карабинов И.* Евхаристическая молитва (Анафора). – СПб., 1908.
16. *Катанский А.* Очерк истории Литургии нашей православной церкви. Вып. 1-2. – СПб., 1868, 1870.
17. *Киприан (Керн)*, архимандрит. Евхаристия (из чтений в православном Богословском ин-те в Париже). Изд. Второе. – М.: Храм св. бессребренников Космы и Дамина на Маросейке, 1999. – 335 с.
18. *Киприан (Керн)*, архимандрит. Литургика. Гимнография и эортология. – М.: Крутицкое Патриаршее Подворье, 1999. – 150 с.
19. *Кириллов А.* Догматическое учение о Таинстве Евхаристии в творениях св. Афанасия Александрийского // Богословский вестник, 1902, декабрь. – С. 461-477.
20. *Кириллов А.* Догматическое учение о Таинстве Евхаристии в творениях св. Ефрема Сирина // Богословский вестник, 1902, ноябрь. – С. 167-193.
21. *Кириллов А.* Догматическое учение о Таинстве Евхаристии в творениях св. Иоанна Златоуста // Христианские чтения, 1896, 1 – С. 26-52, III – С. 545-572.
22. *Красносельцев Н.* Материалы для истории чинопоследования Литургии Св. Иоанна Златоустаго. – Казань, 1889.
23. Краткое объяснение Всенощной, Литургии или Обедни. Сост. прот. И. Бухирев. Репринт. изд. – М.: МПО «МЕТТЭМ», 1991. – 192 с.
24. *Муратов С.* К материалам для истории чинопоследования Литургии. – С. Посад, 1895.
25. Настольная книга священнослужителя. Т. 1, изд. 2-е – М.: Изд. отдел Московского Патриархата, 1992, – 704 с.



26. *Скабалланович М.* Толковый типикон. Вып. 1. – М.: Паломник, 1995. – 494 с.
27. *Скабалланович М.* Толковый типикон. Вып. 2. – М.: Паломник, 1995. – 336 с.
28. *Скабалланович М.* Толковый типикон. Вып. 3. – М.: Паломник, 1995. – 78 с.
29. *Слободской С.*, прот. Закон Божий. Репринт. изд. – М.: СТСЛ, 1997. – 713 с.
30. *Уайбру Х.* Православная Литургия. Пер. с англ. – Оксфорд: Библейско-Богословский ин-т Св. Апостола Андрея, 2000. – 212 с.
31. *Успенский Н.* Византийская литургия. Анафора. – М.: ФИЛОМАТИС, 2003. – 352 с.
32. Христианство. Энциклопедический словарь. Т. 1. – М.: Научн. изд. «Большая Российская энциклопедия», 1993. – 863 с.
33. Христианство. Энциклопедический словарь. Т. 2. – М.: Научн. изд. «Большая Российская энциклопедия», 1995. – 670 с.
34. Христианство. Энциклопедический словарь. Т. 3. – М.: Научн. изд. «Большая Российская энциклопедия», 1995. – 781 с.
35. *Шмеман А.*, прот. Евхаристия. Таинство Царства. 2-е изд. – М.: Паломник, 1992. – 304 с.
36. *Шмеман А.*, прот. Литургия и жизнь. – М.: Паломник, 2002. – 158 с.
37. *Ястребов М.* Таинство Евхаристии // Труды Киевской духовной академии, 1908, январь – С. 1-23, февраль – С. 147-161.

#### **Религиозная философия, культурология и литературоведение**

38. *Архиепископ Вениамин (Федченков).* Небо на земле. – М.: Паломник, 2003. – 206 с.
39. *Бердяев Н.* Русская идея // Вопросы философии. – 1990. – № 1. – С. 77-144; № 2. – С. 87-154.

40. *Бычков В.* Русская средневековая эстетика. XI-XVII века. – М.: Мысль, 1992. – 638 с.
41. *Гоголь Н.* Размышления о Божественной Литургии. – М.: Паломник, 1990. – 76 с.
42. *Гречанинов А.* Моя жизнь. – Нью-Йорк, 1951. – 153 с.
43. *Митрополит Вениамин (Федченков).* О богослужении Православной церкви. – М.: СТСЛ, Отчий Дом, 2001. – 582 с.
44. *Николаева О.* Современная культура и Православие. – М.: Изд. Моск. Подворья СТСЛ, 1999. – 288 с.
45. *Рахманинов С.* Письмо к А.Д. Кастальскому от 19 июня 1910 г. // С.В. Рахманинов. Лит. наследие. Т. 2. Письма. – М.: Сов. композитор, 1980. – С. 14-15.
46. *Св. прав. Иоанн Кронштадтский.* Христианская философия. Репринт. изд. – М.: Изд. отдел Московского Патриархата, 1992. – 212 с.
47. *Смоленский С.* О «Литургии» ор. 41 Чайковского (из литературно-юридических воспоминаний). – СПб., 1903. – 23 с.
48. *Соколов М.* Вечный Ренессанс. Лекции о морфологии культуры Возрождения. – М.: Прогресс-Традиция, 1999. – 424 с.
49. *Флоренский П.* Храмовое действо как синтез искусств // П. Флоренский. Христианство и культура. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2001. – С. 508-520.
50. *Чайковский М.* Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 2. – М.: Алгоритм, 1997. – 607 с.
51. *Чайковский П.* Письмо к Н.Ф. фон Мекк от 10 ноября 1877 г. // П.И. Чайковский. ПСС, Лит. пр-ния и переписка. Т. 6. – М.: Музгиз, 1961. – С. 214.
52. *Чайковский П.* Письмо к Н.Ф. фон Мекк от 5 декабря 1877 г. // П.И. Чайковский. ПСС, Лит. пр-ния и переписка. Т. 6. – М.: Музгиз, 1961. – С. 251-252.

53. *Чайковский П.* Письмо к Н.Ф. фон Мекк от 30 апреля 1878 г. // П.И. Чайковский. ПСС, Лит. пр-ния и переписка. Т. 7. – М.: Музгиз, 1962. – С. 238.
54. *Чайковский П.* Письмо к М.И. Чайковскому от 24 мая 1881 г. // П.И. Чайковский. ПСС, Лит. пр-ния и переписка. Т. 10. – М.: Музыка, 1966. – С. 119-120.

### **Духовно-музыкальное искусство**

55. *Артемова Е.* О внутренних тенденциях нового направления в русской духовной музыке // Науки о культуре – шаг в XXI век / Ред.-сост. Быховская И.М. – М.: Российский ин-т культурологии, 2001. – С. 232-236.
56. *Асмус М., Асмус Н.* Диакон Сергей Зосимович Трубачев и его духовно-музыкальное наследие // IX Ежегодная Богословская конф. Православного Свято-Тихоновского Богословского ин-та (1-3 февраля) 1999 г. Материалы / Гл. редактор Воробьев В. – М., 1999. – С. 244-247.
57. *Бекетова Н.* Проблема веры в отечественной культуре как проблема свободы // Музыкальное искусство и религия: Материалы конф. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. – С. 80-91.
58. *Белоненко А.* О современном состоянии изучения русской хоровой культуры // Проблемы истории и теории русской хоровой музыки: Сб. научных трудов / Ред.-сост. Чернушенко В.А., Белоненко А.С.; – Л.: ЛГК – ЛГИТМиК, 1984. – С. 96-198.
59. *Беляев В.* Древнерусская музыкальная письменность. – М.: Сов. композитор, 1962. – 134 с.
60. *Беляев В.* О музыкальном фольклоре и древней письменности: статьи и заметки. Доклады. – М.: Сов. композитор, 1971. – 234 с.
61. *Буцкая С.* Проблемы партесного многоголосия в России: по памятникам второй половины XVII-XVIII в.: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1991. – 24 с.

62. *Вагнер Г., Владышевская Т.* Искусство Древней Руси. – М.: Искусство, 1993. – 255 с.
63. *Виноградова Г.* Стилиевые особенности партесной концертной композиции: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1994. – 27 с.
64. *Владышевская Т.* К вопросу об изучении традиции древнерусского певческого искусства // Из истории русской и советской музыки: Сб. статей. Вып. 2 / Сост. А. Кандинский. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1976. – С. 40-61.
65. *Владышевская Т.* Партесный хоровой концерт в эпоху барокко // Традиции русской музыкальной культуры XVIII века: Сб. статей / Сост. Л.В. Кикнадзе. – М., ГМПИ им. Гнесиных, 1975. – С. 72-112.
66. *Владышевская Т.* Русская церковная музыка XI-XVII вв.: Автореферат дис. ... докт. искусствоведения. – М., 1993. – 42 с.
67. *Владышевская Т.* Художественный канон древнерусского певческого искусства // Отечественная культура XX века и духовная музыка: Все-союзная научно-практическая конференция: Тезисы докл. / Отв. ред. Т.В. Франтова. – Ростов-на-Дону, 1990. – С. 55-59.
68. *Владышевская Т., Левашева О., Кандинский А.* История русской музыки: Учебник. Вып. 1 / Под общ. ред. Е. Сорокиной и А. Кандинского. – М.: Музыка, 1999. – 1559 с.
69. *Вознесенский И., прот.* О высоком достоинстве и благотворном влиянии на людей церковного пения // О церковном пении. Сб. статей. / Сост. О.В. Лада. – М.: Талан, 1997. – С. 8-25.
70. *Гарднер И.* Богослужбное пение русской православной церкви. Сущность. Система. История. Т. 1 / Московская духовная академия. – С. Пособ, 1998. – 592 с.
71. *Гарднер И.* Богослужбное пение русской православной церкви. Сущность. Система. История. Т. 2 / Московская духовная академия – С. Пособ, 1998. – 638 с.

72. *Гарднер И.* Хоровое церковное пение и «театральность» в его исполнении // О церковном пении. Сб. статей. Сост. О.В. Лада – М.: Талан, 1997. – С. 92-96.
73. *Гарднер И.* Церковное пение и церковная музыка // О церковном пении. Сб. статей. / Сост. О.В. Лада. – М.: Талан, 1997. – С. 146-155.
74. *Герасимова-Персидская Н.* Партесное многоголосие и формирование стилевых направлений в музыке XVII-XVIII вв. // Труды Отдела Древнерусской литературы. – Т. 32: Текстология и поэтика русской литературы XI-XVII вв. – Л., 1978. – С. 121-132.
75. *Герасимова-Персидская Н.* Партесный концерт в истории музыкальной культуры. – М.: Музыка, 1983. – 288 с.
76. *Герасимова-Персидская Н.* Роль старинной музыки в духовном обогащении современного человека // Музыкальное искусство и формирование нового человека. – Киев, 1982. – С. 29-32.
77. *Герасимова-Персидская Н.* Русская музыка XVII века. Встреча двух эпох. – М.: Музыка, 1994. – 125 с.
78. *Герасимова-Персидская Н.* Смена парадигмы в музыке Православной церкви XVII века и ее специфика на Украине и России // Отечественная культура XX века и духовная музыка: Всесоюзная научно-практическая конф.: Тезисы докладов / Отв. ред. Т.В. Франтова. – Ростов-на-Дону, 1990. – С. 86-88.
79. *Глаголева А.* Очерки традиций древнерусского певческого искусства в хоровой музыке русских композиторов XIX-XX века. Тексты лекций по русской хоровой культуре Самарского гос. ин-та искусства и культуры. – Самара, 1997. – 52 с.
80. *Григорьева Г.* Истинно русский композитор: о музыке Н. Сидельникова // Музыка из бывшего СССР. Сб. статей / Ред.-сост. В. Ценова. – М.: Композитор, 1996. – С. 75-92.

