

УДК 7.072.2

DOI: 10.17223/22220836/33/13

Е.Н. Опалей

«КАТОЛИЧЕСКАЯ АРКА» В ДУХОВНОМ ТВОРЧЕСТВЕ И.Ф. СТРАВИНСКОГО

Статья посвящена особенностям композиторской работы по модели католического церковного жанра на примере Мессы и Реквиема И.Ф. Стравинского; представлены результаты компаративного исследования данных произведений композитора. Цель данного исследования – проанализировать данные произведения с позиции эволюции авторского стиля Стравинского. В качестве показателей интенсивности проявления авторского начала в работе с католическими церковными моделями выступают сравнительный анализ работы композитора с текстовыми первоисточниками Мессы и Реквиема, музыкальное содержание и трактовка исполнительских составов этих произведений.

Ключевые слова: духовная музыка, И.Ф. Стравинский, Месса, Реквием, каноническая модель, католический жанр, работа по модели, модель религиозного сознания.

И. Стравинский был один из немногих композиторов, чьё творчество при жизни было признано, более того, он считался лидером современной музыки, заняв ведущее место в массовом европейском сознании. Музыкальные тенденции, которые он впитывал и сам распространял, неизменно становились основополагающими. Это касается его творчества в целом и в отношении произведений, связанных с религиозной тематикой.

История духовной хоровой музыки на протяжении многих веков бережно хранит факты существования различных произведений, связанных с религиозной тематикой. Особый интерес вызывают церковные жанры в творчестве И.Ф. Стравинского. Крупный пласт религиозных сочинений автора обрамляют два произведения служебно-прагматической католической модели – *Месса* (1948) и *Реквием* (1966). Они написаны в разные периоды жизни, в годы, которые можно считать пограничными для позднего периода творчества и представляют своеобразную «католическую арку» в его духовном творчестве.

В данной статье исследуются принципы композиторской работы в католических циклах: *Мессе* и *Реквиеме*. Каждое из этих сочинений Стравинского является результатом обращения автора к западноевропейской христианской модели. Однако трактовка литургического цикла в первом и во втором произведении представляет кардинально противоположное отношение автора к канонам культового жанра. Идея метода компаративного анализа католических опусов композитора позволила выявить специфику работы по модели канонического искусства с позиции авторского стиля Стравинского: выбор текстового первоисточника, особенности исполнительского состава, а также музыкальное воплощение в духовных опусах.

Немалый интерес представляет история создания двух католических произведений композитора. Первое обращение к западноевропейской модели

относится к 1942 и 1943 гг. Именно в это время у композитора родился замысел создания *Мессы*, произведения, обращённого к духовному началу. На появление этого опуса композитора подтолкнуло знакомство с некоторыми Мессами Моцарта, которые он приобрёл в музыкальном киоске Лос-Анджелеса в это же время. Позднее автор скажет: «Проиграв эти рококо-оперные сладости греха, я понял, что должен сочинить свою Мессу, и настоящую» [1. С. 275]. Создание *Мессы* растянулось на пять лет: две первые части – *Kyrie* и *Gloria* – написаны в 1944 г., остальные – *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei* – окончены в 1948 г. (премьера состоялась в Милане 27 октября 1948 г.). Длительная работа позволила сконцентрировать поиски нового авторского понимания и воплощения церковного начала.

Обратим внимание, что Стравинский планировал создать своё первое католическое творение в качестве религиозной музыки для исполнения в церкви, поэтому композитор проявил ортодоксальное отношение к богослужебной модели и строго соблюдал церковные каноны.

Спустя восемнадцать лет, в 1966 г., Стравинский вновь возвращается к литургической модели теперь уже заупокойной католической службы и создаёт свой *Реквием*. «„Заупокойные песнопения“ завершили всю мою творческую картину» и «изменили панораму всего моего творчества», так говорил о своём произведении сам композитор [2. С. 204]. В письмах и воспоминаниях автора мы не находим информации о замысле создания этого опуса. Серьёзное увлечение историей старинной музыки и произведениями современников привело композитора к тому, что *Реквием* стал предметом глубоких музыкально-ведческих исследований автора.

