

УДК 783.6

ББК 85.31

*А. Б. Ковалев,
ФГБОУ ВО «Академия хорового искусства имени В. С. Попова»,
ул. Фестивальная, д. 2, 125565 г. Москва, Россия,*

ВСЕНОЩНОЕ БДЕНИЕ Г. П. ДМИТРИЕВА И В. А. УСПЕНСКОГО: НОВОЕ ПРОЧТЕНИЕ ТРАДИЦИОННОГО ЖАНРА

Аннотация: Хоровой цикл Всенощного бдения относится к традиционным жанрам русской духовной музыки, т. е. к жанрам, как правило, связанным со сложившимися в лоне православной церкви богослужениями. В творчестве двух крупнейших композиторов рубежа XX–XXI вв. Г. П. Дмитриева и В. А. Успенского этот жанр характеризуется сложным и противоречивым взаимодействием богослужебной и индивидуально-художественной сфер. Подобное взаимодействие обусловлено культурно-политическим контекстом эпохи возрождения православной культуры в России в конце XX в., особенностями музыкального мышления светских композиторов конца XX в., обратившихся к жанрам русской духовной музыки. Традиции и новаторство в жанре Всенощного бдения рассматриваются на уровне музыкального воплощения богослужебно-певческой структуры песнопений, мелодико-гармонического языка, музыкальной организации богослужебного цикла. Результаты исследования свидетельствуют, что хоровые циклы Всенощного бдения Г. П. Дмитриева и В. А. Успенского в разной степени весьма опосредованно связаны с богослужебно-певческой традицией. В них сохранена каноническая структура традиционного жанра; индивидуально-творческий подход охватывает сферу мелодико-гармонического языка произведений, организации хорового цикла. В совокупности выразительных средств эти произведения более соответствуют внебогослужебному предназначению, задача которого — в приобщении разных слоев населения, разного отношения к вопросам вероисповедания к истокам нашей национальной культуры.

Ключевые слова: хоровой цикл, русская духовная музыка, духовно-музыкальное произведение, жанр, традиция, знаменный распев.

Дата поступления статьи: 10.08.2016

Информация об авторе: Андрей Борисович Ковалев — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки, ФГБОУ ВО «Академия хорового искусства имени В. С. Попова». E-mail: info@axu.ru

Хоровой цикл Всенощного бдения относится к традиционным жанрам русской духовной музыки, т. е. к жанрам, как правило, связанным со сложившимися в лоне православной церкви богослужебными чинопоследованиями, среди которых назовем Божественную Литургию, Молебен, Панихиду. Наряду с хоровым циклом Литургии жанр Всенощного бдения был довольно широко представлен в композиторском твор-

честве Нового направления¹ на рубеже XIX–XX вв., а также востребован и в настоящее время, начиная с периода возвращения к национальным истокам — русской православной культуре в последней четверти XX в.

Пограничными вехами в развитии данного жанра в дореволюционный период стали хоровые циклы, созданные П. И. Чайковским (1881) и С. В. Рахманиновым (1915). Всенощное бдение С. В. Рахманинова, как известно, стало кульминационным моментом развития духовной музыки в России. Не обошли своим вниманием этот жанр и такие известные композиторы Нового направления, как А. Т. Гречанинов, А. В. Никольский, П. Г. Чесноков, С. В. Панченко, В. И. Ребиков.

Спустя чуть более 70 лет в конце 80-х гг. XX в. к нему обратились известные отечественные композиторы поколения «детей войны» — москвич Г. П. Дмитриев (1942–2016) и петербуржец В. А. Успенский (1937–2004). Созданные ими хоровые циклы Всенощного бдения довольно примечательны с точки зрения воплощения традиционного жанра в контексте новой исторической эпохи, в иных социально-культурных условиях. Но, прежде чем приступить к рассмотрению этих хоровых циклов, вернёмся к «точке отсчёта» — тем фундаментальным основаниям, которые лежат в основе авторских произведений русской духовной музыки. Их принципиальная особенность состоит в сложном и противоречивом взаимодействии двух полярных образных сфер. Одна из них непосредственно связана с православным богослужением, т. е. со сферой надмирного, Богосотворенного, вне-временного. Другая — с областью индивидуального творческого мышления композитора, глубиной его сокровенных чувств, переживаний. Преимущественное тяготение авторских духовно-музыкальных произведений к какой-либо из этих двух образных сфер во многом определяет практическое предназначение подобного произведения — для исполнения за богослужением или во внебогослужебной обстановке. Таким образом, специфика духовно-музыкального произведения, традиции и новаторство во многом связаны с его направленностью к богослужебному или внебогослужебному жанровым полюсам.