81. *Гончаренко Е.* Музыка и духовное возрастание церкви: сб. статей. – М.: Логос, 2002. – 64 с.
82. *Городецкая (Гурьева) Н.* О различных подходах к гармонизации Херувимской песни в партесных композициях середины XVII – начала XVIII в. (на материале рукописи ГИМ, Син. певч. собр. 657) // Гимнология: Материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (3-8 сентября) 1996 г. / Отв. ред., сост. И. Лозовая. – М.: Композитор, 2000. – С. 416-437.
83. *Гуляницкая Н.* Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных композиций. Статья первая // Музыкальная академия. – 1993. – № 4. – С. 7-13.
84. *Гуляницкая Н.* Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных композиций. Статья вторая // Музыкальная академия. – 1994. – № 1. – С. 18-25.
85. *Гуляницкая Н.* Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 432 с.
86. *Гуляницкая Н.* «Россия – воспрями!»: (Музыка С. Трубачева) // Музыкальная академия. – 1999. – № 3. – С. 76-83.
87. *Гуляницкая Н.* Русское «гармоническое пение» (XIX век). – М.: РАМ им. Гнесиных, 1995. – 180 с.
88. *Гурьева Н.* Многоголосная Литургия конца XVII века и ее авторы // Старинная музыка. – 2000. – № 3. – С. 8-10.
89. *Гурьева Н.* Система осмогласия в русской литургии конца XVII – начала XVIII веков: дис. ... канд. искусствоведения. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2000. – 382 л.
90. *Дабеева И.* Ладогармонические основы русской духовной музыки конца XIX – начала XX в. // Из истории духовной музыки: Межвуз. сб. науч-

- ных трудов. – Ростов-на-Дону: Ростовская гос. консерватория им. С.В. Рахманинова, 1992. – С. 64-72.
91. *Дабаяева И.* Рубежи веков в истории русской духовной музыки // Искусство на рубеже веков: Международная научная конф.: Материалы / Ред. А. Цукер и др. – Ростов-на-Дону: Ростовская гос. консерватория им. С.В. Рахманинова, 1999. – С. 211-228.
92. *Демченко А.* Проблема духовности и русская культовая музыка начала XX века // Отечественная культура XX века и духовная музыка: Всесоюзная научно-практическая конф.: Тезисы докл. / Отв. ред. Т.В. Франтова. – Ростов-на-Дону, 1990. – С. 128-130.
93. *Денисов Н.* Новая сфера творчества // Музыкальная академия. – 1998. – № 3-4. – С. 42-45.
94. *Дмитриевская К.* Русская хоровая культура начала XX века: Хоровая литература и исполнительство а cappella // Певческие хоровые ассамблеи: Всерос. фестиваль: Материалы Всерос. научно-практической конф. «Прошлое и настоящее русской хоровой культуры» (Ленинград, 18-24 мая 1981 г.) / Сост. А.С. Белоненко. – М., 1984. – С. 146-158.
95. *Журавлева О.* Философские тенденции «любомудрия» и их влияние на духовные сочинения Рахманинова // Сб. докладов «Музыкальное искусство и религия» / Отв. ред. В.В. Медушевский. – Ростов-на-Дону: Гос. консерватория им. С.В. Рахманинова, 1994. – С. 82-103.
96. *Заболотная Н.* Барочные формы музыкальной культуры // Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI-XVII вв. – М., 1996, кн. 2: XVIII в. Ч. 2. Гл. 8. – С. 505-517.
97. *Заболотная Н.* Опыт анализа пяти партесных концертов на один текст: о драматургической значимости музыкального и словесного рядов в партесном произведении // Музыкальная культура Средневековья: Сб. научных трудов. – М., 1992 (1991). – Вып. 2. (Тезисы и доклады конференций) / Сост. Т.Ф. Владышевская. – С. 163-165.

98. *Заболотная Н.* Отношение мастеров партесного письма к проблемам творчества // Филевские чтения: к 300-летию памятника архитектуры XVII столетия «Церковь Покрова в Филях» (1690-1693 г.): Русская культура 2-й половины XVII – начала XVIII в.: Материалы Всесоюзной научной конф. (19-21 декабря) 1988 г. – М., 1993. – Ч. 2. – С. 3-10.
99. *Заболотная Н.* Партесное пение – искусство древних веков // Музыка. – Київ, 1982. – № 6. – С. 24-25 (на укр. яз.).
100. *Захарова О.* Предисловие // А.А. Алябьев. Литургия св. Иоанна Златоуста ре минор для мужского квартета (или хора) без сопровождения. – М.: Музыка, 2002. – С. 3-4.
101. *Захарова О.* Религиозные взгляды Чайковского // П.И. Чайковский. Забытое и новое: Альманах. Вып. 2 / Сост.: Вайдман П. Е., Белонович Г. И. – М.: Гос. Дом-музей П.И. Чайковского (Клин), 2003. – С. 162-167.
102. *Зверева С. А.Д.* Кастальский. Идеи. Творчество. Судьба. – М.: Вуз. книга, 1999. – 240 с.
103. *Зверева С.* К вопросу о «нерусском» стиле в русской музыке рубежа XIX-XX вв. // Вестник Российского гуман. научного фонда. – М., 1997. – № 1. – С. 158-165.
104. *Иванов В.* Хоровое творчество Д.С. Бортнянского: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. – Киев, 1973. – 20 с.
105. *Игошев Л.* Очерки по истории русской музыкальной культуры XVII века. – М.: ЗАО Лилия, 1997. – 75 с.
106. *Игнатьева Л.* Исследования о древнерусских традициях в русской духовной музыке XX в. // Культура и искусство в памятниках и исследованиях: Сб. научных трудов. – Челябинск: Южно-Уральский гос. Университет, 2001. – С. 121-129.
107. *Кандинский А.* О литургии Св. Иоанна Златоуста // Музыкальная академия. – 1993. – № 3. – С. 148-156.



108. *Кандинский А.* О литургии, ор. 31 Рахманинова // Келдышевский сб.: Музыкально-исторические чтения памяти Ю.В. Келдыша, 1997 / Сост. С.Г. Зверева. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999. – С. 66-116.
109. *Кандинский А.* Хоровой цикл ор. 31 С.В. Рахманинова в контексте литургического богослужения // С.В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения: Научные труды / Сост. А.И. Кандинский. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1995. – С. 15-29.
110. *Кандинский А.* Хоровые циклы Рахманинова // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. Сб. статей, исследований, интервью / Ред.-сост. Ю.И. Паисов. – М.: Композитор, 1999. – С. 66-117.
111. *Кантер А.* Об исполнении псалмов 102 и 145, «Блаженн» и тропарей на «Блаженнах» в чине литургии // Гимнология: Материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (3-8 сентября) 1996 / Отв. ред., сост. И. Лозовая. – М.: Композитор, 2000. – С. 199-216.
112. *Кастальский А.* О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке // Муз. современник. – 1915. – № 2, окт. – С. 31-45.
113. *Катунян М.* «Плач Иеремии»: сакральное слово и неканонический стиль Владимира Мартынова // Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова. Материалы научных конференций / Научн. труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 36 / Ред.-сост. Чигарева Е.И., Царева Е.М., Петров Д. Р. – М.: МГК, 2002. – С. 341-351.
114. *Келдыш Ю.* История русской музыки – М.: Музыка, 1983. – Т. 1: Древняя Русь. XI-XVII века. – 382 с.
115. *Келдыш Ю.* С.В. Рахманинов // История русской музыки в десяти томах. Т. 10 А. – М.: Музыка, 1997. – С. 69-133.
116. *Келдыш Ю.* Очерки и исследования по истории русской музыки. – М.: Сов. композитор, 1978. – 512 с.

117. *Ковалев А.* Жанровая панорама русской духовной музыки последней четверти XX века // Материалы XI Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (12-15 апреля) 2004. Т. 2. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова 2004. – С. 113-114.
118. *Ковалев А.* Канон и эвристика в русской литургии второй половины XIX – начала XX веков как авторском хоровом цикле // МГК им. П.И. Чайковского. – М., 2002. – 57 с. – Рус. – Деп.: НИЦ Информкультура Рос. гос. б-ки 09.01.2003, № 3351.
119. *Ковалев А.* Литургия Иоанна Златоуста П.И. Чайковского. Проблема богослужебного канона и авторского художественного творчества // Российская культура глазами молодых ученых: Сб. трудов молодых ученых. Вып. 13. – СПб.: Культ-Информ-Пресс, 2003. – С. 124-132.
120. *Ковалев А.* От Березовского до Рахманинова: феномен русской литургии // Информация 2(54). – М.: ВМО, 2001. – С. 37-41; Информация 3(55). – М.: ВМО, 2001. – С. 30-33; Информация 4(56). – М.: ВМО, 2001. – С. 23-26.
121. *Коляда Е.* Проблема жанра в древнерусской гимнографии // IX Ежегодная Богословская конференция Православного Свято-Тихоновского Богословского ин-та (1-3 февраля) 1990 г. Материалы / Гл. ред. Воробьев В. – М., 1999. – С. 205-215.
122. *Компанейский Н.* О стиле церковных песнопений // РМГ. – 1901. – № 37-39.
123. *Компанейский Н.* Современное демество // РМГ. – 1905. – № 13-14.
124. *Коняшина С.* Духовная тема в хоровом творчестве Кикты. Божественная литургия св. Иоанна Златоуста: Дипл. работа. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1998.
125. *Корабельникова Л., Рахманова М.* Вступительная статья // П.И. Чайковский. ПСС. Т. 63. – М.: Музыка, 1990. – С. 9-16.

126. *Кривоногов В.* Духовная музыка, ее эстетические и художественные аспекты // Вопросы музыкальной педагогики. – Абакан: Изд. Хакас. гос. ун.-та, 1998. – С. 37-43.
127. *Кручинина А.* Древнерусские ключи к творчеству Свиридова // Музыкальный мир Свиридова: Сб. статей / Сост. А. С. Белоненко. – М.: Сов. композитор, 1990. – С. 126-127.
128. *Крылова А.* Специфика претворения жанров духовной музыки в современной композиторской практике // Отечественная культура XX века и духовная музыка: Всесоюзная научно-практическая конф.: Тезисы докладов / Отв. ред. Т.В. Франтова. – Ростов-на-Дону, 1990. – С. 141-143.
129. *Кудрявцев А.* Музыка и слово в кантовой традиции / к проблеме типологизации канта: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1997. – 18 с.
130. *Ларош Г.* Музыкальные очерки. Литургия Чайковского // Русский вестник. – 1880. – № 1.
131. *Лебединский А.* Литургия С.В. Рахманинова: место и роль в музыке России // . – Нижний Новгород, Нижегородская гос. консерватория, 1993. – 49 с.
132. *Левашев Е.* От Глинки до Рахманинова. Жанры церковно-певческого искусства в русской музыке // Музыкальная академия. – М. – 1992. – № 2. – С. 2-24.
133. *Лисицын М.* Обзор духовно-музыкальной литературы. – Спб., 1901. – 327 с.
134. *Лисицын М.* О новом направлении в русской церковной музыке. – М., 1909. – 33 с.
135. *Лисицын М.* Церковь и музыка. – СПб., 1902. – 25 с.