Это гениальное творение последних лет изначально предназначалось композитором не для церкви, а концертного исполнения. Именно поэтому композитор довольно свободно обошелся с каноническим жанровым прототипом и текстом католического реквиема. Само название *Requiem canticles* – *Заупокойные песнопения* – необычно, оно будто ориентирует слушателя на заупокойную мессу и вместе с тем оставляет за собой право на её альтернативную трактовку.

Таким образом, перед нами два пограничных по времени и в то же время полярных по содержанию сочинения мастера, связанных с католической темой. С одной стороны, церковное предназначение *Мессы* и опора на западно-христианский канон, с другой – концертная ориентация *Реквиема* и исключительная свобода авторского воплощения культового жанра. Проанализируем, каким образом Стравинский обошёлся с текстовым источником католического богослужения в данных циклах.

Устоявшаяся **текстовая модель** христианской службы по-разному «прочитывается» композитором. В *Мессе* композитор сохраняет латинский текст без изменений и купюр. В этом проявляется его консервативное отношение к церковному первоисточнику и приверженность религиозной традиции. Вместе с тем обращение к древнему Слову окрашено некоторым авторским самовыражением. По точному наблюдению Стравинского, «латынь, как и всякий архаический язык, приобретающий на протяжении многих столетий обобщённо-символический смысл, несёт для нас в своей фонической основе некую интонацию заклинания» [1. С. 189].

Наименьшей авторской работе в отношении текста подверглись *Credo*, *Agnus Dei*. Именно эти части Литургии являются коллективными молитвами, где важно единение прихожан и совместное декламирование текста.

Детальная работа с текстовой моделью проявилась, прежде всего, в *Kyrie* и *Sanctus Мессы*. Для этих частей характерны троекратные повторы слов и отдельных синтагм. Но композитор вносит свои коррективы. «Сквозная идея повторности», которая пронизывает первую и четвёртую части литургического цикла, окрашена авторским словом. Композитор позволяет воспроизводить отдельные слова и синтагмы два, три и более раз. Его текстомузыкальные рамки далеки от строгой канонической модели. Музыкальное воплощение текста создаёт особый тип протекания времени, позволяющий слушателям пребывать в длящемся настоящем.

Композиторы, писавшие реквиемы на канонический текст, обычно опускали те или иные его части [3]. Принцип отбора текстов для *Реквиема* у Стравинского также показал его с авторской стороны. Его духовный опус состоит из девяти частей. Автор выбрал из основного состава погребальной службы лишь отдельные фрагменты традиционных частей: *Dies irae* (*День гнева*), *Tuba mirum* (*Чудесная труба*), *Rex tremendae* (*Повелитель трепещущих*), *Lacrimosa* (*Слезный день*). В начале цикла использован текст псалма *Exaudi orationem meam* (*Услышь мою молитву*), который не относится к каноническим разделам богослужения, а в заключении произведения звучит молитва *Libera me* (*Освободи меня*), не являющаяся обязательной в этом жанре. Более того, Стравинский полностью выпустил *Itroitus* с его ключевыми словами *Requiem aeternam dona eis Domine* (*Вечный покой даруй им, Господи*).

В католических циклах *Мессы* и *Реквиема* Стравинского проявляются две тенденции воплощения литургического текста. В первом сочинении, ориентированном на церковную практику, каноническое Слово сохраняется неизменным, проявляются строгое соблюдение культовых правил и ортодоксальная приверженность религиозной традиции. Во втором католическом опусе композитора, связанном с исключительно авторской трактовкой религиозной темы, разрушаются традиционные текстовые нормативы и выбор фрагментов текстов Литургии продиктован независимым и самостоятельным замыслом мастера.