Заметим, что характер противоречивого взаимодействия богослужебной и индивидуально-художественной сфер во многом обусловлен социально-культурным контекстом эпохи. В конце XX в. после многих лет оторванности народа от церкви и православного богослужения создание и исполнение новых духовно-музыкальных сочинений требовало наличия необходимого уровня знаний, подготовленности к восприятию литургического церковнославянского текста со стороны композиторов, исполнителей и слушателей. Нельзя не упомянуть и о сложных, неоднозначных вопросах, касающихся вероисповедания, воцерковленности. Поэтому, думается, не случайно в те годы именно филармонический зал стал местом, куда могли бы прийти представители разных слоёв населения, разной степени близости к церкви, но одинаково желающие приобщиться к музыкальным сокровищам православной культуры. Это обстоятельство изначально способствовало жанровой направленности духовно-музыкальных произведений в сторону внебогослужебного полюса. И при ознакомлении с хоровыми циклами Всенощного бдения Г. П. Дмитриева и В. А. Успенского, созданными на волне празднования 1000-летия Крещения Руси и наметившихся изменений в государственной политике по отношению к религии и церкви, мы наблюдаем сложное и неоднозначное

¹ *Новое направление* в русской духовной музыке охватывает творчество композиторов рубежа XIX–XX вв., опиравшихся на богослужебно-певческие традиции в соединении с выразительными средствами светской музыки [6].

взаимодействие богослужебных основ песнопений с особенностями музыкального мышления светских композиторов второй половины XX в. Их обращение к традиционному жанру русской духовной музыки было вполне закономерным, хотя индивидуальный посыл у каждого из них весьма различен.

Георгий Петрович Дмитриев, известный московский композитор и общественный деятель, творчество которого охватывает довольно широкий круг жанров, последние 25 лет практически целиком посвятил себя хоровой музыке. Большое место в его творчестве занимают произведения и целые циклы, открывающие славные страницы истории России, подвижничества жизни русских святых. Среди главных героев его сочинений рубежа веков — равноапостольные князь Владимир и княгиня Ольга (оратория «Из “Повести временных лет”»), преподобный Савва Сторожевский (монастырская кантата «Преподобный Савва игумен»), святитель московский Ермоген (опера-оратория «Святитель Ермоген»). К сочинениям, находящимся на хрупкой грани между светской и духовной музыкой, следует также отнести масштабный хоровой цикл «Завещание Николая Васильевича Гоголя» с использованием писательского и богослужебного текстов. Непосредственными предшественниками жанра Всенощного бдения можно считать «Песни безвременья» (1975) на стихи русских поэтов, ораторию «Из “Повести временных лет”» (1983), «Богородице Дево, радуйся» — хор, написанный ещё в 1976 г. и впоследствии вошедший в состав цикла Всенощной².

В творчестве Владислава Александровича Успенского удивительным образом сочетаются элементы полярных музыкальных культур и стилей — от эстрадной песни и музыки к кинофильмам и телеспектаклям до сложнейших по композиторской технике симфонических и камерных инструментальных сочинений. Его обращение к традиционным жанрам духовной музыки может показаться неожиданным, если не принять во внимание тот факт, что В. А. Успенский происходил из семьи потомственных священнослужителей, и впечатления раннего детства были всецело связаны с церковным пением³. Первым сочинением композитора с использованием богослужебного текста стало «Господи, воззвах к Тебе» для солистки, хора и симфонического оркестра (1990).

Вопрос соотношения традиции и новаторства в хоровых циклах Г. П. Дмитриева и В. А. Успенского неоднозначен. В произведении Дмитриева в очень незначительной степени ощущается опора на богослужебно-певческую традицию, сложившуюся в недрах обиходного клиросного пения, зато совершенно очевидно влияние стиля Нового направления и прежде всего произведения-шедевра, каким является Всенощное бдение С. В. Рахманинова ор. 37. Если связь с традицией обиходного пения прослеживается в плане мелодики, линейности гармонии, то влияние Рахманинова ощутимо на разных уровнях: особенностей фактуры (антифонные переключки разных групп голосов, контрастная полифония), общности в трактовке отдельных песнопений, как, например, ощущение динамической волны в «Блажен муж», музыкально-драматургическая разработка воскресных тропарей «Благословен еси Господи». Что же касается Всенощного

² Примечательно, что этот хор был написан для фильма «Так начиналась легенда» о детстве Ю. А. Гагарина и звучал как хоровой вокализ без словесного текста [5, с. 166].