136. *Лисицын М.* Чайковский как духовный композитор // РМГ. – 1897. – Сент. – Стлб. 1198-1214.
137. *Лозовая И.* Знаменный распев и русская народная песня // Русская хоровая музыка XVI-XVIII веков: Сб. трудов. Вып. 83 – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1986. – С. 26-45.
138. *Лозовая И.* Традиционное направление церковно-певческого искусства // Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI-XVII века. Кн. 2: XVII в. Ч. 2. Гл. 7 / Институт философии РАН; отв. ред. В. В. Бычков. – М.: Научно-изд. центр «Ладомир», 1996. – С. 490-504.
139. *Лозовая И.* Церковно-певческое искусство // Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI-XVII века. Кн. 15: XI-XVI вв. Гл. 10. Институт философии РАН; отв. ред. В. В. Бычков. – М.: Научно-изд. центр «Ладомир», 1996. – С. 267-299.
140. *Лозовая И., Шевчук Е.* Церковное пение // Православная энциклопедия. Русская Православная Церковь. – М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2000. – С. 599-610.
141. *Львов А.* Несколько слов о правилах, необходимых для сочинения гармонического пения. – СПб, 1850.
142. *Львов А.* О свободном или несимметричном ритме. – СПб, 1858.
143. *Львов А.* О церковных хорах и несколько слов о правилах, необходимых для сочинения гармонического пения. – СПб, 1859.
144. *Макаровская М.* Исполнение песнопений литургии Св. Иоанна Златоуста в современных старообрядческих общинах // Музыкальная педагогика. Искусство: Сб. статей. Вып. 4. / Научный ред. Зорилова Л.С., Сидорова М.Б. – М.: Мос. гос. университет культуры и искусств, 1999. — С. 65-80.
145. *Макаровская М.* Категория пространства и времени в организации богослужебных песнопений знаменного роспева: (на материале нотиро-

- вания службы литургии св. Иоанна Златоустого, XVI-XX вв.): Дис. ... канд. искусствоведения. – М.: РАМ им. Гнесиных. 2000. – 223 л.
146. *Макаровская М.* Циклы мелодических строк в песнопениях литургии знаменного роспева // Историко-теоретические проблемы музыкознания. Межвуз. сб. статей аспирантов и соискателей. Вып. 156. – М., 1999. – С. 24-49.
147. *Малинина Г.* Начало духовного возрождения // Чайковский. Вопросы истории и теории: Сб. статей. Вып. 2 / – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1991. – С. 79-94.
148. *Мартынов В.* История богослужебного пения. – М.: РИОФА, 1994. – 237 с.
149. *Мартынов В.* Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси. – М.: Прогресс-Традиция, Русский путь, 2000. – 223 с.
150. *Мартынов В.* Пение, игра и молитва в русской богослужебно-певческой системе. – М.: Филология, 1997. – 206 с.
151. *Медушевский В.* О сущности, многообразии и критериях оценки церковного пения // Христианство и мир: Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Христианство-2000». Самара (16-18 мая), 2000 г. / Ред. Огудина Н. – Самара, 2001. – С. 418-428.
152. *Медушевский В.* О церковной и светской музыке // Музыкальное искусство и религия: Материалы конф. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. – С. 20-45.
153. *Медушевский В.* Русская музыка: духовные истоки своеобразия (о роли православия в истории русской духовной культуры и музыки) // Сергиевские чтения – I: Научные труды / МГК им. П.И. Чайковского. – М., 1993. – Сб. 4: О русской музыке / Ред-сост. Ю.Н. Холопов. – С. 14-20.
154. *Металлов В.* О национализме и церковности в русской духовной музыке. – М., 1912. – 15 с.

155. *Металлов В.* Очерк истории православного пения в России. Репринт. изд. – М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. – 150 с.
156. *Металлов В.* Строгий стиль гармонии. Опыт изложения оснований строгого и строго церковного стиля гармонии. – М., 1897. – 110 с.
157. *Миллер С.* Споры о современной христианской музыке: Мирской компромисс или фактор возрождения? – М.: Духовное возрождение, 2001. – 224 с.
158. *Мироносицкий П.* Несколько замечаний о так называемой «церковной музыке» // Христианские чтения, 1895, май-июнь. – С. 598-616.
159. *Мироносицкий П.* Ясное и сокровенное в богослужебных песнопениях. – СПб., 1913. – 53 с.
160. *Монахиня Ольга (Володина).* Музыкальная культура Византии. – М.: Новая книга, Ковчег, 1998. – 128 с.
161. *Морозова А.* О поэтике духовных песнопений русских композиторов XVIII – начала XX в. // Культура и искусство в памятниках и исследованиях: Сб. научных трудов. – Челябинск: Южно-уральский гос. университет, 2001. – С. 121-129.
162. *Мохова Н.* Русский хоровой концерт XVIII века как уникальное явление художественной культуры // Поиск смысла: Русская культура и мир: Международная конф. (Н.Н., сент. 1993): Сб. трудов / Отв. редактор К.З. Акопян. – Нижний Новгород: Нижегородский пед. ин-т ин. яз. 1994. – С. 266-267.
163. Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков. Сост. текстов, переводы и общая вст. статья А.И. Рогова. – М.: Музыка, 1973. – 244 с.
164. *Немчинова Л.* Памяти великого русского композитора (О Литургии святого Иоанна Златоуста П.И. Чайковского) // Русский вестник, 20.12. 2002.

165. *Никифоров А.* Божественная литургия В. Кикты и особенности его хорового творчества: Дипломная работа. – М.: Академия хорового искусства, 1998.
166. *Николаев Б., прот.* Знаменный распев как основа русского православного пения (на обл. Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного пения. Опыт исследования методики и нотации русского православного пения со стороны церковно-богослужебной). – М.: Научная книга, 1995. – 304 с.
167. *Николаева Е.* Литургические фрески Валерия Кикты // Музыкальное просвещение. – 1999. – № 1. – С. 43-46.
168. *Огарева Л.* Литургия святого Иоанна Златоуста и ее воплощение в авторских циклах // Хоровое искусство Магнитки. Сб. статей. – Магнитогорск: Магнитогорская гос. консерватория, 1998. – С. 57-72.
169. *Олесова Н.* Русская духовная музыка и ее восприятие современным слушателем // Христианство и мир: Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Христианство-2000». Самара (16-18 мая) 2000 г. / Ред. Огудина Н. – Самара, 2001. – С. 433-437.
170. *Орлова Е.* О традициях канта в русской музыке // Теоретические наблюдения над историей музыки: Сб. статей / Сост. Ю.К. Евдокимова, В.В. Задерацкий, Т.Н. Ливанова. – М.: Музыка, 1978. – С. 241-264.
171. *Паисов Ю.* Мотивы христианской духовности в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: Сб. статей, исследований, интервью / Ред.-сост. Ю.И. Паисов. – М.: Композитор, 1999. – С. 150-189.
172. *Парфентьева Н.В., Парфентьев Н.П.* Древнерусские традиции в русской духовной музыке XX века. – Челябинск: Челябинский гос. университет, 2000. – 154 с.

173. *Парфентьева Н.В., Парфентьев Н.П.* Русская духовная музыка XX века // История современной отечественной музыки: Учебное пособие. Вып. 3 / Ред.-сост. Е. Долинская. – М.: Музыка, 2001. – С. 398-452.
174. *Плотникова Н.* Благость и красота церковного напева // Встреча. – 2003. – № 9. – С. 21-23.
175. *Плотникова Н.* К вопросу о партесных гармонизациях знаменного распева // IX Ежегодная Богословская конференция Православного Свято-Тихоновского Богословского ин-та (1-3 февраля) 1999 г.: Материалы / Гл. ред. Воробьев В. – М., 1999. – С. 231-234.
176. *Плотникова Н.* К проблеме гармонизации церковных распевов в русской музыкальной теории 60-80-х годов XIX века // Сергиевские чтения – 1: Научные труды / МГК им. П.И. Чайковского. – М., 1993. – Сб. 4: О русской музыке / Ред.-сост. Ю. Холопов. – С. 28-33.
177. *Плотникова Н.* Многоголосные формы образцов древних распевов в русской духовной музыке XIX – начала XX веков: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1996. – 20 с.
178. По первым словам Свод сочинений и напевов православной церкви / Сост. Журавленко И.А. – М.: Паломник, 2002. – 480 с.
179. *Полякова Л.* Неизреченное чудо // Музыкальная академия. – 1993. – № 4. – С. 3-7 / О духовных хоровых произведениях Г. Свиридова на слова православного Обихода.
180. *Посошенко А.* Литургия Иоанна Златоуста: Дипломная работа. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1984.
181. *Преображенский А.* Краткий очерк истории церковного пения в России. – СПб., 1907. – 39 с.
182. *Преображенский А.* Культовая музыка в России. – Л.: Academia, 1924. – 123 с.
183. *Протопопов В.* Историческое значение партесного стиля // Отечественная культура XX века и духовная музыка: Всесоюзная научно-прак-



- тическая конф.: Тезисы докладов / Отв. ред. Т.В. Франтова. – Ростов-на-Дону, 1990. – С. 84-86.
184. *Протопопов В.* Музыка русской литургии. Проблема цикличности: Исследование. – М.: Композитор, 1999. – 200 с.
185. *Протопопов В.* Русское церковное пение. Опыт библиографического указателя от середины XVI века по 1917 год. – М.: Музыка, 2000. – 144 с.
186. *Протопопов В.* Система осмогласия в песнопениях русской литургии XVII века // Гимнология: Материалы Международной научной конф. «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (3-8 сентября) 1996 / Отв. ред., сост. И. Лозовая. – М.: Композитор, 2000. – С. 395-402.
187. *Протопопов С., прот.* О художественном элементе в церковном пении // Богословский вестник. – 1901. – Февраль – С. 252-292; март – С. 452-492.
188. *Разумовский Д., прот.* Церковное пение в России. – М., 1867-1869. – 380 с.
189. *Рахманова М.* Гречанинов А.Т. // История русской музыки в десяти томах. Т. 10 А. – М.: Музыка, 1997. – С. 170-216.
190. *Рахманова М.* Духовная музыка (М.А. Балакирев, Н.А. Римский-Корсаков) // Музыкальная академия. – 1994. – № 2. – С. 51-63.
191. *Рахманова М.* Духовное пение в русском зарубежье // Искусство XX века: уходящая эпоха?: Сб. статей / Нижегородская консерватория. – М., 1997. Т. 2. – С. 48-66.
192. *Рахманова М.* Огромное и еще едва тронутое поле деятельности // Советская музыка. – 1990. – № 6. – С. 67-74.
193. *Рахманова М.* Проблемы русского канта // Проблемы истории и теории русской хоровой музыки: Сб. научных трудов / Ред.-сост. В.А. Чернушенко, А.С. Белоненко, – Л.: ЛГК, ЛГИТМиК, 1984. – С. 15-31.

