



004605787

*На правах рукописи*

*С. Цыплакова*

**Цыплакова Светлана Михайловна**

**ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В РУССКОЙ ДУХОВНОЙ  
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ**

**Специальность: 24.00.01. — теория и история культуры**

**АВТОРЕФЕРАТ**  
**диссертации на соискание ученой степени**  
**кандидата культурологии**

24 ИЮН 2010

**Кемерово 2010**

Диссертация выполнена на кафедре философии ФГОУ ВПО «Новосибирский государственный университет».

Научный руководитель: кандидат философских наук, доцент  
**Акулинин Владимир Николаевич**

Официальные оппоненты: доктор культурологии, профессор  
**Штуден Лев Леонидович**

доктор исторических наук, доцент  
**Михайлов Юрий Иннокентьевич**

Ведущая организация: ФГОУ ВПО «Белгородский  
государственный университет»

Защита состоится 11 июня 2010 г. в 15.00 часов на заседании диссертационного совета Д 210.006.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора культурологии при ФГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» по адресу 650029, г. Кемерово, ул. Ворошилова, 17, ауд. 218.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Кемеровского государственного университета культуры и искусств.

Автореферат разослан « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2010 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
кандидат культурологии,  
доцент



Н.И. Романова

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы исследования.** В начале третьего тысячелетия Российское общество обращается ко многим составляющим своего культурного наследия, которые в советское время считались запретными, не имеющими ценности, отжившими. В настоящее время происходит переоценка роли религиозной культуры в истории России. Начиная с последнего десятилетия XX века, она активно переосмысливается и приобретает актуальность.

Современный человек нуждается в приобщении к культурному наследию минувших эпох, к сокровищам художественного искусства. Обращение к культурному наследию прошлого есть своеобразный коммуникативный акт различных пластов культуры и поколений. Трудно переоценить значение такого общения для духовного развития общества.

В настоящее время отчетливо проявляется интерес к феномену русской духовной музыки. Это закономерное явление в условиях мировоззренческих сдвигов в современном обществе.

Русская духовная музыка начала свое существование с эпохи крещения Руси (988 г.) и вот уже многие столетия является неотъемлемой частью русской культуры. И поэтому, актуальность темы настоящего исследования связана с важностью изучения базовых компонентов отечественной культуры. Кроме того, исследование русской духовной культуры позволяет выходить на макроисторический уровень осмысления материала по причине продолжительной истории развития церковного искусства письменной традиции, а также значительных стилистических и межкультурных взаимодействий в этой области.

Представляется важным проанализировать проблему взаимоотношения традиции и новации в русской духовной музыке для сохранения культурной самобытности России. Это обусловлено современной социокультурной ситуацией в российском обществе и прежде всего в нарастающем стремлении к национальной самоидентификации, выбора собственного пути развития.

Роль многовековой русской духовной культуры в культурном и геополитическом самоопределении России в течение многих десятилетий советского периода недооценивалась из-за отрицательного отношения к дореволюционному прошлому России. В настоящее время вопросы религиозной культуры активно обсуждаются в общественно-историческом, философском, культурологическом направлениях.

Рассмотрение темы исследования в культурологическом аспекте является необходимым в связи с тем, что существующие на сегодняшний момент отечественные исследования в данной области имеют в значительной степени фрагментарный характер. Несмотря на свою безусловную ценность, они не отражают данного вопроса в его целостности. Мы полагаем, что именно культурологический подход позволяет провести комплексное осмысление темы исследования. В рамках культурологии

данная работа является первой попыткой проанализировать русскую духовную музыкальную культуру с точки зрения взаимодействия в ней традиции и новации.

Анализ взаимодействия традиции и новации в истории русской духовной музыки представляется актуальным и в плане прогнозирования развития духовной музыки в России в будущем.