Одним из важных показателей работы по сакрально-прагматической модели является авторское решение исполнительского состава. Музыкальная направленность *Мессы* была близка стилю Стравинского, поскольку предполагала звучание инструментов в службе. Сам композитор пишет об этом в «Диалогах»: «Я хотел, чтобы её (Мессу. – *Е.О.*) исполняли в службе, что абсолютно невозможно в русской церкви, так как законы православия запрещают участие инструментов в службе, а я выношу пение без аккомпанемента лишь в музыке с примитивнейшей гармонией» [1. С. 273]. Композитор признавал тот факт, что хоровая музыка а capella его не привлекает в силу того, что он мыслит подобные хоры как «сугубо консонантную музыку (в традиционно академическом смысле), где фоногармоническая и колористическая фантазия композитора целиком и полностью управляется традицией жанра» [4. С. 222].

Именно к таким произведениям относится *Месса* для смешанного хора и двойного квинтета духовых инструментов. Ориентация этого цикла Стравинского на жанр католической церковной музыки определила особый тип исполнительского состава – вокально-инструментальный. Хоровой коллектив представлен мужскими (теноры и басы) и детскими голосами (альты и дисканты). Подобный церковный хор генетически связан с храмовым пением, который бытовал в Католической церкви с начала XIII в. до времён И.С. Баха.

Канонической трактовке хора Стравинский противопоставляет альтернативное решение инструментального состава. Оркестр в литургическом цикле представляет собой двойной духовой квинтет. Данный ансамбль вызывает ассоциации со звучанием органа, являющегося принадлежностью католической службы. В «имитируемой органности» звучания каждая группа предельно типизирована: подобие органным регистрам образуют многозвучные семейства гобоев, фаготов, труб и тромбонов. Однако есть и другое объяснение этой композиторской находке. Сам автор говорил о том, что не любит «органное *legato sostenuto* и мешанину октав, а также что этот монстр никогда не дышит. Дыхание духовых инструментов – главное, что привлекает меня в них» [1. С. 195].

Стравинский, чрезвычайно индивидуально подходивший к исполнительскому составу своих сочинений, не сделал исключения для своего *Реквиема*. Из девяти частей *Реквиема* три – инструментальные, что тоже существенно меняет жанровый облик сочинения. Открывает *Requiem canticles Прелюдия (Prelude)*; пятая часть – *Интерлюдия (Interlude)* – является драматургическим центром (именно с нее автор начал работу над этим сочинением) вновь в исполнении инструментов, а завершает всю композицию *Постлюдия (Postlude)*, играющая роль эпилога. Для каждой из трёх инструментальных частей Стравинский создаёт свой «хор» инструментов: в первой части он избирает ансамбль струнных, во второй – звучание духовых с преобладанием флейт и в заключительной части передаёт колокольные перезвоны с помощью фортепиано, арфы, челесты, колоколов и вибратона, а также скромного духового состава. Заметим, что «органная звучность», так тщательно воссоздаваемая им в неканонической *Мессе*, здесь остаётся незамеченной и даже «ненужной».

Таким образом, в этом католическом сочинении большое значение приобретают инструментальные построения, придающие индивидуальный облик и обобщающие драматический смысл произведения.

Дифференцированно обращается Стравинский и с хоровой фактурой. В *Exaudi* он использует антифонные переключки хора с инструментами, деление хора на две группы, одна из которых (четыре солиста) поет хорал, другая, соединяясь по вертикали, псалмодирует *parlando*. В данном случае возникает завораживающий колорит хорового звучания, напоминающий своеобразное заклинание. Произнесенные молитвы *Libera me* подражают реальному храмовому звучанию: пение хора выполняет основную функцию церковного хора, а «остальные тихо речитируют, подобно пастве во время службы» [5. С. 167].

Сольные номера, представленные партиями баса и контральто, также являются примером индивидуального прочтения канона. Солирующий голос

контральто в *Lacrimosa* звучит весьма символично, индивидуально, передавая лирико-трагическое содержание этой части. Более того, данная трактовка «слёзной» части вызывает, как отмечает Н. Мохова, «ассоциации скорее с народными плачами, причем – русскими, нежели с католическими» [6. С. 236]. Напротив, в части *Tuba mirum* сольную партию исполняет бас, ему вторит труба в солирующей функции, передавая воинственное настроение.

