

О. В. НЕМКОВА*Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С. В. Рахманинова***ПЛАЧ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ:
СОВРЕМЕННЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ПРОЧТЕНИЯ
ДРЕВНЕГО АПОКРИФА**

В статье исследуется проблема претворения в музыке новейшего времени древнего религиозно-поэтического сюжета, запечатленного изначально в раннехристианских апокрифах, а затем в выдающихся образцах церковной поэзии, который получил наименование «Плач Пресвятой Богородицы». На основе аналитического разбора и сопоставления духовно-концертных сочинений, созданных в период с 1990-х по первое десятилетие 2000-х годов, выявляются особенности преломления традиционного и новаторского начал в музыкальном воплощении рассматриваемой образно-тематической сферы. Основным материалом исследования сформирован четырьмя композициями: гармонизацией духовного стиха из старообрядческих нот XIX века «Плач Пресвятой Богородицы», выполненной ин. Иулианией (Ирина Денисова); номеров из двух масштабных кантатно-ораториальных произведений – оратории «Страсти по Матфею» митрополита Илариона (Алфеева) и «Русские страсти» Алексея Ларина; фрагментов хорового цикла (хоровые фрески) «Скорбящие радости Богородицы. Духовные стихи» Дмитрия Смирнова. Основным признаком, влияющим на определение жанровой специфики музыкальных претворений Плача

в рассматриваемых произведениях, заключен в особенностях индивидуально-творческого подхода композиторов к канонической (церковной), светской (театрально-драматической, концертной), фольклорной (духовно-религиозному народному творчеству) образно-содержательным сферам. Отмечается, что высокая степень разработанности темы Плача Богоматери в духовном стихе изначально определила поливариантность современных интерпретаций древнего сюжета от близких к православной догматике до ярко акцентирующих в создаваемом образе «языческие» черты. Подчеркивается роль Плача (объективизирующая или индивидуализирующая) в формировании авторами образно-семантического строя своих произведений – от трактовки духовного стиха как выразителя эволюционного преемства традиции «народного богословия» до придания Плачу значимости важнейшей составляющей в усложненной и многоуровневой драматургической концепции.

Ключевые слова: Плач Пресвятой Богородицы, духовно-концертная музыка новейшего времени, апокриф, религиозная поэзия, духовный стих, страстная оратория, хоровой цикл, «народное богословие».

Для цитирования: Немкова О. В. Плач Пресвятой Богородицы: современные музыкальные жанрово-стилевые прочтения древнего апокрифа // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 77–84.

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14011>

O. NEMKOVA*Tambov State Music Pedagogical Institute named after S. Rachmaninov***THE BLESSED VIRGIN'S LAMENT: MODERN MUSICAL
GENRE-STYLE INTERPRETATIONS OF THE ANCIENT APOCRYPHA**

The article investigates the problem of contemporary musical realization of an ancient religious and poetic plot dating back to the early Christian Apocrypha and later imprinted in outstanding examples of Church poetry under the name “the Blessed Virgin’s Lament”. Based on analytical study and comparison of sacred and concert works

from the 1990s to the first decade of the 2000s, the author reveals features of the refraction of traditional and innovative principles in the embodiment of the image and thematic sphere in contemporary works. The main material of the study includes four compositions: harmonization of the sacred verse from the Old Belief notes of the 19th century

“the Blessed Virgin’s Lament” performed by cenobite Iuliana (Irina Denisova); numbers from two large-scale cantata-oratorio works such as oratorios “St. Matthew Passion” by Metropolitan Hilarion (Alfeev) and “Russian Passion” by Alexey Larin; fragments from a choral cycle (choral frescoes) “Grieving pleasures of the virgin. Sacred poems” by Dmitry Smirnov. The main criterion for determining the genre specific of the musical renderings of the Lament lies in peculiarities of the composers’ individual creative approach to the canonical (Church), secular (theatre drama, concert), and folk (sacred and religious folk art) image and content spheres. A high degree of theme elaboration of the Blessed Virgin’s Lament in the sacred verse initially determined the polyvariance of contempo-

rary interpretations of the ancient plot from those close to Orthodox dogmatics to ones brightly emphasising pagan features in a given image. A particular attention is paid to the Lament role being either objective or individual, during the process of creating an image semantic structure in a work. The Communion verse is interpreted as an exponent of the evolutionary continuity of the “folk theology” tradition to the point of making the Lament so significant as if it were the most important constituent in a complicated and multistage drama concept.