**Степень научной разработанности темы.** В связи с тем, что в исследовании рассматривается взаимодействия традиции и новации в русской духовной музыкальной культуре в контексте историко-культурного развития, встает необходимость рассмотрения культуры как процесса, в связи с чем были рассмотрены труды по культурной динамике, социокультурному прогрессу.

Культурообразующая деятельность в ее социально-исторической процессуальности, ее парадигмальной содержательности отражена в трудах таких авторов как М. Вебер, А. Дж. Тойнби, М. Хайдеггер, О. Шпенглер, К. Ясперс.

Культуру не только как продукт человеческой деятельности, но и как процесс, в результате которого происходит изменение мира и самого человека, рассматривал в своих работах М. С. Каган.

Значительные разработки по теории социокультурного прогресса были сделаны Г. Спенсером, Э. Тайлором — представителями школы эволюционизма. В исследованиях представителей структурно-функционального направления антропологии А. Радклифф-Брауна, Б. Малиновского, Р. Мертона, Т. Парсона рассматривались вопросы социальной эволюции. П. Сорокин исследовал культурные мировоззренческие системы и социокультурную динамику.

В области исследований традиций интересна культурологическая концепция Э. С. Маркаряна, в которой он излагает теоретические основания интегративной науки о динамике традиций, названной им традициологией.

Культуролог Н. С. Злобин рассматривает в своих трудах значение новаций в процессе развития культуры.

Вопросы своеобразия исторического процесса, взаимодействия и вытеснения старого новым ставятся философами А. К. Уледовым, историком Д. Я. Кимом, философами Е. И. Вавилиным и В. П. Фофановым.

Г. С. Кнабе разрабатывает диалектику взаимосвязи общества и личности, находящих свое выражение в нормах, привычках, традициях, а также «в общем духовном фоне» эпохи. Культуру как «форму диалога» общения людей разных культур и эпох рассматривает В. С. Библер. Взаимодействие культур и общие закономерности их становления раскрывает П. С. Гуревич. Для данного исследования вопрос взаимодействия культур ставится в новаторской эпохе русской духовной музыки XVII века.

Изучение русской духовной музыкальной культуры немислимо без рассмотрения категории русской духовности, поскольку эти области тесно взаимосвязаны.

Проблемы религиозно-философского характера, связанные с вопросами культуры вообще и русской духовной культуры в частности, широко освещались в трудах русских философов конца XIX-начала XX в. В. С. Соловьева, В. В. Розанова, К. Н. Леонтьева, П. А. Флоренского, Н. А. Бердяева.

Культурологический анализ русской духовности проводили: С. С. Аверинцев, Д. С. Лихачев, Н. С. Трубецкой, И. А. Ильин, А. М. Панченко, А. Л. Юрганов, Е. А. Овчинникова, А. Ф. Замалеев.

Известный ученый М. М. Бахтин понимал культуру как синтез духовных смыслов бытия — логических, эстетических, эмоциональных, религиозных и нравственных.

Идеи культурно-исторической школы, заложенные Ф. И. Буслаевым, А. Н. Пыпиным, где культура рассматривается как исторический источник жизни народов, являются ведущим положением для данного исследования. Эти идеи были продолжены в трудах академиков Н. С. Тихонравова и Д. С. Лихачева.

Особое значение для данной работы имеют исследования в области русской духовной музыкальной культуры.

Теоретические работы досоветского периода по духовной музыке существуют, начиная с XVII века. Это «Азбука» Александра Мезенца 1668г, «Музыкальная грамматика» Николая Дилецкого 1681г. Важную роль в становлении исторического музыкознания в XIX – начала XX вв., а также в развитии традиции русской духовной музыки сыграли музыкальные критики: В. В. Стасов, Г. А. Ларош, А. Н. Серов и композиторы: Ц. А. Кюи, А. Д. Кастальский, Г. Я. Ломакин, А. В. Никольский, П. Г. Чесноков, А. А. Юрлов.