194. *Рахманова М.* Старообрядчество и новое направление в русской духовной музыке // Культурное наследие средневековой Руси в традициях урало-сибирского старообрядчества. Материалы Всероссийской научной конф. (17-19 мая) 1999 г. – Новосибирск, 1999. – С. 183-200.
195. *Рожкова Т.Н.* Современное духовно-музыкальное творчество русской православной традиции; период после 1988 г.: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1998. – 25 с.
196. Русский хоровой концерт конца XVII – первой половины XVIII веков: Хрестоматия / Сост. и исслед. Н.Д. Успенского. – Л.: Музыка, 1976.
197. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 1: Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма / Сост., вст. статьи и комментарии – С.Г. Зверева, А.А. Наумов, М.П. Рахманова. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 688 с.
198. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 2: Синодальный хор и училище церковного пения. Исследования. Документы. Периодика. Кн. 1 / Гос. ин-т искусствознания; Гос. центральный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки / Сост., вступит. ст. и коммент. С.Г. Зверевой, А.А. Наумова, М.П. Рахмановой. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 680 с.
199. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3: Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861-1918) / Гос. ин-т искусствознания; Гос. центральный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки, Сост. А.А. Наумов, М.П. Рахманова; Вст. ст., подгот. текста и коммент. М.П. Рахмановой; Поместный Собор Русской православной церкви 1917-1918 гг. / Вступит. ст., подгот. текста и коммент. С.Г. Зверевой. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 904 с.
200. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 4: Степан Васильевич Смоленский. Воспоминания: Казань, Москва, Петербург /

- Гос. центральный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки; Подгот. текста, вст. ст. и коммент. Н.И. Кабановой; науч. ред. М.П. Рахманова. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 688 с.
201. *Рыцарева М.* Композитор М.С. Березовский. Жизнь и творчество. – Л.: Музыка, 1983. – 142 с.
202. *Рыцарева М.* Композитор Д. Бортнянский: Жизнь и творчество. – Л.: Музыка, 1979. – 256 с.
203. *Рыцарева М.* Русская музыка XVIII века. – М.: Знание, 1987. – 125 с.
204. *Рыцарева М.* Сравнение хоровых стилей М. Березовского и Д. Бортнянского // Невские хоровые ассамблеи: Всероссийский фестиваль: Материалы Всерос. научно-практ. конф. «Прошлое и настоящее русской хоровой культуры», Ленинград (18-24 мая) 1981 г. / Сост. А.С. Белоненко. – М., 1984. – С. 126-128.
205. *Рязанцева Л.* Жанр хорового концерта в системе жанров русской и советской профессиональной хоровой музыки // Отечественная культура XX века и духовная музыка: Всесоюзная научно-практ. конф.: Тезисы докл. / Отв. ред. Т.В. Франтова. – Ростов-на-Дону, 1990. – С. 143-145.
206. *Сегельман М.* Плач странствующего // Музыкальная академия. – 1998. – № 3-4. – С. 55-63.
207. *Селицкий А.* Испытание свободой: Русская духовная музыка через тысячу лет после принятия Христианства // Искусство на рубеже веков: Междунар. научная конф.: Материалы / Ред. А.М. Цукер и др. – Ростов-на-Дону: Ростовская гос. консерватория им. С.В. Рахманинова, 1999. – С. 343-356.
208. *Серегина Н.* Виды взаимодействия искусства и религии в современных условиях // Культура. Религия. Церковь: Всерос. научная конф.: Материалы. – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1992. – [Ч. 1-2]. – С. 10-16.

209. *Смагина Е.* Оперная поэтика Глинки в контексте национальных культурных традиций: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 2002. – 25 с.
210. *Смоленский С.* Значение XVII века и его кантов и псалмов в области современного церковного пения и так называемого «простого напева» // Муз. старина. Вып. 5. – СПб., 1911. – С. 47-102.
211. *Смоленский С.* О собрании русских древне-певческих рукописей в Московском синодальном училище церковного пения. – СПб., 1899. – 77 с.
212. *Соловьев Н. П.И.* Чайковский как духовный композитор (к 10-летию со дня кончины). – Одесса, 1903. – 12 с.
213. *Степанова И.* Кантатно-ораториальное и хоровое творчество // История современной отечественной музыки: Учебное пособие. Вып. 3 / Ред.-сост. Е. Долинская. – М.: Музыка, 2001. – С. 318-364.
214. *Степанова И.* Полемические заметки о современной русской духовной музыке // Отечественная музыкальная культура XX века: К итогам и перспективам: Научно-публиц. сб. / Отв. ред и сост. М. Тараканов. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1993. – С. 144-152.
215. *Тевосян А.* История одного посвящения / О Литургии Иоанна Златоуста В. Кикты памяти И.С. Козловского // Музыкальная академия. – 1997. – № 1. – С. 48-51.
216. *Тевосян А.* Светлое воскресение // Музыкальная жизнь. – 1991. – № 4. – С. 14.
217. *Урванцева О.* Концепции авторского и канонического в русской духовной музыке начала XX века: Очерки. – Магнитогорск, Магнитогорская гос. консерватория, 1999. – 21 с.
218. *Урванцева О.* Проявление авторского начала в канонических жанрах русской духовной музыки рубежа XIX-XX вв. (на примере творчества

- С.В. Рахманинова): Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 1997. – 21 с.
219. *Успенский Н.* Древнерусское певческое искусство. – 3-е изд. доп. – М.: Сов. композитор, 1971. – 624 с.
220. *Федорова Т.* Память жанра: Литургия Н. Сидельникова // Материалы 21 Международной конф. «Провинциальный менталитет России в прошлом и будущем» (4-6 июня) 1997. – Самара: Изд. СамГПУ, 1997. – С. 64-66.
221. *Федоровская Л.* Композитор Степан Давыдов. – Л.: Музыка, 1977. – 174 с.
222. *Федотов В.* К вопросу о традициях ранних восточных литургий в католической и православной музыке // Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика: Материалы научных конф. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. – С. 91-102.
223. *Фортуна М., прот.* Роль П.И. Чайковского в истории церковного пения. Духовное завещание П.И. Чайковского // Гимнология: Материалы Международной научной конф. «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (3-8 сентября) 1996 / Отв. ред., сост. И. Лозовая. – М.: Композитор, 2000. – С. 594-599.
224. *Франтова Т.* Религиозное начало в современном композиторском творчестве // Музыкальное искусство и религия: Материалы конф. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. – С. 174-179.
225. *Ценова В.* Новая религиозность Русской музыки и духовные сочинения Э. Денисова // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конф. / Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 25. – М., 1999. – С. 128-142.
226. Церковная музыка // Музыкальная энциклопедия. Т. 6. – М.: Советская энциклопедия, 1982. – С. 118-134.

227. Церковно-певческая терминология // О церковном пении. Сб. статей. / Сост. О.В. Лада. – М.: Талан, 1997. – С. 106-118.
228. Чернушенко В. Верую // Музыкальная жизнь. – 1988. – № 21. – С. 19-20.
229. Чернушенко В. Ступени времени. Русские композиторы XVIII века // Музыкальная жизнь. – 1988. – № 12. – С. 22-23.
230. Чернушенко В. Хоровая культура России на современном этапе // Невские хоровые ассамблеи: Всероссийский фестиваль: Материалы Всерос. научно-практ. конф. «Прошлое и настоящее русской хоровой культуры», Ленинград (18-24 мая) 1981 г. / Сост. А.С. Белоненко. – М., 1984. – С. 22-29.
231. Чигарева Е. Духовные жанры в творчестве Альфреда Шнитке // Материалы Международной научной конф. Академии музыки им. Г. Музическу / Отв. ред. С. Циркунова. – Кишинев: Goblin, 1997. – С. 52-57.
232. Чудинова И. Сакральное и мирское в церковно-музыкальной культуре Петербурга XVIII в. // Россия. Европа: Контакты музыкальных культур. Сб. научных трудов / Ред. Е. Ходорковская. – СПб., 1994. – С. 23-42.
233. Шиндин Б. Жанровая типология древнерусского певческого искусства: Автореферат дис. ... докт. искусствоведения. – Новосибирск, 2004. – 48 с.
234. Энтелис Н. Долог путь сомнений, трудно обретается вера: хоровой триптих В. Успенского (Всенощная, Литургия, Молебен на исход души) // Музыкальная академия. – 1995. – № 4-5. – С. 34-37.
235. Юрченко М. Мастер хоровой музыки // М.С. Березовский. Хоровые произведения: Вступит. ст. – Киев, 1989. – С. 3-6.

236. *Юрченко М.* Творчество Максима Березовского в контексте украинской музыкальной культуры XVIII века: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. – Киев, 1990. – 17 с.

### **Общие музыкально-теоретические вопросы жанра и формы**

237. *Альшванг А.* Проблемы жанрового реализма // А. Альшванг. Избранные сочинения. Т. 1. – М.: Музыка, 1964. – С. 97-103.
238. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
239. *Задерацкий В.* Музыкальная форма. Вып. 1. – М.: Музыка 1995. – 541 с.
240. *Мазель Л.* Вопросы анализа музыки. – М.: Сов. композитор, 1978. – 351 с.
241. *Медушевский В.* Духовные акценты в содержании музыкального образования // Теория и методика музыкального образования детей: Научно-метод. пособие / Научный ред. Л.В. Школяр. – М.: Флинта: Наука, 1998. – С. 260-289.
242. *Медушевский В.* Интонационная форма музыки. – М.: Композитор, 1993. – 265 с.
243. *Медушевский В.* Музыковедение: проблемы духовности // Советская музыка. – 1988. – № 5. – С. 6-15.
244. *Медушевский В.* О Закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 253 с.
245. *Мясоедов А.* О гармонии русской музыки (корни национальной специфики). – М.: Прест, 1998. – 142 с.
246. *Назайкинский Е.* Стилль и жанр в музыке. – М.: Гуманит. изд. центр. ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
247. *Ручьевская Е.* Классическая музыкальная форма: Учебник по анализу. – СПб.: Композитор, 1998. – 268 с.

248. *Сохор А.* Эстетическая природа жанра в музыке // А.Н. Сохор. Вопросы социологии и эстетики музыки. Т. 2. – Л.: Сов. композитор, 1981. – С. 231-293.
249. *Способин И.* Музыкальная форма. – М.: Музыка, 2002. – 400 с.
250. *Холопов Ю.* К проблеме музыкальной формы в древнерусской монодии // Сергиевские чтения – 1: Научные труды / МГК им. П.И. Чайковского. – М., 1993. – Сб. 4: О русской музыке / Ред. сост. Ю. Холопов. – С. 40-51.
251. *Холопова В.* Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Лань, 2002. – 320 с.
252. *Холопова В.* Русская музыкальная ритмика. – М.: Сов. композитор, 1983. – 280 с.
253. *Холопова В.* Формы музыкальных произведений. – СПб.: Лань, 2001. – 496 с.
254. *Цуккерман В.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. – М.: Музыка, 1964. – 159 с.
255. *Шнитке А.* Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. – М.: Сов. композитор, 1990. – С. 327-331.



## ПРИЛОЖЕНИЕ 1

### Типы и виды древней литургии

**Схемы классификации литургических типов, приведенные в научном труде Арх. Киприана (Керна) «Евхаристия» [17, 62-64]**

#### **1) Схема протоиерея Мальцева**

- | А. Литургии Восточные        | Б. Литургии Западные       |
|------------------------------|----------------------------|
| 1. Александрийские           | 1. Галликанско-мозарабские |
| 2. Месопотамские             | 2. Миланская               |
| 3. Иерусалимско-антиохийские | 3. Римская                 |
|                              | 4. Карфагенская            |

#### **2) схема проф. А. Катанского**

- | А. Литургии Восточные        | Б. Литургии Западные                |
|------------------------------|-------------------------------------|
| 1. Иерусалимско-антиохийские | а) греческого типа                  |
| 2. Александрийские           | 1. Галльская                        |
| 3. Месопотамские             | 2. Испано-готская                   |
|                              | 3. Галликанская                     |
|                              | 4. Мозарабская                      |
|                              | 5. Миланская                        |
|                              | б) западного типа, или missa romana |

#### **3) схема Л. Дюшена**

1. Литургии Сирийские
2. Литургии Александрийские
3. Литургия Римская
4. Литургия Галликанская

#### **4) схема Карболя**

1. Литургия Римская
2. Литургия Миланская
3. Литургия Галликанская
4. Литургия Мозарабская
5. Литургия Кельтская

Примечание Киприана (Керна): Это деление литургий только западных <...> скорее по признакам филологическим, чем обрядовым. Что касается восточных типов <...> все может быть сведено к двум группам:

1. Сирийская, к которой относятся и Иерусалимская, и Антиохийская литургии.
2. Египетская или Александрийская.