Key words: the Blessed Virgin’s Lament, contemporary sacred concert music, Apocrypha, religious poetry, sacred verse, Passion oratorio, choral cycle, “folk theology”.

For citation: Nemkova O. The Blessed Virgin’s Lament: modern musical genre-style interpretations of the ancient apocrypha // South-Russian musical anthology. 2019.N 4. PP. 77–84. DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14011>

В художественно-образной системе, сформированной христианской культурой, особое место принадлежит древнему апокрифическому сюжету, получившему наименование «Плач Пресвятой Богородицы». При этом сюжетный мотив Плача Богородицы, как актуальная и самостоятельная образно-тематическая сфера композиторского творчества новейшего времени, на сегодняшний день остается малоизученным. Направления реализации современными отечественными композиторами страстной богородичной (применительно к западноевропейскому искусству в статье будет применяться термин *марианской*) сюжетно-тематической образности указывают на то, что в поле исследовательского внимания необходимо включить не только Восточную, православную, но и Западную, католическую (отчасти протестантскую), христианские традиции (подробное рассмотрение вопроса об истоках и художественной эволюции Плача предпринято автором представленной статьи в работе «“Плач Пресвятой Богородицы” как феномен поэтико-музыкальной культуры Средневековья» [1]).

В обобщенном виде многовековая жанровая эволюция Плача может быть воспринята как разветвляющаяся линия, основные векторы которой сосредоточились на каноническом (церковном), светском (театрально-драматическом, концертном) и фольклорном (духовно-религиозном народном творчестве) направлениях, нередко образуя «микстовые» структуры.

Общий художественный исток этих движений восходит к кондаку св. Романа Сладкопевца (греч. Ῥωμανός ὁ Μελωδός – «Роман Мелод»; ок. 490–ок. 556) «Плач Пресвятой Богородицы при Кресте» [2, с. 124–129]. Около четырех столетий спустя вдохновенное творение Мелода было «пересказано» в жанре канона Симеоном Метафрастом (греч. Συμεών Μεταφραστῆς – «Симеон Пересказчик», Симеон Магистр, Симеон Логофет; ок. 900–960), и в результате возникло, по сути, новое произведение, получившее наименование «Канон о распятии Господнем и на плач Пресвятой Богородицы» [3]. Эти два творения, кондак и канон, как книжные источники Плача впоследствии вместе с христианством широко распространились в Древней Руси¹, отозвавшись

¹ Например, уже в XII в. Даниил Паломник в своем «Хождении» прямо цитирует кондак прп. Романа. Ср.: «<...> текущи вслѣд Христа, и глаголаше, в болѣзни сердца своего слезящи: “Камо идеши, чадо мое? Что ради течение се скорое твориши? Еда другий бракъ в Кана Галилеи, да тамо тщишися, сыну и Боже мой? Не молча отъиди мене, рожшаа тя, даждь ми слово, рабѣ своей”» [4]. Или: «<...> последоваше Мария простертыми власы со инеми женами, сия вопиющи: / камо идеши, Чадо? / Чесо ради скорое течение совершаеши? / Еда другий бракъ паки есть в Кане Галилейстей, / и тамо ныне тщишися, да от воды им вино сотвориши? / Иду ли с Тобою, Чадо, или паче пожду Тебе? / Дажь Ми слово, Слове <...>» [Кондак]. Русский перевод: «Мария <...> следовала (за Ним) рыдая, вместе с другими женами так вопия: “Куда Ты идешь Чадо? Для чего Ты совершаешь скорое Свое течение? Не другой ли теперь брак в Кане, не туда ли

в целом ряде новых апокрифических сюжетов (Голубиная книга, Сон Богородицы, По горам, по горам по Сионским и др.). В дальнейшем же канон Симеона Логофета, будучи включенным в богослужение (чтение на повечерии Великой Пятницы), стал излюбленным объектом «интерпретаций» в великорусском и малорусском духовных стихах².