В начале XX века культурологическими исследованиями в области психологии творчества занимались ученики Потебни Д. Н. Овсяннико-Куликовский, А. Г. Гронфельд. Психология творчества распевщиков, композиторов является неотъемлемой составляющей русской духовной музыкальной культуры.

Труды советских исследователей Н. Ф. Финдейзена, А. И. Рогова, работы Б. В. Асафьева, Т. Н. Ливановой, Ю. В. Келдыш, А. И. Кандинского, С. С. Скребкова, М. С. Пекелиса, Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана раскрывают музыкальную культуру как процесс, неразрывно связанный с культурными эпохами. В данном контексте они анализируют процессы, протекавшие и в русской духовной музыкальной культуре.

Для данной работы представляет ценность труд А. Ф. Лосева «Музыка как предмет логики» (1927). В этом труде рассматривается теория музыки как особой сферы бытия, подчиняющейся логике особого типа. Независимо от специфических онтологических выводов А.Ф. Лосева

большую ценность представляет феноменологический аспект его музыкальных исследований.

Среди современных исследователей следует отметить Н. А. Герасимову-Персидскую, занимающуюся исследованием духовной музыки XVII века, Н. В. Заболотную, анализирующую партесное пение, С. Г. Звереву, проводившую исследования о русских хорах и мастерах знаменного пения конца XV - середины XVII веков. Детальной разработкой системы музыкальных культовых канонов в европейской культуре занимается А. М. Лесовиченко, а в византийском искусстве — Е. В. Герцман.

Следует особо выделить труды о древнерусском певческом искусстве Б. М. Бражникова, Н. Д. Успенского, Т. Ф. Владышевской, Т. Н. Левой, И. Е. Лозовой, М. П. Рахмановой, М. Г. Рыцаревой, В. В. Протопопова, В. Н. Холоповой, Б. А. Шиндина и И. Е. Ефимовой, Н. П. Парфеньева.

Обогатили музыкально-теоретическую науку исследователи-медиевисты, освещая в своих трудах древнюю историю храмового пения: Д. В. Разумовский, С. В. Смоленский, В. М. Металлов, Д. В. Алеманов, А. В. Преображенский, М. В. Бражников, И. А. Гарднер, Д. С. Шабалин, Б. Николаев, В. И. Мартынов, Е. В. Николаева, О. Е. Левашева.

*Источниковой базой* в работе выступили:

1. Публикации древнерусских источников: Степенной книги, летописей, соборных постановлений, переписки, а также трактатов по музыкальной эстетике XVII–XVIII вв.

2. Публикации документов, воспоминаний современников, исследований и периодики XIX — начала XX в., посвященных церковному пению.

**Проблемой исследования** является противоречие между культурной устойчивостью канонов русской духовной музыки и трансформацией духовной музыки в русской культуре.

**Объектом исследования** является русская культура X – начала XX вв.

**Предмет исследования** — традиции и новации в русской духовной музыкальной культуре как в специфической сфере русской художественной культуре.

**Цель диссертационного исследования** состоит в анализе взаимодействия традиции и новации в историческом развитии русской духовной музыкальной культуры X – нач. XX вв.

Для достижения поставленной цели следует решить ряд задач:

1. Сформировать адекватный понятийный аппарат данного исследования посредством конкретизации категорий традиции и новации.

2. Выявить специфику духовной музыки в системе русской культуры.

3. Определить характер традиции в духовной музыкальной культуре.

4. Раскрыть особенности взаимодействия традиции и новации в духовной музыкальной культуре.

5. Показать социокультурную обусловленность возврата к древнерусской традиции духовной музыки.

**Методологическая основа исследования.** Выбор основных методологических средств определен объектом, предметом, целью и задачами исследования.

Поскольку русская духовная музыка выступает как целостный феномен русской культуры, то в качестве исходного методологического основания диссертационного исследования выступил генетический метод, который позволил проанализировать интересующий нас объект с точки зрения его возникновения и развития (Г. Спенсер, А. Тойнби, Э. Тайлор, О. Шпенглер).