³ 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, первыми музыкальными впечатлениями для мальчика стали спевки церковного хора, которые происходили прямо на дому. Однако, когда на семью обрушились репрессии, родные, воспитывая мальчика в духе христианских добродетелей, постарались сделать всё, чтобы в его будущей жизни ничто не напоминало о религии и церкви [7].

бдения Успенского, то здесь связь с традицией ещё более опосредованная. Рассмотрим данный вопрос подробнее с точки зрения трёх, на наш взгляд, наиболее важных аспектов:

1. Особенности музыкального воплощения богослужебно-певческой структуры песнопений цикла.
2. Использование музыкально-выразительных средств мелодики, гармонии, фактуры и др.
3. Музыкальная организация богослужебного цикла.

Особенности музыкального воплощения *богослужебной структуры* песнопений рассматриваемых хоровых циклов Всенощного бдения, по сравнению с произведениями предшественников, содержат немало признаков, связанных с ярко выраженной направленностью произведений от богослужебного к внебогослужебному полюсу. Для ряда песнопений Вечерни («Ныне отпускаеши» Г. П. Дмитриева и В. А. Успенского, «Господи воззвах», «Свете тихий», «Богородице Дево, радуйся» В. А. Успенского) характерно подчинение богослужебной структуры законам композиции академической музыки, в частности, репризность или арочное обрамление чаще всего с повтором начальных строк текста песнопения⁴.

В данной связи рассмотрим один из наиболее значительных разделов Вечерни «Благослови, душе моя, Господа» (№ 2 в произведении Г. П. Дмитриева и № 3 — В. А. Успенского). Традиционное его построение представляет собой последование избранных стихов 103 псалма с припевами. В таком виде оно было использовано в хоровых циклах Всенощного бдения композиторов начала XX в. с тем или иным составом избранных стихов. Приведём наиболее полный вариант подобного последования, использованный во Всенощном бдении ор. 37 С. В. Рахманинова:

- 1 стих «Благослови, душе моя, Господа» с первым припевом «Благословен еси, Господи»;
- 2 стих «Господи, Боже мой» с тем же припевом;
- 3 стих «Во исповедание и в велелепоту» с тем же припевом;
- 4 стих «На горах станут воды» со вторым припевом «Дивна дела Твоя, Господи»;
- 5 стих «Посреде гор пройдут воды» с тем же припевом;
- 6 стих «Вся премудростию сотворил еси» с третьим припевом «Слава Ти, Господи».

Отметим, что в музыкальном воплощении богослужебного текста Рахманинов также целиком и полностью следует его канонической структуре: запевные стихи псалма отданы солирующему альту, ведущему мелодию греческого роспева, опирающегося на фундамент мужского хора и прежде всего тембр партии басов. В припевах композитор использовал звучание верхних голосов (тенор, альты и дисканты).

Г. П. Дмитриев и В. А. Успенский тяготеют не столько к богослужебному последованию Предначинательного псалма, сколько к формам, более характерным для академической музыки или народной песенности. Обратимся к схемам соотношения последования богослужебного текста и его музыкальной организации в хоровых циклах Всенощного бдения названных композиторов (табл. 1 и 2).

⁴ Заметим, что повтор текста в музыкально-тематической репризе не предусмотрен ни уставом, ни канонической структурой песнопений. В гимнографии Нового Завета немного можно назвать песнопений, имеющих текстовое обрамление и, следовательно, подразумевающих обрамление музыкальное. Среди наиболее известных — богородичен на Литургии Св. Василия Великого «О Тебе радуется», стихира праздника Рождества Христова по 50 псалме «Слава в вышних Богу».