Таким образом, Плач Богородицы вошел одновременно и в церковно-каноническую, и в народно-религиозную сферы бытования в зависимости от того, что полагалось в его основу – песни канона или духовный стих. Важно, что в обоих случаях в качестве исходного прототипа предстает греческий (византийский) образец. Последний, в свою очередь, ориентирован на Церковное Предание, связанное множеством нитей с апокрифическими источниками. В духовном стихе разработанность темы плача Богородицы настолько многопланова, что дает большое число вариантов сюжета – от находящихся в русле православной догматики до ярко акцентирующих «языческие» реминисценции.

Цель данной работы состоит в выявлении и сопоставлении базовых жанрово-стилевых свойств, присущих отдельным современным (от 1990-х до 2010-х гг.) музыкальным прочтениям «Плача Пресвятой Богородицы». Материал исследования представлен четырьмя духовно-концертными композициями: 1. «Плач Пресвятой Богородицы» из старообрядческих нот XIX века в гармонизации ин. Иулиании (Ирина Денисова) для четырехголосного смешанного хора (2010) – современная гармонизация старообрядческого духовного стиха; 2. Плач Богородицы: Ария, № 38 из части «Распятие» оратории «Страсти по Матфею» митрополита Илариона (Алфеева) для солистов, смешанного хора и струнного оркестра (2006) – фрагмент масштабной вокально-симфонической партитуры, ориентированной на западноевропейскую жанровую модель пассионов; 3. «Распятие», № 12 из оратории на тексты Евангелия, православные канонические и народные тексты «Русские страсти» А. Ларина для солистов, хора и ударных инструментов с возможным включением органа (1993–1994) – часть из страстной оратории, переосмысленной в контексте русской православной традиции; 4. «Плач Богородицы», № 5 из хоровых фресок «Скорбящие радости Богородицы. Духовные

и Ты теперь спешешь, чтобы для них сделать из воды вино? Не иди ли Мне с тобою. Чадо, – или лучше Я тебя пожду? Дай мне слово, Слове <...>» [2, с. 124].

² Точное время появления на Руси духовного стиха не установлено. Большинство исследователей указывают на XV–XVII вв. как на наиболее вероятный период его формирования.

стихи» Д. Смирнова для женского голоса, саксофона-сопрано и смешанного хора (2001) – номер из хорового цикла. Порядок перечисления и дальнейшего анализа произведений определен не хронологией их создания, а, в первую очередь, жанрово-стилевыми особенностями – от решений, близких к традиционным, до наиболее новаторских.

Рассматривая гармонизацию «Плач Пресвятой Богородицы»³ ин. Иулиании⁴ в качестве художественного образца, возникшего в ходе естественной эволюции духовного стиха, мы руководствуемся, прежде всего, таким аргументом, как гармоничная сбалансированность в данной хоровой обработке церковно-догматического и фольклорного компонентов. Сам факт того, что в основу гармонизации ин. Иулиании положен старообрядческий источник, изначально определяет выдержанность и поэтики, и структуры стиха в границах, формируемых его книжными прообразами. Драматургия «словесного» действия движется от описания внешнего плана разворачивающейся сцены (ср. с началом Песни 1 Канона), через *монолог*-плач Марии, довольно сдержанный по экспрессии и степени «натурализма» в передаче испытываемых Ею страданий, к *диалогу* с Сыном, призывающим Мать «не рыдать»: «Не рыдай Мене, Моя Мати, восстану бо из гроба. Тебе вознесу со славою, превыше всех горних и земных» (ср.: «Не рыдай Мене, Мати, <...> восстану бо и прославлюся...» – ирмос 9-й песни канона Великой Субботы; «Но и воскресну, и Тебе возвеличу, яко Бог небесе и земли» – тропарь на Славу 9-й песни канона Великой Пятницы).

Речевые обороты Плача, близкие к устному народному творчеству, усиливают в звучании распеваемого слова его *русскость*, «которую <...> восприимчивая душа не спутает с особенными проявлениями христианской культуры других народов, даже самых близких по вере <...>» [5, с. 137]; «<...> Что се вижу zde, преславное видение ужасное. <...> Где Твоя доброта сокрыся, возлюбленне Сыне мой... <...> како погребу, Тя, Сыне Мой, Безсмертнаго и Предвечнаго...». Лирическая песенность, подголосочность, вариационный способ развития материала соединены в Плаче с интонационными, фактурными, метро-

³ Поэтический текст данного духовного стиха размещен, в частности, П. А. Бессоновым в его известном сборнике-исследовании духовных стихов «Калеки перехожие» [6, с. 234–236].