Особенности трактовки исполнительских составов в католических сочинениях автора связаны с ориентацией их места исполнения. Церковная предназначенность *Мессы* обусловила воссоздание модели храмового звучания, где на первый план выходит специфический состав хора и оркестровое звучание, создающее эффект присутствия органа. И наоборот, ориентация *Реквиема* на концертную практику позволила композитору сделать смелый шаг в авторском толковании различных вокальных и инструментальных составов в рамках культовой модели.

При всём различии в отношении к культовой модели католические опусы автора имеют немало общих и схожих черт. Прежде всего, это проявляется на композиционном уровне опусов в целом. Объединяющим фактором является арочность построения по принципу расстановки исполнительских сил и драматургического наполнения.

Центром строгой уравновешенной композиции пятичастной *Мессы* является хоровая молитвенная III часть – *Credo*, смысловой основой которой является образ покаяния. Дуэтные II и IV части (*Gloria, Sanctus*) – этапы прославления Господа – образуют как бы «внутренний круг» обрамления, а I и V части (*Kyrie, Agnus Dei*) – «внешнюю арку» (табл. 1, 2).

Таблица 1. Композиция *Мессы*

| <i>A</i> | <i>B</i> | <i>C</i> | <i>B</i> | <i>A</i> |
|--|--|---|--|--|
| <i>Kyrie eleison</i> Господи помилуй | <i>Gloria</i> Славься | <i>Credo</i> Верую | <i>Sanctus</i> Свят | <i>Agnus Dei</i> Агнец Божий |
| Смешанный хор Двойной квинтет | Дуэт дисканта и альта Смешанный хор Двойной квинтет | Смешанный хор Двойной квинтет | Дуэт теноров Смешанный хор Двойной квинтет | Смешанный хор Двойной квинтет |
| <i>Осмысление</i> <i>Обращение к Богу</i> | <i>Прославление</i> | <i>Покаяние</i> <i>Общая молитва</i> | <i>Прославление</i> | <i>Осмысление</i> <i>Обращение к Богу</i> |

Последовательно воскрешая ренессансные традиции структуры литургического цикла, композитор опосредованно воссоздаёт особенности строения готического собора, его куполообразной и арочной конструкции. Более того, этот композиционный принцип проявляется не только на структурном уровне всего цикла. *Kyrie, Gloria, Sanctus* – каждая из этих частей представляет собой пятичастное построение. Такая арочность композиции *Мессы* в целом и в отдельных моментах формы выражает «идею круговой замкнутости бытия и неизменной повторяемости его процессов» [6. С. 245].

Реквием Стравинского, также как и *Мессу*, отличает поразительная стройность композиционной структуры. Возможно, Стравинский пытается символически отразить круговорот бытия, жизни и смерти, обновления и угасания.

Таблица 2. Вокальный и инструментальный состав

| № | Часть | Исполнительский состав | Драматургический строй |
|---|--|--|---------------------------------------|
| 1 | <i>Prelude</i> | Инструментальная часть (соло струнных и струнный оркестр) | Прелюдия, вступление |
| 2 | <i>Exaudi</i> <i>Услышь мою мольбу</i> | Смешанный хор и оркестр (3 флейты, 2 фагота, арфа, струнные, валторны, кларнет альт) | Мольба, просьба |
| 3 | <i>Dies Irae</i> <i>День гнева</i> | Смешанный хор и оркестр (3 флейты, кларнет альт, фортепиано, медно-духовые, литавры, струнные, ксилофон) | Гнев |
| 4 | <i>Tuba mirum</i> <i>Труба, чей дивный звук</i> | Соло баса и оркестр (2 трубы, 2 тромбона, 2 фагота) | Сигнал, призыв |
| 5 | <i>Interlude</i> | Инструментальная часть (3 флейты, кларнет альт, 2 фагота, 4 валторны, литавры) | Интерлюдия Промежуточный раздел |
| 6 | <i>Rex tremendae</i> <i>Царь, чьё величие</i> | Смешанный хор и оркестр (3 флейты, труба, тромбон, альты, виолончели, контрабасы) | Прославление |
| 7 | <i>Lacrimosa</i> <i>Исполнен слёз</i> | Соло контральто и оркестр (4 флейты: флейта пикколо, 2 флейты, флейта альт, арфа, струнные, 3 тромбона) | Скорбь |
| 8 | <i>Libera me</i> <i>Избавь меня, Господи</i> | Смешанный хор (4 солиста и хор tutti) и оркестр (4 валторны) | Мольба, просьба |
| 9 | <i>Postlude</i> | Инструментальная часть (4 флейты, валторна, вибрафон, колокола, челеста, арфа, фортепиано) | Постлюдия Заключение |