5) **схема Баумштарка**, делящая все известные евхаристические молитвы на две группы (по принципу последования евхаристических молитв). В первую группу входят: Галликанская и восточные, кроме Александрийской, Несторианской и древне-Маронитской <...>. Во вторую группу входят: Александрийская, Коптская Св. Кирилла, Абиссинская, Несторианская и древне-Маронитская...

6) **схема Рахмани**

1. Литургии Византийско-Армянские
2. Литургии Халдео-месопотамские
3. Литургии Александрийско-эфиопские, к которым причислена и Римская месса, как родственная Александрийской

7) **схема Брайтмана**, которую дополняет И.А. Карабинов

А. Литургии Сирийские

1. Литургия СА VIII (Апостольских постановлений в 8 книгах)
2. Литургия апостола Иакова, в греческой и сирийской редакции...

Б. Литургии Египетские

1. Литургия апостола Марка
2. Литургия Св. Кирилла Александрийского
3. Литургия эфиопская св. апостолов
4. Литургия из Евхологиона Серапиона Тмуитского

5. Анафора Св. Григория Богослова

В. Литургии Персидские

1. Несторианская литургия апостолов Фаддея и Мария
2. Литургия Федора Мопсуестийского
3. Литургия анонимная, так называемый «Биккелев палимпсест»
4. Литургия Нестория

Г. Литургии Византийские

1. Литургия Св. Василия Великого
2. Литургия Св. Иоанна Златоуста

Западные литургии И.А. Карабинов делит на три:

1. Римская
2. Галликанская
3. Мозарабская

**ПРИЛОЖЕНИЕ 2****Структура евхаристического канона****Возгласы диакона и священника,  
чтение Анафоры**

Станем добре, станем со страхом, вонмем, святое  
возношение в мире приносить

Благодать Господа нашего Иисуса Христа, и любви Бога  
и Отца и причастие Святаго Духа буди со всеми вами

Горе имеем сердца

**Пение хора**

– *Милость мира, жертву  
хваления*

– *И со духом твоим*

– *Имамы ко Господу*

Возглас: *Благодарим Господа*

Анафора

Префацию

Достойно и праведно Тя пети, Тя благословити, Тя хвалити, Тя благодарити, Тебе поклоняться на всяком месте владычества Твоего. Ты бо еси Бог неизречен, Неведом, Невидим, Непостижим, присно Сый, такожде Сый, Ты, и Единородный Твой Сын и Дух святой. Ты от небытия в бытие нас привел еси, и отпадшия возставил еси паки и не отступил еси, вся творя, дондеже нас на Небо возвел еси и Царство Твое даровал еси будущее. О сих всех благодарим Духа Твоего Святаго о всех, ихже вемы и ихже не вемы, явленных и неявленных благодеяниях, бывших на нас. Благодарим Тя и о службе сей, юже от рук наших прияти изволил ели, аще и предстоит Тебе тысячи Архангелов и тмы Ангелов, Херувими и Серафими, шестокрилатии, многоочитии, возвышающиися пернатии, *Победную песнь поюще, вопиюще, взывающе и глаголюще:*

– ДОСТОЙНО И  
ПРАВЕДНО ЕСТЬ  
ПОКЛАНЯТИСЯ ОТЦУ И  
СЫНУ И СВЯТОМУ  
ДУХУ, ТРОИЦЕ  
ЕДИНОСУЩНЕЙ И  
НЕРАЗДЕЛЬНОЙ

СВЯТ, СВЯТ, СВЯТ  
ГОСПОДЬ САВАОФ,  
ИСПОЛНЬ НЕБО И  
ЗЕМЛЯ...

С сими и мы блаженными Силами, Владыко  
 Человеколюбче вопием и глаголем; Свят еси и  
 Пресвят, ты и Единородный Твой Сыне, и Дух Твой  
 Святой: свят еси и Пресвят, и великолепна слава твоя,  
 иже мир твой тако возлюбил еси, якоже сына твоего  
 единородного дати, да всяк веруяй в него не погибнет,  
 но имать живот вечный: иже пришед, и все еже о нас  
 смотрение исполнив, в ночь, в нюже предаваясь, паче  
 же сам себе предаваше за мирский живот, приемь хлеб  
 во святыя своя и пречистыя и непорочныя руки,  
 благодарив и благословив, освятив, преломив, даде  
 святым своим учеником и апостолом рек:

*Приимите, ядите, сие есть тело мое, еже за вы  
 ломимое во оставление грехов.*

АМИНЬ.

Подобне и чашу по вечери, глаголя:

*Пийте от нея вси, сия есть кровь моя новаго  
 завета, яже за вы и за многи изливаемая во  
 оставление грехов.*

АМИНЬ

Поминающе убо спасительную сию заповедь, и вся  
 яже о нас бывшая: крест, гроб, тридневное  
 воскресение, на небеса восхождение, одснующее седение,  
 второе и славное паки пришествие.

*Твоя от твоих тебе приносяще о всех и за вся.*

Еще приносим ти словесную сию и бескровную  
 службу, и просим, и молим, и мили ся деим, низпосли  
 духа твоего святого на ны и на предлежащая дары сия.  
 (Далее священник читает тропарь Третьего часа  
 «Господи, Иже Пресвятаго Твоего Духа», затем  
 совершается чин предложения Даров в Тело и Кровь  
 Христову).

ТЕБЕ ПОЕМ, ТЕБЕ  
 БЛАГОСЛОВИМ, ТЕБЕ  
 БЛАГОДАРИМ,  
 ГОСПОДИ, И МОЛИМ ТИ  
 СЯ БОЖЕ НАШ.

Якоже быти причащающимся, во трезвение души, во оставление грехов, в приобщение святого твоего духа, во исполнение царствия небесного, в дерзновение еже к тебе, не в суд, или во осуждение.

Еще приносим ти словесную сию службу, о иже в вере почивших, праотцев, отцев, патриарсех, пророках, апостолах, проповедниках, евангелистах, мучениках, исповедниках, воздержниках, и о всяком душе праведном в вере скончавшемся.

*Изрядно о пресвятей, пречистой,  
преблагословенней, славней владычице нашей  
богородице и приснодеве Марии.*

О святем Иоанне пророце, предтечи и крестители, о святых славных и всехвальных апостолах, о святем (имярек), его же и память совершаем, и о всех святых твоих, ихже молитвами посети нас, Боже.

Интерцессии

И помяни всех усопших о надежди воскресения жизни вечныя. (Поминование усопших).

И упокой их, идеже пресекает свет лица твоего.

Еще молим тя, помяни, господи, всякое епископство православных, право правящих слово твоя истины, всякое пресвитерство, во Христе диаконство; и всякий священнический чин.

Еще приносим ти словесную сию службу, о вселенней, о святей соборней и апостольстей церкви, о еже в чистоте и честном жительстве пребывающих: о богохранимем стране нашей, властях и воинстве ея. Дажь им, господи, мирное правление, да и мы в тишине их тихое и безмолвное житие поживем, во всяком благочестии и чистоте.

*В первых помяни, господи, великаго господина и  
отца нашего...*

ДОСТОЙНО ЕСТЬ ЯКО  
ВОИСТИННУ БЛАЖИТИ  
ТЯ БОГОРОДИЦУ,  
ПРИСНОБЛАЖЕННУЮ И  
ПРЕНЕПОРОЧНУЮ И  
МАТЕРЬ БОГА НАШЕГО.  
ЧЕСТНЕЙШУЮ  
ХЕРУВИМ...

Помяни, господи, град сей, в нем же живем... и всякий град и страну, и верою живущих в них. Помяни, господи, плавающих, путешествующих, недугующих, страждущих, плененных и спасение их. Помяни, господи, плодоносящих и добротворящих во святых твоих церквах, и поминающих убогия, и на вся ны милости твоя низпосли.

*И даждь нам единеми усты и едином сердцем славити и воспевати пречестное и великолепое имя твое, отца и сына и святого духа, ныне и присно и во веки веков.*

АМИНЬ.

*И да будут милости великаго Бога и спаса нашего Иисуса Христа со всеми вами.*

И СО ДУХОМ ТВОИМ.



**ПРИЛОЖЕНИЕ 3****Номерные структуры авторских литургийных циклов****М.С. Березовский. Литургия**

*(приводится согласно изданию: М.С. Березовский. Хоровые произведения.  
Сост. М. Юрченко, Киев, 1989 г.*

*Названия номеров даются по первым словам соответствующих  
песнопений)*

- № 1 Слава и ныне. Единородный Сыне
- № 2 Приидите, поклонимся
- № 3 Иже херувимы
- № 4 Господи помилуй (просительная ектения)
- № 5 Верую
- № 6 Милость мира
- № 7 Достойно есть
- № 8 Отче наш

**Д.С. Бортнянский. Трехголосная литургия**

*(приводится согласно изданию «Полное собрание сочинений  
Дм. Бортнянского, изданных, пересмотренных и исправленных  
П. Чайковским, М., 1882 г.)*

- № 1 Слава и ныне. Единородный Сыне
- № 2 Херувимская песнь
- № 3 Верую
- № 4 Тебе поем
- № 5 Достойно
- № 6 Отче наш
- № 7 Хвалите Господа

**С.И. Давыдов. Четырехголосная литургия**

*(приводится согласно изданию «Духовно-музыкальные сочинения Бортнянского, Березовского, Галуппи и др. для дисканта, тенора и баса, М., 1890 г. Порядок номеров в настоящем издании сквозной, поэтому мы приводим здесь названия песнопений без нумерации)*

- Слава и ныне. Единородный Сыне
- Приидите, поклонимся
- Херувимская песнь
- Верую
- Милость мира
- Достойно
- Отче наш
- Един свят
- Хвалите Господа

**А.Л. Ведель. Литургия Иоанна Златоуста  
для четырехголосного смешанного хора**

*(приводится в редакции М. Готильсона,  
издание «Музыка и пение», СПб., б.г.)*

- № 1 Господи помилуй (Великая ектения)
- № 2 Слава и ныне. Единородный Сыне
- № 3 Приидите, поклонимся
- № 4 Господи, спаси благочестивыя. Святы́й Бо́же
- № 5 Аллилу́ия. И духо́ви. Сла́ва Тебе́ Госпо́ди
- № 6 Сла́ва Тебе́ Госпо́ди. Сугубая ектения
- № 7 Херувимская песнь
- № 8 Господи помилуй (Просительная ектения)
- № 9 Отца и Сына
- № 10 Верую

№ 11 Милость мира

№ 12 Тебе поем

№ 13 Достойно есть

№ 14 И всех и вся. Аминь. И с Духом Твоим. Господи помилуй. Подай

Господи. Тебе Господи

№ 15 Отче наш

№ 16 Аминь. И Духови Твоему. Тебе Господи. Аминь. Един свят.