⁴ Инокня Иулиания (Ирина Денисова) – выпускница Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, ныне насельница и старший регент Минской Свято-Елисаветинской обители (Беларусь), автор более 150 песнопений и гармонизаций.

ритмическими, ладовыми элементами, присутствующими богослужебному пению. В качестве возможного жанрового прототипа произведения угадывается колыбельная песня, и совмещенность «баюкающей» умиротворенности интонаций материнской колыбельной с трагичностью запечатлеваемого мгновения привносит в поэтико-музыкальное высказывание особый внутренний эмоциональный диссонанс.

Если рассмотренная гармонизация являет собой пример эволюционного движения духовного стиха как выразителя «народного богословия» (термин Г. П. Федотова [см.: 7, с. 24]), то музыкальное претворение Плача Пресвятой Богородицы, в котором православный церковно-канонический текст применен в качестве текстовой основы номера страстной оратории, – явление более чем уникальное. Так, митрополитом Иларионом (Алфеевым) при создании им «Страстей по Матфею», куда вошла ария «Плач Богородицы» из части «Распятие», в качестве жанрового образца были избраны западноевропейские, а именно, как отмечает сам автор, баховские пассионы [8].

Вполне закономерно, что в «Страстях по Матфею» лютеранина И. С. Баха партия Богоматери отсутствует, однако будет уместным вспомнить, что в католическом пассионарном литургическом и паралитургическом творчестве обособление марианской драматургической сферы (включая появление вокального номера – плача Марии) к XVIII столетию – этапу расцвета жанра страстной оратории – стало уже весьма распространенным явлением (например, «Семь скорбей Девы Марии» А. Драги, «Иисус на Голгофе» Я. Д. Зеленки и др.). Поэтому ориентированность Пассионов митрополита Илариона на «музыкальное видение баховской эпохи» [там же] вполне логично трактовать в расширительном смысле, а не только в границах вероисповедания и богослужебной практики лютеранской церкви. При этом и структурно, и содержательно оратория непосредственно пересекается с православным Последованием Страстей Христовых, на что, в частности, указывает автор: «Это богослужение иногда называют Службой двенадцати Евангелий, потому что евангельские отрывки в ней перемежаются с тропарями, стихирами и канонами, содержащими богословский комментарий к евангельскому тексту. Таким же комментарием к евангельской истории Страстей Христовых является моя музыка» [там же].

Музыка-комментарий – данная установка принципиально значима для понимания феноменологии рассматриваемого сочинения, которое митрополит Иларион, по его собственному

свидетельству, воспринимает как «проект» не только музыкальный, но и миссионерский [там же]. Фресковый (очерченный крупными линиями, масштабный, ориентированный на широкую аудиторию) характер и музыкального письма, и всей драматургии «Страстей» обусловил ту особую роль, которая придана в произведении образной, эмоциональной, жанрово-стилевой контрастности и разноплановости, что в отдельные моменты звучания может быть соотнесено с кинематографической калейдоскопичностью. Плач Пресвятой Богородицы особенно показателен в том смысле, что православная каноничность вербально-текстового компонента арии⁵ существенно адаптирована к ее восприятию обширной и при этом неоднородной (по возрасту, уровню образованности, мировоззрению, интересам и т. д.) слушательской аудиторией посредством привлечения актуальных и одновременно «демократичных» музыкально-языковых средств – мелодических, гармонических, метроритмических, фактурных, тембровых.

Самобытное прочтение крестобогородичной темы, также обращенное к западноевропейским пассионам как к жанровому ориентиру, представлено в «Русских страстях» Алексея Ларина. В аспекте исследуемой проблемы наиболее актуальным видится вопрос о роли Плача Богородицы и особенностях его «звучания» в многоуровневой драматургии композиции, объединившей (в опоре на глубинные основы жанра пассионов) «отечественные православные, фольклорные, театральные традиции» [9, с. 135]. Народный солирующий голос (сопрано), кроме сосредоточенного в нем мощного выразительного ресурса православной «русскости» и связанного с ней ассоциативного ряда (Заступница Усердная рода человеческого, хранительница Своего Дома – Святой Руси, России), формирует в аллюзийном пространстве оратории и более глубокие уровни «укорененности» образа в славянском религиозном сознании (Мать Сыра Земля). Необходимо отметить, что вся экспрессия Плача Богородицы в номере «Распятие», концентрированная на *оплакивании*, воплощается в единственной эмоции невыразимого материнского отчаяния. «Плачевая» интонационность вокальной линии, передающая надрывные горестные причитания с глоссандирующими «падениями» голоса на окончаниях фраз, трансформируется в плач реальный, когда вместо нотного текста на завершающих словах «Сыне мой и Боже мой...» композитор ставит ремарку: «в плаче». Подчеркнем,