Таблица 1 – Схема «Благослови, душе моя»
из Всенощного бдения Г. П. Дмитриева

Table 1 – Chart of “Bless the Lord, o my soul”
from All-night Vigil by G. P. Dmitriev

Последование избранных стихов 103 псалма с припевами	Музыкальная структура
1 стих «Благослови, душе»; 1 припев «Благословен еси, Господи»	A
2 стих «Господи, Боже мой»; 1 припев «Благословен еси, Господи»	A ₁
3 стих «На горах станут воды»; 2 припев «Дивна дела Твоя»	B
4 стих «Посреде гор»; 2 припев «Дивна дела Твоя»	B ₁
5 стих «Вся премудростию» 3 припев «Слава Ти, Господи»	B ₁ A ₂

В «Благослови, душе моя Господа» Г. П. Дмитриева сохраняется каноническое последование структуры песнопения (с пропуском стиха «Во исповедание и в велелепоту»), и как в одноимённом произведении Рахманинова довольно рельефно выделен контраст запева (соло тенора в 1 и 2 стихах, имитационное проведение темы в мужских голосах в 3 стихе) и припева (проведение темы в голосах женского хора). Однако в музыкально-тематическом построении этого песнопения явно просматривается репризная форма с элементами вариантности (A-A₁-B-A₃), причём 4 стих «Вся премудростию» относится к срединной части, являясь её динамической кульминацией, а связанный с ним припев «Слава Ти, Господи» принадлежит к разделу репризы.

Таблица 2 – Схема «Благослови, душе моя, Господа»
из Всенощного бдения В. А. Успенского

Table 2 – Chart of “Bless the Lord, o my soul”
from All-night Vigil by V. A. Uspensky

Последование избранных стихов 103 псалма с припевами	Музыкальная структура
1 стих «Благослови, душе»; 1 припев «Благословен еси, Господи»	A
2 стих «Господи, Боже мой»; 1 припев «Благословен еси, Господи»	B
2 припев «Дивна дела Твоя»; 5 стих «Вся премудростию»	B ₁
3 припев «Слава Ти, Господи»	C

1 стих «Благослови душе»; 1 припев «Благословен еси»	A
3 стих «На горах станут воды»; 4 стих «Посреде гор»; 1 припев «Благословен еси, Господи»	B
2 припев «Дивна дела Твоя»; 5 стих «Вся премудростию»	B ₁
3 припев «Слава Ти, Господи»	C

1 стих «Благослови, душе»; 1 припев «Благословен еси, Господи»	A
1 закл. стих «Слава Отцу и Сыну»	B
2 закл. стих «И ныне и присно»	B ₁
3 припев «Слава Ти, Господи»	C

В. А. Успенский ещё дальше отходит от певческой традиции. Заметим, что структура богослужебного текста в данном произведении приводится с нарушением канонического последования стихов псалма, припевов, а также в отдельных случаях соединения стихов с припевами. Следует обратить внимание также на периодический повтор ключевых словосочетаний, получающих значение рефрена (в таблице выделено жирным шрифтом):

- 1) 1 стих «Благослови, душе», 1 припев «Благословен еси»;
- 2) 2 припев «Дивна дела Твоя», 5 стих «Вся премудростию»;
- 3) 3 припев «Слава Ти, Господи».

Музыкальная же структура Предначинательного псалма Успенского характеризуется стройностью и логической завершённостью, соединяя в себе черты куплетности и сквозного развития. То есть каждый из трёх куплетов включает в себя четырёхчастную музыкальную композицию сквозного построения с элементами вариативности (A-B-B₁-C). Строки богослужебного текста komponуются достаточно произвольно, подчиняясь логике музыкальной мысли, музыкальному тематизму.

О сложном взаимодействии традиции и индивидуального авторского воплощения свидетельствуют и *мелодико-гармонический язык* обоих циклов. Ю. И. Паисов, анализируя Всенощное бдение Г. П. Дмитриева, пишет, что композитору удалось осуществить синтез православно-певческой традиции и приёмов, характерных для современного музыкального языка «прежде всего, с помощью оригинальной гармонии — строго тональной, с обильными вкраплениями полимодальности. В мелодике контрастно взаимодополняемыми компонентами такого синтеза выступают плавно-поступенное голосоведение, почти повсеместно доминирующее (унаследованное от старинных распевов) и систематическое использование зеркально-симметричных интервальных структур» [5, с. 158–159].

Думается, что мелодико-гармонический язык Всенощного бдения Дмитриева можно рассматривать как творчески-индивидуальное претворение стиля Нового направления, проявляющееся в сочетании монодии, параллельного и противоположного движения голосов, гомофонно-гармонической и полифонической фактуры в её самых различных проявлениях (имитации, подголосочность, контрапункт, фугато), при том,

что здесь отсутствуют цитаты и аллюзии на традиционные роспевы и обиходные напевы. Единственный отдалённый намёк на знаменный роспев — тема запева в «Благословен еси Господи» (№ 9).