При изложении этапов развития русской духовной музыки в их хронологической последовательности использовался диахронический метод (Д. В. Разумовский, И. А. Гарднер).

В сравнительно-историческом анализе конкретной области русской духовной и европейской музыкальной культуры в определенном временном интервале, с учетом существующих взаимосвязей и возможных противоречий, в данной работе использовался компаративный метод (П. Сорокин).

Структурно-функциональный и семиотический методы предполагают рассмотрение культуры как знаковой системы. Они были необходимы при анализе древнерусской культуры идеационного типа (А. Радклифф-Брауна, Б. Малиновского, Р. Мертона, Ю. Лотман).

Вспомогательным, но принципиально важным для нашего исследования методом явился биографический метод (М. А. Ръцарева).

Характер исследования определяется как междисциплинарный, который предполагает использование знаний, источников из смежных областей: философии, искусствоведения, богословия, эстетики.

**Научная новизна исследования** состоит в следующем:

1. Обоснована адекватность понятийного аппарата исследования, главным образом понятий традиции и новации к русской духовной музыкальной культуре обуславливаемая:

- уникальным характером взаимодействия традиции и новации в области русской духовной музыки;
- фиксированными способами трансляции традиции духовной музыки;
- способностью русской культуры к культурному диалогу;
- спецификой канонического богослужбного строя.

2. Обусловленность степени допустимости привлечения музыкального заимствования (новации) из западноевропейской культуры в рус-

скую духовную музыкальную культуру, которая выражается в следующем: характером государственного развития, многонациональностью культур российского государства, православного самосознания и его широким распространением в российском обществе.

3. Обосновано внутреннее несоответствие партесной музыки и канонического строя богослужения, сформированного в рамках русского идеационного типа культуры, в итоге вызвавшее обращение к традиции древнерусских распевов среди ведущих церковных композиторов второй половины XIX – начала XX века.

4. Выявлено и аргументировано значение богослужебного канона в культурном взаимодействии традиции и новации в русской духовной музыкальной культуре в качестве охранительной функции.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Происходящие в XIX веке мировоззренческие сдвиги в русском обществе и стремление к культурной самоидентификации явились основной движущей силой синтеза традиции и новации в русской духовной музыке, что предопределило обращение к древнерусской певческой традиции. Это обращение не было простым копированием, но возвращением на новом уровне древнерусских распевов, в которых сознательно сохранялось их музыкальное смысловое поле.

2. Культурная обусловленность традиции и новации в русской духовной музыкальной культуре проистекает из уникального характера взаимодействия традиции и новации в русской духовной музыке. Эта уникальность определяется текстуально-смысловой детерминацией, художественно-орнаментальным характером и всей спецификой канонического богослужебного строя, в котором важную роль играет передача традиции фиксированными способами (сначала знаменной нотацией, потом линейной нотацией). Традиции и новации взаимодействуют благодаря способности русской культуры к культурному диалогу с другими культурами. В данном случае с западной музыкальной культурой.

3. Истоки трансформации традиции духовной музыки прослеживаются с XVII в., когда западное музыкальное мышление внедряется в традиционную область русской духовной музыкальной культуры. Происходит пересечение двух разных музыкальных систем и мировоззрений. В результате новационные процессы в русской духовной музыке приобретают характер отхода от музыкально-канонического мышления, тесно связанного с богослужебным строем церковного пения. В XVIII веке процесс секуляризации в русской духовной музыке продолжается.

4. Особенность новационного процесса в русской духовной музыкальной культуре заключается в том, что новации должны встраиваться в ритуально-канонические структуры. Поэтому новации, отражающие секулярное мировоззрение, приходят в противоречие с богослужебным каноном. И как следствие устойчивость богослужебного канона продуцирует синтез традиции и новации, соответствующих мировоззренческим основам идеационного характера культуры.