⁵ Текстовую основу арии составили свободно скомпонированные и частично переработанные композитором (он же автор либретто) фрагменты «Плача Пресвятой Богородицы» Симеона Логофета.

что догматически-религиозное начало предельно нивелировано в самом народном текстовом источнике, положенном в основу Плача. Оно сведено лишь к упоминанию о тяжести «ноши крестной» и к заключительному обращению Марии к Сыну как к «Богу Своему». И все же благодаря мощному уравновешивающему «объективному» плану разворачивающегося действия, представленному строгим и драматичным хорovým звучанием (одновременно с соло) песнопения Страстной Седмицы «Днесь висит на древе», формируется особое, «соборное» акустическое пространство, в котором возникает своего рода вселенский – надвременной и надличностный – резонанс материнской скорби.

Многоплановость семантической концепции оратории А. Ларина применительно к трактовке крестобогородичной темы проявилась в следующей важной драматургической особенности. Будучи кульминационным, номер «Распятие» развивает, соединяет и доводит до точки наивысшего напряжения музыкальный и образно-смысловой материал, представленный до этого в начальных номерах оратории. Арка к хоровому фактурному пласту № 12, перекинутая от песнопения, в основу которого положен начальный фрагмент текста покаянного тропаря «Покаяния отвержи ми двери» (№ 3), объединяет «внутренний план», молитву, исходящую от лица «я» [10, с. 301], и соборное «мы». Аналогичным же образом Плач Богородицы превосхищается в № 2 «Сон Богородицы», содержание которого построено на одной из многочисленных текстовых версий одноименного апокрифа о предвидении Марией страшной участи своего Сына. О данном стихе П. А. Бессонов замечал: «Нет произведения более известного всем и всюду» [цит. по: 7, с. 50]. Эта часть оратории, также близкая по характеру к плачу, сразу ярко акцентирует в выразительности экспонируемого образа его национальные черты. Но специфика сюжета, содержащего в себе отголоски «двоеверия», с точки зрения православной догматики может быть названа наиболее «соблазнительной» и выпадающей из литургического нарратива Страстей. Неслучайно исследователь духовного стиха М. В. Медведева отметила, что «Сон Богородицы» «содержит свойственную народным плачам *заговорную* [здесь и далее курсив мой. – О. Н.] формулу, выполняющую *магическую* функцию оберега» [11, с. 52]. Однако, вопрос о «языческих» компонентах богородичного стиха не является предметом рассмотрения данной статьи и требует специального изучения.

Представляется примечательным, что сюжет «Сон Богородицы» спустя восемь лет после

того, как к нему обратился А. Ларин, привлек творческое внимание еще одного российского композитора – Дмитрия Смирнова, создавшего цикл (хоровые фрески) «Скорбящие радости Богородицы» в 7-ми частях. Аналогично тому, как «Сон» и «Плач» предстают в драматургической неделимости в оратории, так и в «Скорбящих радостях» они образуют внутри цикла единый «плачевый» сюжетно-образный комплекс (№№ 4 и 5), к которому (комплексу) примыкает и часть «По горам, по горам по Сионским» (№ 2). По сути, тематика скорби Богородицы ограничена этими номерами, и только к ним, с добавлением соединяющего №№ 2 и 4 молитвенного песнопения «Мать моя, Матушка Марие» (№ 3), может быть применен термин «духовные стихи» в его общепринятом толковании⁶.