В этом сочинении наблюдается «тотальная» симметрия и арочность построения: инструментальные номера дважды обрамляют композицию целого; внутренний круг образуют номера *Tuba mirum* и *Lacrimosa*, где солируют отдельные голоса; вторая и восьмая части – хоровое обрамление – представлены номерами, которые не входят в обязательный канон *Реквиема*, внутри этих композиционных микроарок находятся хоровые номера *Dies irae* и *Rex tremendae*.

Традиции и каноны католической музыки оказали серьёзное и весьма значимое влияние на духовное творчество Стравинского. На примере *Мессы* и *Реквиема* мы видим индивидуальный композиторский подход к выстраиванию диалога с традициями западноевропейской службы. Механизм соединения прошлого и настоящего, канонического и авторского в религиозных опусах автора напрямую зависит от творческого замысла. Стравинский последовательно раскрывает католические модели и опирается на них в зависимости от предназначения духовных сочинений. В этих произведениях каждый элемент канонического стиля представляет собой «сигнификат конкретной “знаковой системы”» [3. С. 8]. Среди «сигнификатов», указывающих на связь с канонической традицией, выделим текстовые латинские первоисточники, традиции исполнительского состава, принципы формообразования и композиции литургических циклов.

Церковная ориентация *Мессы* Стравинского выявила необходимость обращения к стабильным факторам традиции. Содержательно-смысловый комплекс средств в этом опусе сохраняет свой генетический код и отсылает нас к католическому канону. Образный строй литургического цикла Стравинского

создаёт особое эмоциональное пространство. О своём замысле автор говорил так: «Я собирался написать мессу, обращенную непосредственно к духовному началу. Поэтому я стремился к созданию музыки очень холодной, абсолютно холодной» [7. С. 153]. Сдержанная эмоциональность, чистота и красота духовного, неземного пространства достигается композитором выбором холодных звуковых красок, тонов и оттенков чувств, характерных для канонической модели. Таким образом, композитор строит «новую модель мессы как духовного идеала» [8. С. 40].

В «шедевре своих последних лет» Стравинский довольно свободно обошелся с традиционной моделью *Реквиема*. Композитор создавал это творение не для службы, а «для себя» [5. С. 163]. Религиозный опус, завершающий католическую арку духовного творчества композитора, – это творческое достижение, сформированное в результате длительного поиска и стремления композитора прикоснуться к глубинным пластам прошлого, это глубокое понимание и переосмысление «былого для будущего» [3. С. 4]. Несмотря на то, что *Реквием* был создан 84-летним Стравинским на финише его творческого пути, этот камерный опус впечатляет современным прочтением и мудростью концепции.

Один из исследователей отмечает, что Стравинский называл своё сочинение «карманным» или «мини-реквиемом». Лаконичность «церковной службы, усохшей до афоризма» [9] указывает на максимальную концентрацию средств музыкальной выразительности и кристаллизацию стиля композитора в рамках модели культового жанра. Подобная насыщенность композиции характерна скорее для инструментальной музыки, чем для вокальной. Но именно такое музыкально-интеллектуальное воплощение, как отмечает Н. Мохова, «сообщает избранной Стравинским жанровой модели не свойственную её инварианту временную уплотнённость и целенаправленную сжатость всех внутрдинамических процессов» [6. С. 230].