5. Партесное пение к концу XVIII столетия претендует на статус традиции. Однако, трансформированное на основе западной секуляризованной музыки, русское партесное пение приходит в противоречие с православным церковным каноном. Противоречие партесной традиции и богослужебного канона вызвало потребность приведения музыкальных форм и мелодического содержания духовного пения в соответствие с мировоззренческой основой богослужения.

**Теоретическая значимость исследования** заключается в исследовании культурологических аспектов исторического развития русской духовной музыкальной культуры и ее многослойной природы, в выявлении источников духовного развития отечественной культуры.

В работе концептуализированы специфические черты взаимодействия традиции и новации в русской духовной музыкальной культуре, являясь методологическим основанием для теоретических и эмпирических исследований культурологией проблем, связанных с ролью русской духовной музыки как по отношению к культуре в целом, так и по отношению к различным структурным элементам культуры, взятой в ее исторической динамике.

**Практическая значимость исследования.** Материалы диссертации могут быть использованы при разработке учебных культурологических, теологических, музыковедческих курсов: «Традиционность в русской культуре», «История русской церкви», «Русская духовная музыка», «Древнерусская музыка как мировоззренческий феномен» в средних и высших учебных заведениях, что будет способствовать расширению кругозора личности, ее знаний в области культуры, обогащению духовной составляющей человека.

#### **Апробация работы.**

Основные положения диссертации были представлены на международной научной конференции «Музыка и ритуал: структура, семантика, специфика», проходившей в НГК в 2002 г., а также на международных научных студенческих конференциях «Студент и научно-технический прогресс», проходивших в НГУ в 2002 – 2007 гг. (XL, XLI, XLII, XLIII, XLIV, XLV).

Диссертация в полном объеме обсуждалась на кафедре философии философского факультета Новосибирского государственного университета.

**Объем и структура работы.** Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, заключения, приложения и списка литературы.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** дается обоснование актуальности темы и описывается степень ее разработанности. Определяются объект и предмет исследования, формулируются его цели и задачи, выявляется методологическая основа исследования, его теоретическая и практическая значимость. Выдвигаются основные положения, выносимые на защиту, приводятся данные апробации работы.

**Первая глава «Традиции и новации в музыкальной культуре»** посвящена культурологическому осмыслению понятийного аппарата, который составляет методологическую основу работы. Проводится анализ методологии исследования процессов культурной динамики применительно к исследованию духовной музыкальной культуры.

**В первом параграфе «Культурологические теории процессуальности культуры»** описываются главные культурологические подходы и модели в рамках теорий культурной динамики. Рассматривается вопрос о методологической значимости различных походов в области изучения древнерусской духовной музыкальной традиционной культуры.

Вопрос о генезисе изучаемой традиции рассмотрен в русле магистральных теоретических направлений культурологии: классический эволюционализм (Э. Тайлор, Л. Уайт), диффузионизм (Ф. Ратцель, Л. Фробениус), функциональный подход (Б. Малиновский), социокультурная динамика П. Сорокина. Общим исходным допущением классического эволюционизма было движение человеческого общества от простого к сложному, т.е. прогрессивное развитие. В рамках диффузионизма подчеркивается роль заимствований и культурных пересечений. Этот подход позволил представить пути проникновения новации в область канонической традиции как диффузию новых образцов. Разработанная П. А. Сорокиным теория социокультурной динамики в соответствии с различными видами мировоззрений выделяет три социокультурные суперсистемы. Две (идеационная и чувственная) являются основными, третья — идеалистическая — переходной. Имеется еще два переходных типа: идеалистический и смешанный.

Так, в диссертации древнерусская духовная музыкальная культура рассматривается в аспекте социокультурного подхода П. А. Сорокина, потому что мировоззрение, основанное на сверхчувственности и сверхреальности Бога как единственной реальности и ценности, пронизывает все области древнерусской культуры. Это позволило выделить важные особенности формирования и функционирования традиции в рамках культуры этого типа.