Свободный авторский подход к страстной богородичной теме проявлен уже в названии фресок, формирующем параллели к двум марианским сюжетам – «Всех скорбящих Радость» и «Семь скорбей Девы Марии». «Синтетическое» определение жанра «Скорбящих радостей» – фрески / духовные стихи – дополняется синтезом конфессиональных стилей, а именно: включением, наряду с православными текстами, перевода католического молитвенного приношения Деве Марии⁷, а также привлечением тембра солилирующего саксофона-сопрано в качестве своего рода «метафизического» голоса-двойника в Плаче Богородицы. Появление партии саксофона в номере, непосредственно воплощающем момент оплакивания Матерью Сына, примечательно не только оригинальностью выбора солилирующего инструмента, но и достигнутым в результате звуковым эффектом: Плач Марии, такой «земной» по интонационности и содержанию распеваемых слов (горестное прощание, основанное на жалобных взываниях и призывах о помощи: «Кто мне, Сыне, поможет в слезах? Архангел Гавриил, помоги ты мне!»), внезапно обретает иное, надмирное акустическое измерение.

⁶ Обозначая подобным же образом тексты тропаря воскресной вечерни «Богородице Дево» (№ 1) и стихиры Сретенья Владимирской иконы Богородицы «Вострубите трубою песней» (№ 7), композитор, очевидно, не придавал понятию «духовный стих» узкого жанрового значения.

⁷ Текст, положенный в основу № 6 «Молитва к Божией Матери», появился в XX столетии и принадлежит перу католической святой, сестры Фаустины Ковальской (1905–1938), будучи записанным ею в «Дневниках», где отражен личный духовный опыт монахини [12, с. 34]. Ранее в отдельных источниках [14, с. 33; 1, с. 345 и др.], вследствие неверной атрибуции, данный текст был ошибочно назван переводом католической молитвы «Salve Regina».

Итак, резюмируя, отметим следующее. Наибольшее распространение среди музыкальных воплощений Плача получил духовный стих, отмеченный, в свою очередь, развитой вербальной политекстовостью. «Традиционный» подход к творческому освоению духовного стиха, рассмотренный на примере гармонизации старообрядческого стиха «Плач Пресвятой Богородицы» ин. Иулиании (Денисовой), представлен переложениями, авторы которых стремятся к достижению гармоничного стиливого баланса между народным и церковным компонентами.

Жанровая специфика оратории (фресковая укрупненность образов, философская обобщенность семантического строя) усиливает «антропологическую» линию в трактовке исследуемого сюжета, подчеркивая не только (и, возможно, не столько) личное страдание Матери Христа, но всечеловеческую скорбь от переживаемой утраты. Избранный митрополитом Иларионом (Алфеевым) способ повествования свидетельствует о стремлении композитора через образ Богородицы осуществить в драматургии Страстей некую объединительную, надконфессиональную миссию: ария на текст православного богослужения звучит в сопровождении оркестра под жанровым «куполом», образованным католической и лютеранской традициями.

А. Лариным – «творцом своеобразной жанровой формы» (Н. С. Гуляницкая) – в Плаче Богородицы, напротив, рельефно передано народно-национальное чувство «проживания» Страстей Христовых как исконно русской

истории. В разворачивающемся ораториальном действе, отмеченном чертами театральности, достигает высокой патетичности идея соборности, транслируемая через многогранно и многопланово трактованное звучание хора – «основного носителя художественного смысла» (Л. П. Казанцева).

В композиторской трактовке Плача, представленной духовными стихами / хорowymi фресками «Скорбящие радости Богородицы» Д. Смирнова, преобладает субъективно-личностное восприятие воплощаемой темы. Концентрированность на внутреннем человеческом переживании обусловила и специфику примененных для создания образа музыкально-языковых красок (ярко индивидуализированная мелодическая интонационность, экспрессивная волнообразная громкостная динамика и подвижная агогика, прихотливая раскрепощенная ритмика, оригинальное тембровое решение – включение «голоса» солирующего саксофона и др.).

Таким образом, тема материнской скорби Марии, восходящая истоками к раннехристианским апокрифам и выдающимся образцам церковной поэзии, по сей день волнует художников и побуждает их не только к «традиционным» прочтениям древнего сюжета, но и к раскрытию новых образно-смысловых планов, включению Плача в усложненные драматургические концепции, эксперименту в сфере применяемых средств художественной выразительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Немкова О. «Плач Пресвятой Богородицы» как феномен поэтико-музыкальной культуры Средневековья // Манускрипт. Научно-теоретический и прикладной журнал. Тамбов: Грамота, 2018. № 11 (97). Часть 2. С. 174–177.