Представляется особо важным наблюдение Паисова об использовании на протяжении всего цикла сочетания отдельных входящих в состав аккордов интервалов, прежде всего терций и секст [5, с. 159], чаще всего возникающих между соседними голосами (рис. 1).

Рисунок 1 – Г. П. Дмитриев. Песнопения Всенощного бдения

Figure 1 – G. P. Dmitriev. Chants from All-night Vigil



VII. Местоположение
Празднично, в очень быстром движении

Сла-ва в выш-них Бо-гу,
Сла-ва в выш-них Бо-гу,
Сла-ва.
Сла-ва.

и на зем-ли мир, вче-ло ве-це
и на зем-ли мир, вче-ло ве-це

XI. Вспичит душа моя Господа
Умеренно подвижно, со светлым чувством

Вспичит душа моя Гос-по-да, и воз-
Вспичит душа моя Гос-по-да, и воз-
Вспичит душа моя Гос-по-да, и воз-
Вспичит душа моя Гос-по-да, и воз-

Преимущественная консонантность гармонии, широта и певучесть мелодики — вот важные свойства Всенощного бдения Дмитриева, характеризующие личностно-субъективное понимание композитором «церковности» произведения и содержания богослужебного действия. В отдельных случаях напевность, близкая романсовой лирике, побуждает провести параллель с духовной музыкой П. Г. Чеснокова. Это особенно заметно в соло тенора и припеве из «Благослови, душе моя, Господа». Однако Дмитриев удачно избегает страстности напева, помещая тему в контекст прозрачного хорового аккомпанемента с «периодически возобновляемым в хоровых партиях мотивом опевания» [5, с. 163].

Особого внимания заслуживает *мелодико-гармонический* язык Всенощного бдения В. А. Успенского. Именно здесь заключено зерно творческой самобытности, ярко-го своеобразия художественного стиля композитора, обратившегося к традиционному жанру русской духовной музыки. Сразу отметим, что в данном произведении отсутствует не только какая-либо связь с уставными роспевами и обиходными гласовыми и внегласовыми напевами, но и стиливые приёмы, характерные для русской духовной музыки вообще, за исключением вступительных разделов Вечерни и Утрени: № 1 «Восстаните! Господи, благослови»; № 9 «Шестопсалмие», построенных на материале богослужебных погласиц. Композитор широко использует интонации городского романса, советской массовой песни, народной песенности и наигрыша. Вся эта кажущаяся на первый взгляд стилистическая неоднородность хорового цикла, пожалуй, не разрушает априорное представление о возвышенном строе духовной музыки, благодаря искренности и сердечной простоте музыкального высказывания композитора. Особый мир его душевных переживаний, *генеральная интонация* (термин В. В. Медушевского) несёт в себе лирико-исповедальный характер. Для композитора лирического склада дарования, каким, безусловно, является Успенский, понятие исповедальности можно соотнести с эстетикой романтизма, с его «поющим сердцем» (В. В. Медушевский), ощущением недостаточности земного и тоской по небесным обителям. В контексте духовно-музыкального сочинения лирико-исповедальная интонация представляется как воплощение композитором мотива христианских добродетелей — любви, смирения, сострадания, благодарности Творцу за дар Богообщения, за радость созерцания богосотворённого мира. Всё это ярко выражено в мелодике № 2 «Приидите, поклонимся», № 3 «Благослови, душе моя, Господа», № 8 «Богородице Дево, радуйся», № 15 «Великое славословие» (рис. 2), отличающейся широкой кантиленой с восходящей и нисходящей интонацией чаще всего в пределах большой сексты.

Гармонический язык Всенощного бдения Успенского, в отличие от произведения Дмитриева, строится на диссонансах, с опорой на многозвучные аккорды. В сочетании с лирико-исповедальной интонацией это создаёт неповторимый колорит, с одной стороны далеко уводящий от богослужебно-певческой традиции, но с другой — способствующий пробуждению у слушателей сердечно-благодостных чувств. И здесь хочется обратить внимание на сочетание аккордов системы параллельного и одноимённого мажоро-минора. Так, в № 13 «Величит душа моя Господа» впечатляет сопоставление яркой краски тональности F dur на словах «Сотвори мне величие Сильный» с одноименной параллелью — D dur и последующим переходом в центральное созвучие тональности f moll на словах «и свято имя Его и милость Его...» (рис. 3).