**Во втором параграфе «Традиции и новации в культурологической интерпретации»** рассматриваются определения традиции с точки зрения функционального, объектного и субъектного подходов.

В тексте рассматриваются основные характерные черты и функции традиции. Выделяются наиболее важные подходы к осмыслению тради-

ции: функциональный, объектный, субъектный подходы (рассмотрены определения традиции Ю. А. Левады, Л. В. Даниловой, А. Г. Спиркина, А. В. Гофмана, В. П. Таратуты, М. Ю. Немцева, В. М. Капчели, Р. Зиманда).

Исходя из цели и задач исследования сформулировано в рамках структурно-функционального подхода интегральное определение традиции.

Традиция — это исторически сложившиеся, проверенные человеческим опытом образцы культурного, в особенности художественного мышления, обладающие национальной спецификой, которые передаются в определенном социуме от поколения к поколению, и работают в социальных группах и обществах на протяжении длительного времени, являясь средством стабилизации общества, выражая определенные мировоззренческие установки. Это определение мы полагаем адекватным предметному полю настоящей работы.

Культурная новация входит в область культурной динамики и играет важную роль в процессе культурогенеза. Под новациями в культуре мы понимаем возникновение впервые созданных культурных феноменов и культурных форм на основе смены мировоззренческих парадигм, в которых происходит переосмысление традиционных идей и взглядов, интерпретация их на ином ценностном уровне, с появлением новых идей.

Не всякая новация может закрепиться и перерасти в традицию. Должны сложиться определенные условия для фиксации новации. В преобладающем большинстве социума должна созреть потребность принять новации и следовать им. Принятие новации возможно, если расшатаны традиционные мировоззренческие устои. И наоборот, если традиционные устои и связанное с ними мировоззрение стабильно, новации могут приниматься очень медленно или не прижиться в данном социуме. Возможны варианты принятия новации под давлением власти, но, в таком случае, новационные процессы могут вызвать нестабильность в социуме или даже кризисные явления. Как пример этого, можно вспомнить разные оценки модернизации России в начале XVIII в., произошедшие в результате петровских реформ. Надо отметить, что смена мировоззрения происходит от изменения ценностной доминанты в культуре, так как именно ценности пронизывают культуру одним основополагающим принципом, формируя ее как единство. Новации, отвечающие мировоззренческо-культурной доминанте конкретного общества, могут закрепиться в качестве традиции.

Таким образом, культурная динамика, рассмотренная как взаимодействие традиции и новации, складывается в результате действия целого ряда различных тенденций и процессов. Поэтому в рамках определенного исторического периода культурная динамика какой-либо страны или народа предстает как сложное явление, включающее в себя множество самых разнообразных трансформаций и разнонаправленных процессов.

**В третьем параграфе «Традиции и новации в музыкальной культуре»** осуществляется рассмотрение роли канона в музыкальной культуре.

Глубокое осмысление канона представлено в работах С. Н. Булгакова, П. А. Флоренского, А. Ф. Лосева, П. Ю. Лотмана. Для этих авторов канон является закреплением универсальных ценностных образцов, отвечающих мировоззренческим установкам культуры.

Канон выступает и как источник информации, и как организующее начало. Он, как носитель традиции определенного художественного миропонимания, выражает идеал эпохи и является движущим, базовым элементом традиции. Поэтому понятия канона и традиции имеют много общего и зачастую работают в одной области. Однако область традиции значительно шире, чем канона, так как традиция включает в себя канон. Канон же является структурообразующим ядром культуры, такой, какой являлась рассмотренная в диссертации древнерусская религиозная культура.

В диссертации раскрывается роль творческого начала, которое присутствует и в канонической традиции, но формы проявления творчества не столько экстенсивный, сколько интенсивный характер.