2. Кондаки и икосы св. Романа Сладкопевца на некоторые дни святым, некоторые дни недели, на двенадцатые праздники и на каждый день Страстной седмицы // Пер. с древнегреч. диакона Сергия Цветкова / Преподобный Роман Сладкопевец. М.: Типогр. А. Ф. Снегирёва, 1881. 203 с.

3. Мудрейшаго и ученейшаго Симеона Логофета Метафраста, Слово на Плач Пресвятыя Богородицы, когда Она объяла, приняв со Креста, Честное Тело Господа нашего Иисуса: Слово // «Православный путь» (Церк.-богосл.-филос.

ежегодник), прилож. к журн. «Православная Русь», 2001. Джорданвилл, 2001. С. 5–14.

4. О жертвеницѣ Аврамовѣ / Житѣе и хождение Данила Русьскыя земли игумена: Подготовка текста, перевод и комментарии Г. М. Прохорова // Электронные публикации института русской литературы (Пушкинского дома) РАН // URL: http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4934#_ednref66 (дата обращения: 12.09.2018).

5. Корольков А. Русскость культуры, русскость философии // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2010. Том. 11. Вып. 3. С. 136–141.

6. Бессонов П. Калеки переходные: сб. стихов и исслед. П. Бессонова. М.: тип. Бахметева, 1863. Вып. 4. 328 с.

7. Федотов Г. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам) / Вступ. ст. Н. И.

Толстого; послеса. С. Е. Никитиной; подготовка текста и коммент. А. Л. Топоркова. М.: Прогресс, Гнозис, 1991. 192 с.

8. Страсти по Матфею. Епископ Иларион (Алфеев) // URL: <http://intoclassics.net/news/2016-05-06-18769> (дата обращения: 12.09.2018).

9. Казанцева Л. «Русские страсти» Алексея Ларина: к проблеме жанра // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2 (9). С. 132–135.

10. Гуляницкая Н. Nova musica sacra: жанровая панорама // Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 298–317.

11. Медведева М. Духовные стихи русского народа [Ноты, текст] / М. В. Медведева. – М.: МГФЦ «Русская песня», Всеросс. муз. общ-во, 1998. 55 с.

12. Св. Сестра Фаустина Ковальская Божие милосердие в моей душе: Дневник блаженной Фаустины Ковальской / Перевод: И. Баранова. М.: Подвиг, 1993. 482 с.

13. Свиридова А. Образ Богоматери в хоровых циклах Ю. Фалика и Д. Смирнова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2011. № 1. С. 29–38.

REFERENCES

1. Nemkova O. «Plach Presviatoi Bogoroditsy» kak fenomen poetiko-muzykal'noi kul'tury Srednevekov'ia ["The Blessed Virgin's Lament" as a phenomenon of the poetical and musical culture of the Middle Ages] // Manuskript. Nauchno-teoreticheskii i prikladnoi zhurnal [Manuscript. Scientific and Applied Journal]. Tambov: Gramota, 2018. № 11 (97). Chast' 2. PP. 174–177.

2. Kondaki i ikosy sv. Romana Sladkopevtsa na nekotorye dni sviatym, nekoto-rye dni nedeli, na dvunadesiatye prazdniki i na kazhdyi den' Strastnoi sedmitsy [Kondaky and moss Roman Sweet-singer for some days of the saints, some days of the week, for the twelfth holidays and for every day of Holy Week] // per. s drevnegrech. diakona Sergiia Tsvetkova / Prepodobnyi Roman Sladkopevets [Rev. Roman the Sweet singer]. Moscow: Tipogr. L. F. Snegireva, 1881. 203 p.

3. Mudreishago i uchenneishago Simeona Logofeta Metafrasta, Slovo na Plach Presviatya Bogoroditsy, kogda Ona ob"iala, priniav so Kresta, Chestnoe Telo Gospoda nashego Iisusa: Slovo [The Wise and the learned scientist Simeon Logofet Metafrast, the Word to the Lament of the Most Holy Theotokos, when She embraced, having accepted from the Cross, the Honest Body of our Lord Jesus: the Word] // «Pravoslavnyi put'» (Tserk.-bogosl.-filos. ezhegodnik), prilozh. k zhurn. «Pravoslavnaia Rus'» ["The Orthodox Way" (Church theology and philosophy annual), app. to the journal. "Orthodox Russia"], 2001. Dzhordanvill, 2001. PP. 5–14.