№ 17 Благословен грядый. Тело Христово

### **П.И. Турчанинов. Литургия св. Иоанна Златоуста**

#### **Для трехголосного мужского хора**

*(приводится согласно изданию «Собрание духовно-музыкальных сочинений и переложений протоиерея П.И. Турчанинова, СПб., 1897 г.*

*Названия номеров даются в оглавлении сборника)*

№ 1 Слава и ныне. Единородный Сыне

№ 2 Херувимская песнь

№ 3 Милость мира

№ 4 Тебе поем

№ 5 Милость мира

№ 6 Тебе поем

№ 7 Достойно есть

№ 8 Отче наш

№ 9 Хвалите Господа

### **А.А. Алябьев. Литургия св. Иоанна Златоуста**

#### **ре минор для мужского квартета (или хора) без сопровождения**

*(приводится согласно изданию: М., Музыка; издательство Православного Центра «Живоносный источник», 2002. - 68 с.)*

№ 1 Аминь; Господи, помилуй; Тебе, Господи

№ 2 Слава и ныне; Единородный

- № 3 Приидите, поклонимся
- № 4 Господи, спаси благочестивыя; Святый Боже
- № 5 Аллилуия; И духови твоему; Слава Тебе, Господи и прочее
- № 6 Иже херувимы
- № 7 Отца и Сына
- № 8 Верую
- № 9 Милость мира
- № 10 Тебе поем
- № 11 Достойно есть
- № 12 Отче наш
- № 13 Приклони, Господи, ухо Твое. Концерт

**П.И. Чайковский. Литургия Святого Иоанна Златоуста, ор. 41**

*(приводится согласно изданию П.И. Чайковский.  
ПСС, т. 63, М., 1990 г.)*

- № 1 После возглашения «Благословенно Царство...»
- № 2 После первого антифона
- № 3 После Малого Входа
- № 4 После чтения Апостола
- № 5 После чтения Евангелия
- № 6 Херувимская песнь
- № 7 После Херувимской песни
- № 8 Символ веры
- № 9 После Символа веры
- № 10 После возглашения «Твоя от Твоих...»
- № 11 После слов «Изрядно о Пресвятей...»
- № 12 После возглашения «И даждь нам...»
- № 13 Молитва Господня
- № 14 Причастный стих

№ 15 После возглашения «Со страхом Божиим...»

**Н.А. Римский-Корсаков. Четырехголосные сочинения  
из Литургии Святого Иоанна Златоуста**

*Из «Собрания духовно-музыкальных сочинений и переложений,  
употребляемых при высочайшем Дворе»  
(СПб., Придворная певческая капелла, 1907 г.)*

№ 1 Херувимская песнь № 1

№ 2 Херувимская песнь № 2

№ 3 Верую

№ 4 Милость мира

№ 5 Тебе поем

№ 6 Достойно есть

№ 7 Отче наш

№ 8 Причастен воскресный

**А.Т. Гречанинов. Литургия Святого Иоанна Златоуста,  
соч. 13 № 1**

№ 1 Первая ектения

№ 2 Антифоны

№ 3 Приидите, поклонимся

№ 4 После чтения Апостола

№ 5 После чтения Евангелия

№ 6 Херувимская песнь

№ 7 После Херувимской песни

№ 8-а Символ веры

№ 8-б Символ веры

№ 9 Милость мира

№ 10 Достойно есть

№ 11 Отче наш

№ 12 Хвалите Господа с небес

№ 13 Окончание Обедни

**А.Т. Гречанинов. Литургия Святаго Иоанна Златоуста, ор. 29 № 2**

*(приводится согласно изданию М., П.Юргенсон, 1902 г.)*

№ 1 Первая ектения

№ 2 Антифоны

№ 3 Приидите, поклонимся

№ 4 После чтения Апостола

№ 5 После чтения Евангелия

№ 6 Херувимская песнь

№ 7 После Херувимской песни

№ 8 Символ веры

№ 9 Милость мира

№ 10 Достойно есть

№ 11 Отче наш

№ 12 Запричастный стих («К Богородице прилежно»)

№ 13 Конец Обедни

**А.Г. Чесноков. Литургия Св. Иоанна Златоуста, ор. 8**

**для смешанного хора**

*(приводится согласно изданию М., П.Юргенсон, б.г.)*

№ 1 Ектения великая

№ 2 Антифон I

№ 3 Антифон II

№ 4 Слава. Единородный Сыне

№ 5 Блаженны. Во Царствии Твоем

№ 6 Вход с Евангелием. Господи помилуй, Приидите, поклонимся

№ 7 Со святыми упокой (на Заупокойной литургии)

№ 8 Господи, спаси благочестивыя. Трисвятое

№ 9 Прокимны воскресные 8-ми гласов

№ 10 По прочтении Апостола

а. Аллилуия

б. Пред чтением Евангелия

в. После чтения Евангелия

г. Сугубая ектения

№ 11 Ектении об усопших

б. ектения об оглашенных

в. ектения об оглашенных вторая

г. ектения перед Херувимской «паки и паки»

№ 12 Херувимская песнь

№ 13 Ектения после «Херувимской»

№ 14 Символ веры

№ 15 Милость мира

№ 16 Достойно есть

№ 17 Отче наш

№ 18 От «Отче наш» до причастного стиха

№ 19 Причастный стих «Блажени яже избрал» (на Заупокойной литургии)

№ 20 Благословен грядый. Видехом свет истинный

№ 21 Да исполнятся уста наша

№ 22 Буди имя Господне

№ 23 Многолетствование

### **С.В. Рахманинов. Литургия Святого Иоанна Златоуста**

**(для 4-хголосного смешанного хора)**

№ 1 Великая ектения

№ 2 Благослови, душе моя, Господа

- № 3 Слава Отцу и Единородный
- № 4а Во Царствии Твоем (двухорное)
- № 4б Во Царствии Твоем
- № 5 Приидите, поклонимся
- № 6 Господи, спаси благочестивыя и Святый Боже
- № 7 Сугубая и последующие ектении
- № 8 Иже херувимы
- № 9 Просительная ектеня и Отца и Сына
- № 10 Верую
- № 11 Милость мира
- № 12 Тебе поем
- № 13 Достойно есть
- № 14 Отче наш
- № 15 И духови твоему и един свят
- № 16 Хвалите Господа с небес
- № 17 Благословен грядый и видехом свет истинный
- № 18 Да исполнятся уста наша
- № 19 Буди имя Господне
- № 20 Слава Отцу и Благочестивейшаго

**А.Т. Гречанинов. Демественная литургия**  
**для хора, солистов в сопровождении фортепиано, ор. 79**  
*(приводится согласно изданию «Композитор», СПб., 2000)*

- № 1 Великая ектения
- № 2 Антифоны
- № 3 Слава и Единородный
- № 4 Трисвятое
- № 5 После чтения Апостола
- № 6 Сугубая ектения



№ 7 Заупокойная и другие ектении

№ 8 Херувимская песнь

№ 9 После Херувимской песни

№ 10 Верую

№ 11 Милость мира

№ 12 Достойно есть

№ 13 Молитва Господня

№ 14 Хвалите Господа

№ 15 Конец литургии

### **Н.Н. Сидельников. Литургия Святаго Иоанна Златоуста**

#### **Для пятиголосного смешанного хора**

№ 1 После возглашения: «Благословенно Царство» и проч.

№ 2 После первого антифона

№ 3 После Малого Входа

№ 4 После чтения Апостола

№ 5 После чтения Евангелия

№ 6 Херувимская песнь

№ 7 После Херувимской песни

№ 8 Символ веры

№ 9 После Символа веры

№ 10 После возглашения: «Твоя от Твоих» и проч.

№ 11 После слов: «Изрядно о Пресвятей» и проч.

№ 12 После возглашения: «И даждь нам единеми усты» и проч.

№ 13 Молитва Господня

№ 14 Причастный стих

№ 15 После возглашения: «Со страхом Божиим» и проч.

### **В.А. Успенский. Божественная Литургия**

**Святого Иоанна Златоуста**  
**Для смешанного хора а cappella**

№ 1 Благослови, душе моя, Господа

№ 2 Единородный Сыне

№ 3 Во Царствии Твоем

№ 4 Приидите, поклонимся

№ 5 Святыи Боже

№ 6 Херувимская

№ 7 Верую

№ 8 Милость мира

№ 9 Тебе поем

№ 10 Достойно есть

№ 11 Отче наш

№ 12 Хвалите Господа с небес

**В.Г. Кикта. Божественна Літургія Св. Иоана Золотоустого**  
(на украинском языке)

№ 1 Ектенія велика

№ 2 Благослови, душе моя, Господа

№ 3 Слава Отцю і Сину, і Святому Духові

№ 4 Мала ектенія

№ 5 У царстві Твоім, помяни нас, Господи

№ 6 Прийдіте, поклонімся

№ 6 (bis) Спаси нас, Сину Божий

№ 7 Святий Боже

№ 8 Алилуя

№ 9 І духові Твоєму

№ 10 Ектенія Сугуба

№ 11 Ми, херувимів тайно являючи

- № 12 Щоб і Царя, всіх ми прииняли
- № 13 Ектенія благальна
- № 14 Отця і Сина і Святого Духа
- № 15 Вірую в єдиного Бога Отця
- № 16 Милість миру, жертву хваління
- № 17 Свят, свят, свят Господь Саваот
- № 18 Тебе оспівуємо
- № 19 Достойно е
- № 20 І всіх, і все
- № 21 Ектенія просительна
- № 22 Отче наш
- № 23 Друга мала ектенія
- № 24 Єдин свят, єдин Господь Ісус Христос
- № 25 Благословенни, хто иде в ім'я Господне
- № 26 Ми бачили світло істини
- № 27 Нехай сповняться уста наші хваління Твого
- № 28 Ектенія подяки
- № 29 Нехай, буде ім'я Господне
- № 30 Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові
- № 31 Многая літа

**В.Г. Агафонников. Литургия Святого Иоанна Златоуста**

**Для смешанного хора без сопровождения**

- № 1 Благослови, душе моя, Господа
- № 2 Слава Отцу и Сыну
- № 3 Единородный Сыне
- № 4 Во Царствии Твоем
- № 5 Слава Отцу и Сыну
- № 6 Приидите, поклонимся

- № 7 Трисятое
- № 8 Иже Херувимы
- № 9 Верую
- № 10 Милость мира
- № 11 Достойно и праведно есть
- № 12 Свят, свят, свят Господь Саваоф
- № 13 Тебе поем
- № 14 Достойно есть
- № 15 Отче наш
- № 16 Хвалите Господа с небес
- № 17 Благословен грядый
- № 18 Видехом свет истинный
- № 19 Да исполнятся уста наша
- № 20 Буди имя Господне
- № 21 Богохранимую Страну нашу

**Д.В. Смирнов. Молитвословия из литургии св. Иоанна Златоуста**

Благослови, душе моя, Господа  
Единородный Сыне  
Херувимская песнь  
Отче наш  
Да исполнятся уста наша

Схема № 1. Богослужебная структура Литургии св. Иоанна Златоуста

Названия частей	Проскомид	I. Литургия оглашенных														
А. Священно-действие, молитвы		Великая ектения		Малая ектения	II антифон и Единородный Сыне	Малая ектения	III антифон	Малый вход  Приидите, поклонимся	Тропари и кондаки  Трисвятое (Святой Боже)		Чтение Апостола		Чтение Евангелия		Сугубая ектения	Ектения о оглашенных
Б. Песнопения											-	I антифон	Прокимен	-		

Кульминационная зона Литургии														
II. Литургия верных														
Ектения верных I	Ектения верных II	Великий Вход	Херувимская песнь	Просительная ектения	Чин Возношения (Евхаристический канон)									
					Возгласы: <i>Станем добре... и др.</i>	Молитва Префацио	Молитва Санктус		Молитва Анамнесис	Молитва Епиклесис	Молитва Интерцессио			
					<i>Отец и Сына</i>	<i>Символ веры</i>	<i>Милость мира ... И со духом ... И мамы ко Господу</i>	<i>Достойно и Праведно есть</i>	<i>Свят, свят, свят Господь Саваоф</i>	<i>Аминь</i>	<i>Аминь</i>	<i>Тебе поем</i>	<i>Достойно есть</i>	<i>И всех и вся...</i>