Феномен духовной музыки XX в. заключается в процессах, устремленных к реконструкции и преобразованию культовых традиций. Как отмечает Ю. Булавинцева, «"прошлое" – некий этический и эстетический идеал, неизменно торжествующий над низменностью обывденной жизни» [3. С. 12]. В трактовке религиозных моделей Стравинский проявляет характерное стремление к поиску новых выразительных средств и приемов. Традиционные канонические элементы представителей далекого прошлого для композитора становятся богатым источником для создания своего духовного наследия. На примере духовного творчества Стравинского в рамках католических опусов мы можем наблюдать секуляризацию духовных жанров. В этом творческом процессе важную роль играет «особое отношение композитора к религии и его тяга к выражению общечеловеческого, надличного» [10. С. 111]. В современном культурном пространстве, где тесно взаимодействуют светское и религиозное начала, первое превалирует. Но при этом рождается новый тип культуры – «культуры с двоящимся солнцем: церковным и светским. Их взаимосвязь раскрывается через понимание религиозной духовной культуры как важной части общей культурной парадигмы, воплощающей в ней сферу сакральных смыслов» [11]. В формировании композиторской модели духовных сочинений основополагающей является «модель религиозного сознания» [12] Стравинского, и она скорее нравственно-

философская, чем церковно-догматическая. Поэтому духовные образы мастера находят современные формы культурного выражения в светской концертной практике.

Литература

1. *Стравинский И.Ф.* Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. Л. : Музыка, 1971. 414 с.
2. *Стравинский И.Ф.* Хроника моей жизни. Л. : Госмузиздат, 1963. 276 с.
3. *Булавинцева Ю.В.* Реконструкция традиций в реквиеме романтической эпохи : автореф. дис. ... канд. иск. М., 2009. 26 с.
4. *Задерацкий В. В.* Полифоническое мышление Игоря Стравинского. М. : Музыка, 1980. 287 с.
5. *Савенко С.И.* Мир Стравинского. М. : Композитор, 2001. 328 с.
6. *Мохова Н.К.* О последнем крупном сочинении Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. М. : Сов. композитор, 1985. С. 227–275.
7. *Стравинский – публицист и собеседник / сост. В.П. Варуц.* М. : Сов. композитор, 1988. 504 с.
8. *Кальченко Е.В.* Месса в музыке XX века : к проблеме неоканона: дис. ... канд. иск. Ростов н/Д, 2016. 281 с.
9. *И.Ф. Стравинский.* Requiem canticles [Электронный ресурс]. URL: <http://www.forumklassika.ru/stravinsky.html> (дата обращения: 10.06.2015).
10. *Лукашова Е.Н.* Влияние православных традиций на творчество И.Ф. Стравинского // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 9 (59), ч. I. С. 110–112.
11. *Лобзакова Е.Э.* Взаимодействие светской и религиозной традиций в творчестве русских композиторов XIX – начала XX века : автореф. дис. ... канд. иск. Ростов н/Д, 2007. 18 с.
12. *Невелев М.Ю.* Бремя сознания. Я-представление в содержании религиозного опыта (культурологическое исследование) [Электронный ресурс]. URL: http://samlib.ru/n/newellev_m_j/bremjasoznaniya (дата обращения: 26.06.2016).

Elena N. Opaley, Far Eastern State Institute of Art (Vladivostok, Russian Federation).

E-mail: opaley.elena@yandex.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 33, pp. 151–159.

DOI: 10.17223/22220836/33/13

“CATHOLIC ARCH” IN THE SPIRITUAL WORKS OF STRAVINSKY

Keywords: sacred music; Stravinsky; Mass; Requiem; a canonical model; a Catholic genre work on a model; the model of the religious consciousness.

The focus of this article – especially the composer works on the model of the Catholic church on the example of the genre of the Mass and the Requiem I.F. Stravinsky. In the spiritual works of genius composer of the XX century the works started in 1948 and 1966, separated from each other for almost twenty years, but they are firmly connected to each other by Catholic tradition. So, in the spiritual work of the author formed a kind of “Catholic arch”, which brings together a very important and a major reservoir of spiritual works of the late period.