4. O zhertvenitsѣ Avramovѣ / Zhit'e i khozhden'e Danila Rus'skyia zemli igumena [About the altar Avramov / Living and walking Danilo Rus lands of the abbot]: Podgotovka teksta, perevod i kommentarii G. M. Prokhorova // Elektronnye publika-tsii instituta russkoi literatury (Pushkinskogo doma) RAN [Electronic Publications

of the Institute of Russian Literature (Pushkin House) RAS] // URL: http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4934#_ednref66 (data obrashcheniya [date of application]: 12.09.2018)

5. Korol'kov A. Russkost' kul'tury, russkost' filosofii [Russian culture, Russian philosophy] // Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii [Bulletin of the Russian Christian Humanitarian Academy]. 2010. Tom. 11. Vyp. 3. PP. 136–141.

6. Bessonov P. Kaleki perekhozhie: sb. stikhov i issled. P. Bessonova [Cripples passers: sb. verses and research. P. Bessonova]. Moscow: tip. Bakhmeteva, 1863. Vyp. 4. 328 p.

7. Fedotov G. Stikhi dukhovnye (Russkaia narodnaia vera po dukhovnym stikham) [Sacred verses (Russian folk faith in sacred verses)] / Vstup. st. N. I. Tolstogo; poslesl. S. E. Nikitinoi; podgotovka teksta i komment. A. L. Toporkova. Moscow: Progress, Gnozis, 1991. 192 p.

8. Strasti po Matfeiu. Episkop Ilarion (Alfeev) [St. Matthew Passion. Bishop Hilarion (Alfeyev)] // URL: <http://intoclassics.net/news/2016-05-06-18769> (data obrashcheniya [date of application]: 12.09.2018).

9. Kazantseva L. «Russkie strasti» Alekseia Larina: k probleme zhanra ["Russian Passion" by Alexei Larin: to the issue of the genre] // Problemy muzykal'noi nauki [Music science issues]. 2011. № 2 (9). PP. 132–135.

10. Gulianitskaia N. Nova musica sacra: zhanrovaia panorama [Nova musica sacra: genre panorama] // Poetika muzykal'noi kompozitsii: Teoreticheskie aspekty russkoi dukhovnoi muzyki XX veka [The Poetics of a Musical Composition: Theoretical Aspects of Russian Sacred Music of the 20th Century]. Moscow: Iazyki slavianskoi kul'tury, 2002. PP. 298–317.

11. *Medvedeva M.* Dukhovnye stikhi russkogo naroda [Russian people's sacred verses] [Noty, tekst] / M. V. Medvedeva. Moscow: MGFTs «Russkaia pesnia»; Vseross. muz. obshchvo, 1998. 55 p.

12. Sv. Sestra Faustina Koval'skaia Bozhie miloserdie v moei dushe: Dnevnik blazhennoi Faustiny Koval'skoi [St. Sister Faustina Kowalska Divine Mercy in My Soul: Diary of Blessed Faustina

Kowalska] / Perevod: I. Baranova. Moscow: Podvig, 1993. 482 p.

13. *Sviridova A.* Obraz Bogomateri v khorovykh tsiklakh Iu. Falika i D. Smirnova [The Blessed Virgin's image in choral cycles by Yu. Falik and D. Smirnov] // Iuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh [South Russian Musical Anthology]. 2011. № 1. PP. 29–38.

Немкова Ольга Вячеславовна

доктор искусствоведения, профессор
заведующая кафедрой хорового дирижирования
Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С. В. Рахманинова, проректор по научной работе,
Россия, 392000, Тамбов,
science@tgmpi.ru
ORCID 0000-0001-8268-3797

Olga V. Nemkova

Dr. Sci. (Art), Professor
Chairwoman of the Choral Conducting Department
Tambov State Music Pedagogical Institute named after S. Rachmaninov,
Vice-Rector for Research work
Russia, 392000, Tambov,
science@tgmpi.ru
ORCID 0000-0001-8268-3797