### Схема № 2. Музыкальная композиция Литургии П. Чайковского

	Литургия					оглашенных											
Священнодействие						Малый вход											
Название номеров литургийного цикла	№ 1 После возгл. «Благословенно царство»		№ 2 После первого антифона			№ 3 После Малого Входа			№ 4 После чтения Апостола			№ 5 После чтения Евангелия					
Песнопения и ектении	Великая ектения		Малая ектения	Слава и ныне	Единородный Сыне	Малая ектения	Приидите поклонимся	Аллилуя	Господи, спаси благочестивыя	Святый Боже	Аллилуя	И Духови Твоему	Слава Тебе Господи	Слава Тебе Господи	Сугубая ектения	Последующие ектении	
Музыкальная композиция:			a-moll- C-dur		C-dur												
Линии лейтмотивного развития	Л.		Первый элемент		Л.		Второй элемент		Л.		Л.		Л.				
Тональный план	C-dur		Тематическое ядро (лейтмотив)		d-moll		C-dur			C-dur			F-dur				

## Арочные связи

Литургия верных										
Великий вход			Евхаристический канон							
№ 6 Херувимская песнь	№ 7 После Херувимской песни		№ 8 Символ веры	№ 9 После Символа веры	№ 10 После возглашения «Твоя от Твоих...»	№ 11 После слов «Изрядно о Пресвятей...»	№ 12 После возгл. «И даждь нам...»	№ 13 Молитва Господня	№ 14 Причастный стих	№ 15 После вогзл. «Со страхом Божиим...»
Херувимская песнь	Просительная ектения	Отца и Сына	Символ веры	Милость мира и проч. Достойно и праведно есть Свят, свят, свят Господь Саваоф	Тебе поем	Достойно есть	Просительная ектения	Отче наш Един свят	Хвалите Господа с небес	Благословен грядый, видехом свет... и проч.
e-moll-H-dur	E-dur	C-dur	G-dur			C-dur	F-dur	D-dur	C-dur	



### Схема № 3. Музыкальная композиция Литургии № 2 А. Т. Гречанинова

Священнодействие	Литургия оглашенных										
					Малый Вход						
Название номеров литургийного цикла	№ 1 Великая ектения	№ 2 Антифоны			№ 3 Приидите поклонимся			№ 4 Чтение Апостола		№ 5 После чтения Евангелия	
Песнопения и ектении	Великая ектения	Благослови душе моя Господа; Хвали душе моя Господа	Слава Отцу и Сыну... Единородный Сыне	Во царствии Твоем	Приидите, поклонимся	Господи, спаси благочестивыя	Святый Боже	Аллилуя	Слава Тебе, Господи	Слава Тебе, Господи	Сугубая и последующие ектении
Музыкальная композиция	Диалогический ряд			Арочные обрамления							
Основная линия драматургического развития (линия опорных точек)											

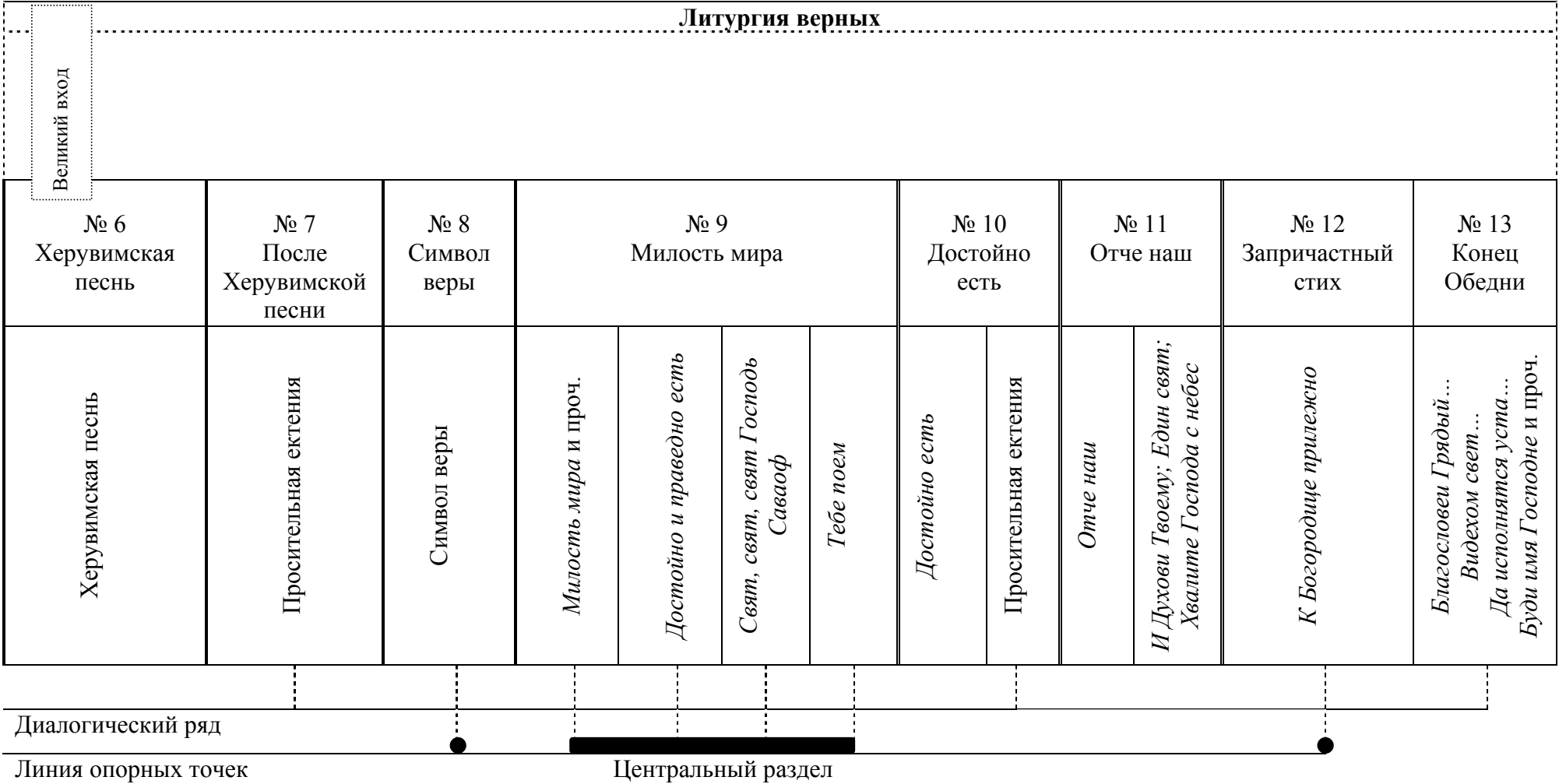


Схема № 4. Музыкальная композиция Литургии С.В. Рахманинова

Священнодействие	Литургия оглашенных						
						Малый вход	
Песнопения и ектении	Начальный раздел литургии оглашенных						
	№ 1 Великая ектения	№ 2 Благослови душе моя Господа	№ 3 Слава Отцу и Единородный	№ 4 Во царствии Твоем	№ 5 Приидите поклонимся	№ 6 Господи, спаси Благочестивыя и Святый Боже	№ 7 Сугубая и последующие ектении
Музыкальная композиция							
	Диалогический ряд						
		Драматургическая линия № 1					
		Драматургическая линия № 2					

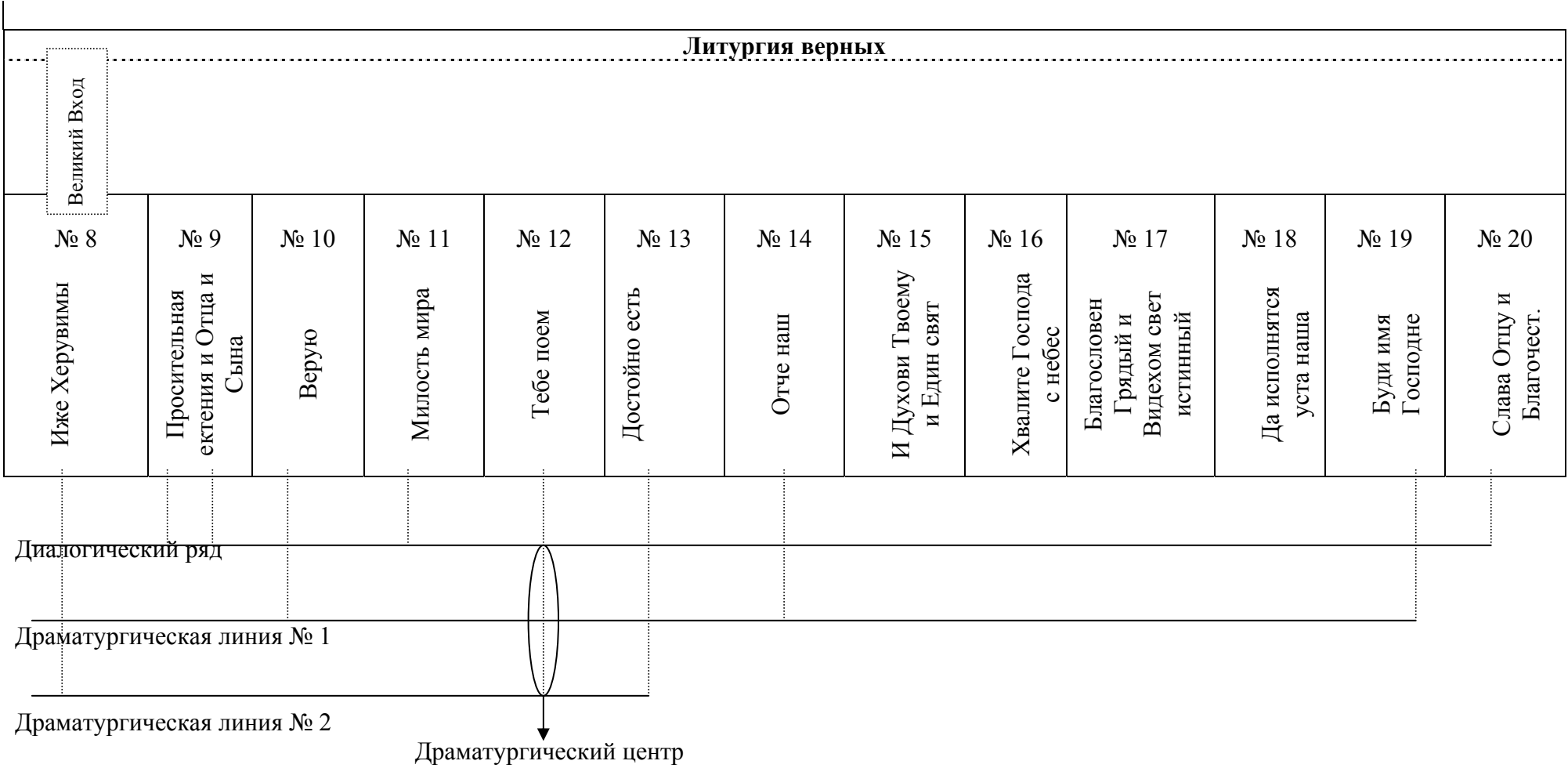


Схема № 5. Музыкальная композиция Литургии П.Г. Чеснокова

Священнодействие	Литургия оглашенных										
	Малый Вход										
Название номеров	№ 1 Великая ектения			№ 2 Слава... Единородный Сыне				№ 3 Господи, спаси... Трисвятое			
Песнопения и ектении	Великая ектения	Благослови душу моя Господа	Малая ектения	Слава... Единородный Сыне	Малая ектения. Аминь	Во царствии Твоем	Приидите поклонимся	Господи, спаси... Трисвятое	После чтения Апостола (Аллилуия)	После чтения Евангелия (Слава Тебе Господи)	Сугубая ектения, ектения перед Херувимской песней
Музыкальная композиция	Цикл № 1			Цикл № 2				Цикл № 3			
								Цикл № 4			