Появление минорной краски, вместо ожидаемого возвращения в фа-мажорный аккорд создаёт неожиданный чувственный эффект, который, пожалуй, перекликается

Рисунок 2 – В. А. Успенский. Песнопения Всенощного бдения
Figure 2 – V. A. Uspensky. Chants from All-night Vigil



Рисунок 3 – В. А. Успенский № 13 «Величит душа моя Господа»
из Всенощного бдения

Figure 3 – V. A. Uspensky № 13 “My soul doth magnify the Lord” from All-night Vigil

Я - ко со - тво - ри мне ве - ли - чи - е, Силь - ный, и свя - то и - мя Е - го и

Со - тво - ри ве - ли - чи - е, Силь - ный, и свя - то и - мя Е - го и

Со - тво - ри ве - ли - чи - е, Силь - ный, и свя - то и - мя Е - го и

Со - тво - ри ве - ли - чи - е, Силь - ный, и свя - то и - мя Е - го и

с использованным Успенским чуть позже в Божественной Литургии св. Иоанна Златоуста «шубертовым» аккордом — $VI^5_{\text{мин.}}$ минора. Думается, что подобные стилистические приёмы в духовной музыке русского композитора конца XX в. можно рассматривать как символику тоски по небесному раю на пути нелёгкого и постепенного возрождения православной веры в России.

Музыкальная организация рассматриваемых хоровых циклов, согласно установившейся традиции в творчестве композиторов Нового направления, опирается на последование преимущественно неизменяемых песнопений воскресного богослужения с небольшими отличиями. Так, во Всенощном бдении Г. П. Дмитриева присутствует редко используемая в подобных хоровых циклах стихира «Проблагословенна еси Богородице Дево» (№ 12), поющая на воскресной Всенощной непосредственно перед Великим славословием. Во Всенощное бдение В. А. Успенского включены псаломские стихи «Господи воззвах к Тебе» (№ 5), степенна «От юности моя» (№ 11), однако пропущены воскресные тропари «Ангельский собор». Песнопения Вечерни, в содержании которой преобладают ветхозаветные мотивы, воплощены обоими композиторами преимущественно в лирико-созерцательном ключе, тогда как песнопения Утрени, посвящённые прославлению Господа и Его Воскресению из мёртвых более масштабные, разнообразные по типу хоровой фактуры, мелодико-гармоническим приёмам, ритмике.

Начальное песнопение в хоровом цикле Дмитриева «Приидите, поклонимся» (№ 1) совсем не похоже на торжественно-эпический «пролог» подобно аналогичному песнопению из Всенощной С. В. Рахманинова. Плавность мелодической линии, постоянное антифонное чередование мужского и женского хоров, подхватывающих тему друг у друга, создаёт ощущение бесконечности, вневременного течения действия и тем самым как бы задаёт тон лирически-повествовательному настою «малого цикла» песнопений Вечерни. Подобную функцию эмоционального «зачина» хорового цикла несёт и аналогичный раздел Всенощного бдения Успенского (№ 2). Насыщенная диссонансами хоровая фактура облекается в рамки уставных указаний пореформенного Типикона, согласно которому каждая из четырёх строк песнопения «Приидите, поклонимся» произносится с постепенным повышением интонации. И в музыкальном решении каждое последующее из четырёх проведений темы песнопения звучит с нарастанием динамики, повышением тесситуры в партии сопрано.

Наиболее примечательные моменты музыкальной организации цикла Г. П. Дмитриевым вновь заставляют вспомнить о его великом предшественнике — Всенощном бдении С. В. Рахманинова. Это — и музыкально-тематическая арка Утрени (№7 Шестопсалмие — № 13 Великое славословие»), обусловленная общностью текста «Слава в вышних Богу», и музыкально-драматургическая разработка шести воскресных тропарей № 9 «Благословен еси, Господи». Евангельское повествование о приходе жён мироносиц ранним утром ко гробу Спасителя подобно упомянутому произведению Рахманинова занимает важное место в музыкальной композиции цикла Дмитриева. Евангельский рассказ содержится в четырёх тропарях, предваряемых запевом стиха из 118 псалма «Благословен еси, Господи»; пятый тропарь посвящён поклонению Святой Троице, шестой — Пресвятой Богородице. Запев своей мелодической структурой напоминает малый знаменный распев из нотной линейки Обихода, цитируемый также и предшественниками Дмитриева — композиторами Нового направления. Здесь же — в свободной авторской музыкальной композиции мелодия запева является интонационным зерном. Текст первого тропаря «Ангельский собор удивися» посвящён победе Иисуса Христа над смертью и освобождению праведников из ада. Он трактован ком-