В параграфе так же прослеживается формирование канона в поэтико-песенном творчестве Византии. «Канон» как жанр церковной гимнографии появился и оформился в творчестве сирийцев: Св. Андрея Критского, Иоанна Дамаскина, Космы Иерусалимского. В основе его поэтической структуры лежал акrostих. Каноны Св. Иоанна Дамаскина, Андрея Критского послужили образцами для последующих поколений гимнографов.

В детальном анализе рассматривается музыкальный жанр, в основе которого лежит каноническая природа. Описываются канонические образцы, входящие в состав музыкального канона: мелодические, ладовые, метроритмические, типы музыкальных форм, типы исполнительских составов. Прослеживается взаимодействие, пересечение традиции и новации в музыкальной культуре.

Исходя из вышеизложенного, делается вывод о том, что канон, традиции и новации в области музыкальной культуры выполняют охранительную и преобразовательную функции. Однако, взаимоотношение канона в рамках традиции и механизмы появления новации на разных этапах развития музыкальной культуры различны. На этапе формирования канона происходит закрепление традиции, причиной этого закрепления является такая психологическая особенность человека, как стремление к стабильности. И эта тенденция ведет к сохранению традиции. С другой стороны, на стадии твердой фиксации канона тяга человека к творческому поиску часто приводит к появлению новации.

Итак, музыкальная культура обладает способностью сохранять устойчивые канонические корни, благодаря которым она существует на протяжении многих веков, накапливая в своих «хранилищах» богатый

потенциал, и именно поэтому, благодаря своей канонической природе музыкальное искусство непрерывно развивается, используя новации как положительный стимул в развитии и обновлении музыкальной традиции.

Однако, надо отметить, что русской духовной музыкальной культуре присущи свои особенности, отличные от светской музыкальной культуры.

**Вторая глава «Формирование традиции и влияние новации в историческом развитии русской духовной музыкальной культуры»** дает развернутую картину формирования традиции древнерусской музыки, возникновение новации и взаимодействие традиции и новации в рамках русской духовной музыкальной культуры.

**В первом параграфе «Становление и развитие традиции древнерусской духовной музыкальной культуры в X – середине XVII вв.»** прослеживается укоренение греческого православного мировоззрения и постепенное, с XI-XVII века, становление национальной традиции в русской духовной музыкальной культуре (знаменный распев).

Возникновение культурного феномена русской духовной музыки связано с принятием христианства в 988 году от православной Византии. Это был новационный «толчок», в результате которого зародились целые сферы древнерусской культуры и, в том числе древнерусское знаменное пение.

Основой высокой музыкальной культуры Древней Руси X–середины XVII веков было традиционное церковной пение. Этот период характеризуется единой идейной системой, религиозной в своей основе. В рамках этой системы певческая культура развивалась в лоне Церкви. Основополагающее влияние на духовную музыкальную культуру Древней Руси имела и имеет патристическая традиция, запечатленная в системе богослужебных текстов, которые формируют канон, как возведенную в закон традицию. Канон задает определенное направление развитию культуры. Но в то же время, канон — это не слепое воспроизведение образцов, напротив, за внешней тождественностью формы скрывается глубокое внутреннее оригинальное содержание. Суть канона, как она понималась в русской духовной певческой культуре, состоит в приближении к вневременности, вечности. Одновременно канон есть явление, существующее во времени. В этом его диалектичность, источник его жизненности. Сущность канона состоит не столько в его воспроизводимости по готовым образцам, сколько в законах конструирования из определенных данных элементов, из которых может быть создано новое произведение.

Древнерусская православная музыкальная культура формировалась как идеационный тип культуры, который отражал действительность, но усматривал за ней сверхреальность, небесный мир. Это миропонимание отражается в знаменном распеве: в построении попевок, в подчинении мелодической линии тексту.