Литургия верных															
Великий Вход															
№ 4 Херувимская песнь		№ 5 Верую		№ 6 Милость мира и Тебе поем		№ 7 Достойно есть	№ 8 Ектения просительная			№ 9 Хвалите Господа с небес	№ 10 Заключение				
Херувимская песнь	Ектения просительная	Отца и Сына	Верую	Милость мира ...	Тебе поем	Достойно есть	Ектения просительная	Отче наш	Един свят	Хвалите Господа с небес (причастен)	Видехом свет истинный	Да исполнятся уста	Запричастная ектения (Прости приимиш) Аминь	Буди имя Господне	Слава и ныне ... Господи помилуй. Многолетие
(цикл № 1)															
(цикл № 2)															
(цикл № 3)															
(цикл № 4)															

### Схема № 6. Музыкальная композиция Литургии Н.Н. Сидельникова

Священнодействие	Литургия оглашенных														
						Малый Вход									
Название номеров	№ 1 После возгл. «Благословенно царство»		№ 2 После первого антифона			№ 3 После Малого Входа			№ 4 После чтения Апостола			№ 5 После чтения Евангелия			
Песнопения и ектении	Великая ектения		Малая ектения	Слава и ныне	Единородный Сыне	Малая ектения	Приидите поклонимся	Господи, спаси Благочестивыя	Святыи Божие	Аллилуия	И духови Твоему	Слава Тебе Господи	Слава Тебе Господи	Сугубая ектения	Последующие ектении
Музыкальная композиция	<div><div>1. Знаменный пласт</div><div>2. Фольклорный пласт</div><div>Пример взаимодействия стиливых пластов</div><div>Арочное обрамление</div></div>														

## Литургия верных

# Великий Вход

№ 6 Херувимская песнь	№ 7 После Херувимской песни		№ 8 Символ веры	№ 9 После Символа веры		№ 10 После возгл. «Твоя от Твоих»	№ 11 После слов «Изрядно о Пресвятей...»	№ 12 После возгл. «И даждь нам...»	№ 13 Молитва Господня	№ 14 Причастный стих	№ 15 После возгл. «Со страхом Божиим»	
Херувимская песнь	Просительная ектения	Отца и Сына	Символ веры	Милость мира и проч.	Достойно и праведно есть	Свят, свят, свят Господь Саваоф	Тебе поем	Достойно есть	Просительная ектения	Отче наш Един свят	Хвалите Господа с небес	Благословен грядый, видехом свет... и проч.

(1. Знаменный пласт)

(2. Фольклорный пласт)

### 3. Аллюзии

Драматургический центр



Схема № 7. Музыкальная композиция Литургии В.А. Успенского

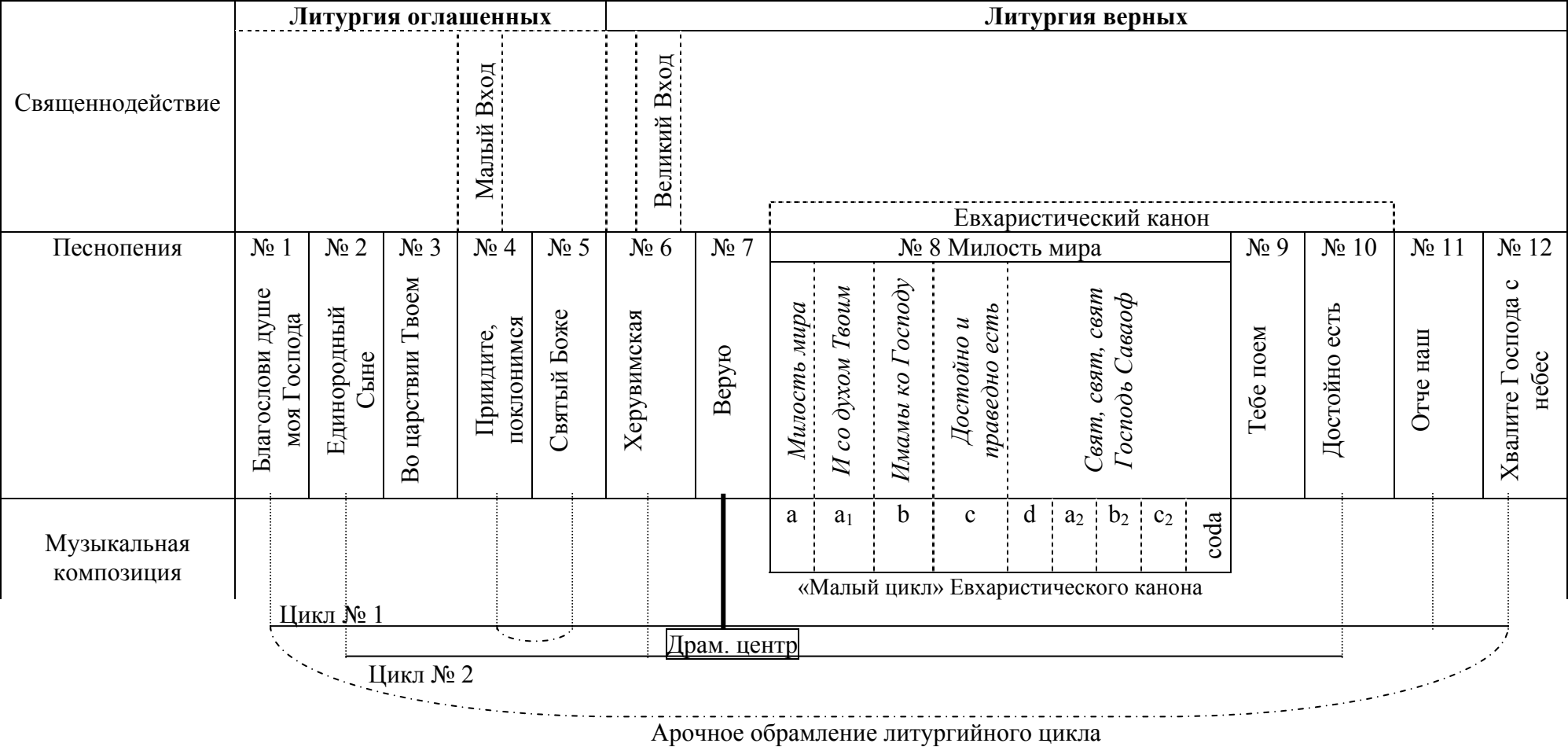
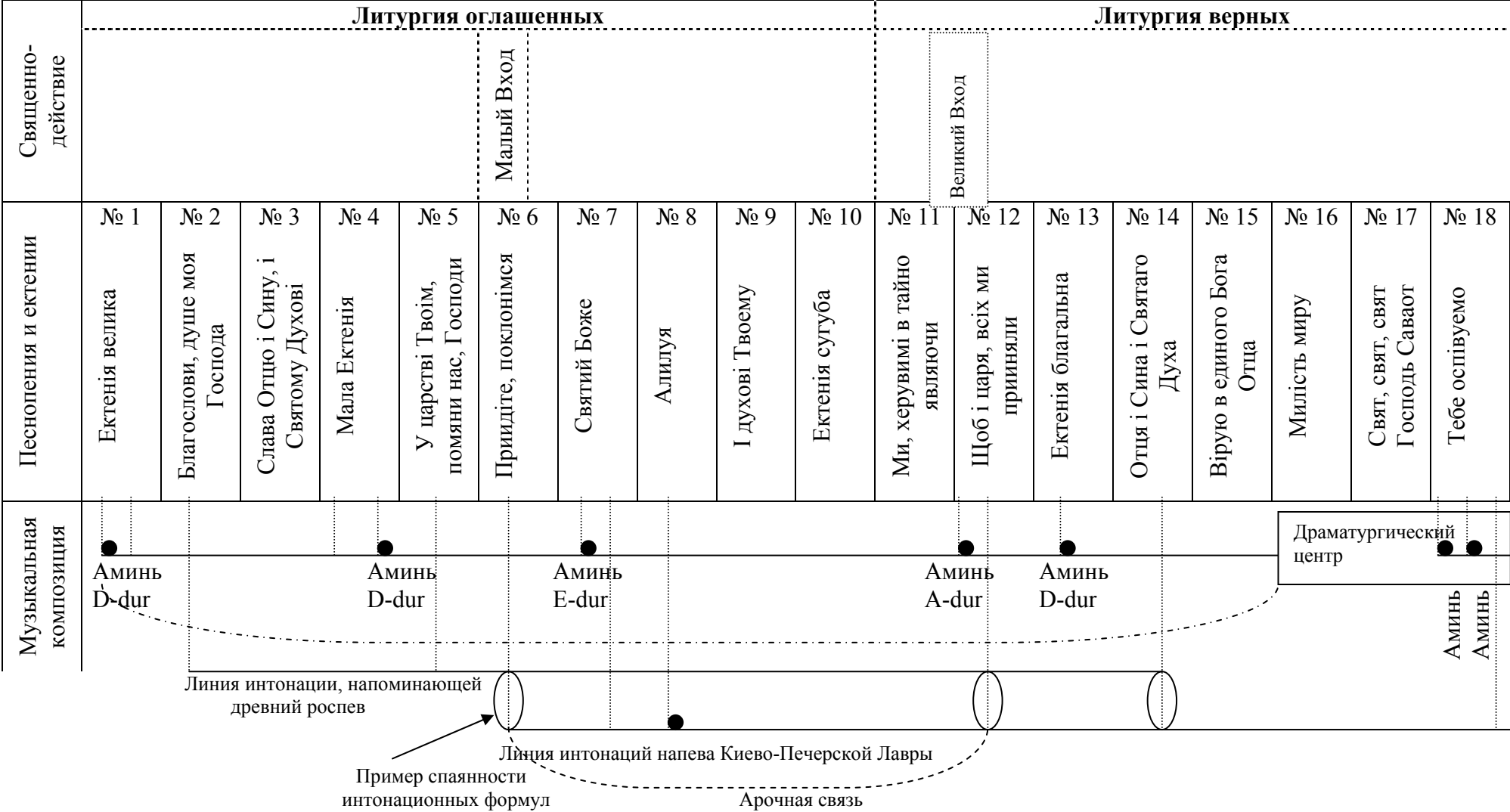


Схема № 8. Музыкальная композиция Литургии В. Кикты



Литургия верных												
№ 19	№ 20	№ 21	№ 22	№ 23	№ 24	№ 25	№ 26	№ 27	№ 28	№ 29	№ 30	№ 31
Достойно е	І всіх, і все	Ектенія просительна	Отче наш	Друга мала ектенія	Єдин свят, єдин Господь Ісус Христос	Благословенни, хто иде в імя Господне	Ми бачили світло істини	Нехай сповняться уста наші	Ектенія подяки	Нехай буде імя Господнє	Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові	Многая літа
Инвариант ектении			Аминь D-dur- Fis-dur (инвар.)	Аминь D-dur (инвар.)				Аминь (инвар.)	инвар. ектении	Аминь (инвар.)	Аминь H-dur	

Линия интонаций напева Киево-Печерской Лавры