позитором в эпически-повествовательном ключе, где большое значение имеет фактура постоянного многоголосия⁵, с одновременным произнесением слов в каждом из голосов, плавно покачивающимся мелодическим рисункам в относительно небольшом певческом диапазоне. Музыкальное решение трёх последующих тропарей более походит на театрализованные сцены с выделением групп хора, словно участвующих в действии; с использованием соло тенора (как аллюзия на «Благословен еси, Господи» Рахманинова), воплощающего собой Ангела Господня.

А во Всенощном бдении В. А. Успенского хочется обратить внимание на заключительный раздел Утрени «Славословие Великое» (№ 15), являющийся динамической вершиной всего цикла⁶. Это песнопение, согласно своему местоположению в чинопоследовании службы, олицетворяет первый проблеск утренней зари, разрушающий тьму ночи, и побуждает всех предстоящих на богослужении к прославлению Господа. Его музыкальное воплощение включает в себя две части, построенные на тематическом, фактурном, ладогармоническом и особенно ритмическом контрасте. В основе музыкальной темы первой части «славословия» лежит ранее упомянутый характерный элемент лирико-исповедальной интонации (нисходящие и восходящие скачки на сексту, поступенное восходящее движение в верхнем голосе). В сочетании с плотностью гомофонно-гармонического изложения в тональности *Es dur* эта интонация несёт в себе характер всеобщего торжества, праздничного ликования. Музыкальный материал второй части на словах «Господи Царю небесный», впечатляющий тональным контрастом (одноименный *es moll*), при довольно сдержанном мелодическом развитии наполнен ритмической энергетикой с многоплановой регулярностью, что, видимо, соответствует субъективным представлениям автора об истовом характере молитвы.

Подводя итоги, прежде всего, хочется подчеркнуть, что жанр Всенощного бдения в творчестве композиторов рубежа XX–XXI вв. Г. П. Дмитриева и В. А. Успенского сохранил опору на каноническое чинопоследование, текст и содержание его песнопений. Однако в плане соотношения богослужебной структуры песнопений с их музыкальным воплощением просматривается явная направленность данного жанра к внебогослужебному жанровому полюсу. Поэтому функциональное предназначение этих произведений видится в просветительстве, в приобщении разных слоёв населения, разного отношения к вопросам вероисповедания к истокам нашей национальной культуры, духовно-нравственным ценностям Православия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.
- 2 Ковалев А. Б. Богослужебно-хоровые циклы в творчестве Владислава Успенского // Музыкальная академия. М.: Композитор, 2012. № 3. С. 37–42.
- 3 Ковалев А. Б. Типология жанров русской духовной музыки второй половины XIX – начала XXI века // Музыкальная академия. М.: Композитор, 2015. № 4. С. 54–59.

⁵ *Постоянное и переменное* многоголосие — термины, использованные Вл. В. Протопоповым при анализе произведений партесного стиля конца XVII – первой половины XVIII вв. прежде всего для констатации одновременного или разновременного произнесения текста во всех голосах.

⁶ В хоровом цикле Успенского нарушена каноническая последовательность песнопений: «Взбранной воеводе» и «Славословие великое» меняются местами.

- 4 Медушевский В. В. Духовный анализ музыки: учеб. пособие в двух частях. М.: Композитор, 2014. 632 с.
- 5 Паисов Ю. И. Хоровое творчество Георгия Дмитриева / Гос. ин-т искусствознания, Академия хорового искусства. М.: ООО «Дека ВС», 2007. 338 с.
- 6 Рахманова М. П. Новое направление в русской духовной музыке: исторические тенденции и художественные процессы // История русской музыки: в 10 т. / Гос. ин-т искусствознания. М.: Музыка, 2004. Т. 10 Б: 1890–1917-е годы. С. 392–456.
- 7 Энтелис Н. Л. Долог путь сомнений, трудно обретается вера: хоровой триптих В. Успенского (Всенощная, Литургия, Молебен на исход души) // Музыкальная академия. М.: Композитор, 1995. № 4–5. С. 34–37.