Appeal to Catholic composer genre predetermined his author's beliefs. He has repeatedly noted in the “Chronicle”, “Dialogue” and the letters that he was attracted by the spiritual music, which is not inferior to the beginning of instrumental vocal. And, in spite of the orthodox origins, the creative aspirations of the author, especially in the later period, associated with the traditions and canons of Catholic music.

The article presents the results of a comparative study of spiritual works of the composer - the Mass and the Requiem. The purpose of this study - to analyze these works from the perspective of the evolution of the author's style of Stravinsky.

Copyright management of the canonical model of the Catholic liturgical genre in the first and in the second case are completely different alternative solutions. As indicators of the intensity of manifestation of the author's beginning to work with the Catholic Church model is the comparative analysis of the primary sources of the composer with the text of the Mass and the Requiem, a musical interpretation of the content and performing the compositions of these works.

The results of research showed the author's alternative to the traditional foundations of the Church of the genre. Strict observance of the liturgical canons of the genre at the initial stage of spiritual and musical way in the Mass gave way to the free interpretation of the church in the last model spiritual opus – “Funeral songs”.

References

1. Stravinsky, I.F. (1971) *Dialogi. Vospominaniya, razmyshleniya, kommentarii* [Dialogues. Memories, Reflections, Comments]. Leningrad: Muzyka.
2. Stravinsky, I.F. (1963) *Khronika moyey zhizni* [Chronicle of My Life]. Leningrad: Gosmuzizdat.
3. Bulavintseva, Yu.V. (2009) *Rekonstruktsiya traditsiy v rekvieme romanticheskoy epokhi* [Reconstruction of Traditions in the Requiem of the Romantic Era]. Art Studies Cand. Diss. Moscow.
4. Zaderatsky, V.V. (1980) *Polifonicheskoe myshlenie Igorya Stravinskogo* [Polyphonic Thinking of Igor Stravinsky]. Moscow: Muzyka.
5. Savenko, S.I. (2001) *Mir Stravinskogo* [Stravinsky's World]. Moscow: Kompozitor.
6. Mokhova, N.K. (1985) O poslednem krupnom sochinenii Stravinskogo [On Stravinsky's last major work]. In: Stravinsky, I.F. *Stat'i. Vospominaniya* [Articles. Memories]. Moscow: Sovetskiy rompozitor. pp. 227–275.
7. Varunts, V.P. (ed.) (1988) *Stravinskiy – publitsist i sobesednik* [Stravinsky as a publicist and companion]. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
8. Kalchenko, E.V. (2016) *Messa v muzyke XX veka: k probleme neokanona* [Mass in the music of the 20th century: On the neocanon problem]. Art Studies Cand. Diss. Rostov-on-Don.
9. Stravinsky, I.F. (n.d.) *Requiem canticles*. [Online] Available from: <http://www.forumklassika.ru/stravinsky.html>. (Accessed: 10th June 2015).
10. Lukashova, E.N. (2015) Influence of Orthodox traditions on creative work by I.F. Stravinsky. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki – Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice*. 9-1(59). pp. 110–112. (In Russian).
11. Lobzakova, E.E. (2007) *Vzaimodeystvie svetskoy i religioznoy traditsiy v tvorchestve russkikh kompozitorov XIX – nachala XX veka* [The interaction of secular and religious traditions in the works of Russian composers of the 19th – early 20th centuries]. Abstract of Art Cand. Diss. Rostov-on-Don.
12. Nevelev, M.Yu. (n.d.) *Bremya soznaniya. Ya-predstavlenie v sodержanii religioznogo opyta (kul'turologicheskoe issledovanie)* [Burden of consciousness Self-representation in the content of religious experience (cultural studies)]. [Online] Available from: http://samlib.ru/n/newelew_m_j/bremja-soznaniya. (Accessed: 26th June 2016).