*Andrew B. Kovalev,
FGBOU IN “V. S. Popov Academy of Choral Art”
Festival St., 2, 125565 Moscow, Russia*

VIGIL OF G. P. DMITRIEV AND V. A. USPENSKY: A NEW INTERPRETATION OF TRADITIONAL GENRE

Abstract: Choral Vespers cycle refers to the traditional genres of Russian sacred music, that is to genres usually associated with services traditional of the Orthodox Church services. In the work of two greatest composers of the turn of XX–XXI centuries G. P. Dmitriev and V. A. Uspensky this genre is characterized by complex and contradictory interaction of individual liturgical and artistic spheres. This interaction is due to the cultural and political context of the revival of Orthodox Culture in Russia in the late XX century, features of musical thinking of secular composers of the late XX century, who turned to the genre of Russian sacred music. Tradition and innovation in a genre of Vigil are considered at the level of the musical incarnation of liturgical singing-chanting structure, melodic and harmonic language, music organization of the liturgical cycle. The findings suggest that the choral cycles Vigil of G. P. Dmitriev and V. A. Uspensky to a varying degrees, very indirectly related to the liturgical-singing tradition. They retained the canonical structure of the traditional genre; individual creative approach covers the area of melodic and harmonic language works, the organization of choral cycle. As far as expressive means are concerned, these works tend to be more non-liturgical, which consists in introducing the different sections of the population with different attitude towards confession's matters and origins of our national culture.

Keywords: choral cycle, Russian sacred music, spiritual music, genre, tradition, “znamenny” chant.

Received: August 10, 2016

Information about the author: Andrew B. Kovalev — PhD in Arts, assistant professor of music history and theory, FGBOU IN “V. S. Popov Academy of Choral Art”. E-mail: info@axu.ru

REFERENCES

- 1 Guljanickaja N. S. *Pojetika muzykal'noj kompozicii. Teoreticheskie aspekty russkoj duhovnoj muzyki XX veka* [The poetics of musical composition. Theoretical aspects of Russian sacred music of the XX century]. Moscow, Jazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2002. 432 p. (In Russ.)

- 2 Kovalev A. B. Bogoslužebno-horovyje cikly v tvorčestve Vladislava Uspenskogo [Liturgical, choral cycles in the works of Vladislav Uspensky]. *Muzykal'naja akademija* [Academy of Music]. Moscow, Kompozitor Publ., 2012, no 3, pp. 37–42. (In Russ.)
- 3 Kovalev A. B. Tipologija zhanrov russkoj duhovnoj muzyki vtoroj poloviny XIX – nachala XXI veka [Typology of genres of Russian sacred music of the second half of XIX – beginning of the XXI century]. *Muzykal'naja akademija* [Academy of Music]. Moscow, Kompozitor Publ., 2015, no 4, pp. 54–59. (In Russ.)
- 4 Medushevskii V. V. *Dukhovnyi analiz muzyki. Uchebnoe posobie v dvukh chastiakh* [Spiritual music's analysis. Textbook in two parts]. Moscow, Kompozitor Publ., 2014. 632 p. (In Russ.)
- 5 Paisov Iu. I. *Horovoe tvorčestvo Georgija Dmitrieva* [Choral work of Georgi Dmitriev], Gos. In-t iskusstvoznaniya, Akademija horovogo iskusstva. Moscow, OOO “Deka BC” Publ., 2007. 338 p. (In Russ.)
- 6 Rahmanova M. P. Novoe napravlenie v russkoj duhovnoj muzyke: istoricheskie tendencii i hudozhestvennyje processy [A new direction in Russian spiritual music: historical trends and artistic processes]. *Istorija russkoj muzyki: v 10 t.* [The history of Russian music: 10 m], Gos. In-t iskusstvoznaniya. Moscow, Muzyka Publ., 2004. Vol.10 B: 1890–1917- e gody, pp. 392–456. (In Russ.)
- 7 Jentelis N. L. Dolog put' somnenij, trudno obretaetsja vera: horovoj triptih V. Uspenskogo (Vsenoshhnaja, Liturgija, Moleben na ishod dushi) [Long is the way of doubts, difficult is the finding of faith: choral triptych V. Uspenskogo (Vigil, Liturgy, Prayer on the passing of the soul)]. *Muzykal'naja akademija* [the Academy of Music]. Moscow, Kompozitor Publ., 1995, no 4–5, pp. 34–37. (In Russ.)