Древнерусская духовная музыка, истоки которой шли от византийской певческой традиции, развивалась своим самобытным путем. При строгой каноничности, в природе знаменной нотации было заложено преобразующее начало. Это исходило из характеристики символически-условных знаков, указывающих на то, что должно быть в памяти и в душе музыканта. В таких условиях певец делался интерпретатором, истолкователем текста, освященного многовековым авторитетом традиции. И одновременно с этим, канон не допускал самодовлеющего выражения личного начала. Поэтому в русской традиции высокой канонической импровизации закрепляется хоровое исполнение. В хоровом исполнении личное проникновение в смысл слова растворяется в коллективном чувстве, объединяя поющих людей в «соборную» общность. Эта традиция хорового унисонного исполнения долго будет определяющей в русской духовной музыке, так как русская духовная музыкальная культура являлась для простого народа сферой высоких нравственных идеалов. Этот мир особой красоты и дисциплины был обязательным в жизни многих людей. Доступность ее каждому приходящему в церковь сообщала духовной культуре известный демократизм.

Таким образом, заимствованный из Греции, знаменный распев с его семиографией стал фактически новым мелодическим языком, выросшим на основе принятых мелодических новаций. Со временем появлялись новые распевы, в которых отражалась психология и характер русского народа, и православное религиозное мышление являлось основой существования древнерусских распевов. Древнерусская певческая культура обладала стабильностью художественных норм, главенством слова над мелодическим рядом. На протяжении шести веков содержание и формирование традиции в русской духовной музыкальной культуре происходило постепенно и удерживалось достаточно прочно.

**Во втором параграфе «Новаторская эпоха в русской духовной музыкальной культуре — музыкальное барокко XVII в.»** анализируется начало новационных процессов, которые происходили в русской духовной музыкальной культуре в связи с мировоззренческими изменениями в русском обществе. В XVII веке под влиянием западной культуры меняются мировоззренческие установки русского общества: изменяется взгляд на человека и на его место в мироздании и социуме.

В результате реформ Петра I происходит модернизация русского общества по западному образцу. Особенно серьезные трансформации коснулись русской духовной культуры. Они уже были подготовлены произошедшим реформированием в русской православной церкви. Теперь вместо мирочувствования «соборности» культивируется рост индивидуализма. В связи с наступившими изменениями начинает утрачиваться и восприятие духовной (церковной) музыки как неотъемлемой части богослужения. Она понимается как самостоятельная составляющая храмового действия, что приводит к доминированию декоративности и внешней эмоциональности, и, как следствие, идет процесс «обмирщения» ду-

ховной культуры. Именно эти тенденции и проявились с введением партесного пения в церкви, в связи с чем, знаменное пение утрачивает свое доминирующее положение и продолжает существовать как православная певческая практика в основном в монастырях.

Как следствие, с изменением государственно-церковной политики переосмысливается роль духовной музыки. В культурном сознании делается попытка объединить «пение» с «музыкой». Собственно партесное пение становится в большей степени «музыкой» чем «пением».

Новации западной музыкальной культуры, проникая в область духовной музыки, ставят определенные задачи. В первую очередь это большой диапазон эмоционального воздействия, который отделяет мелодию от текста, богословский смысл которого она призвана передавать.

Прежняя возвышенность чувств сменяется эмоциональной подвижностью. Дух индивидуализма проникает в музыку. Это выражается в новых художественно-выразительных средствах музыки. В партесных произведениях идет разделение на хоровые партии, возрастает роль певца-солиста, внутри хоровых песнопений появляются ансамбли. Вводится новая линейная нотация, в которой отдельные значки закрепляют за собой определенную высоту звука, и поэтому ноты становятся не дополнением к тексту, а самостоятельным явлением.

Появляется новый жанр — партесный хоровой духовный концерт, который сочетает в себе религиозное и светское начало.

В жанре хорового духовного концерта работали многие талантливые композиторы, такие как Василий Титов, Николай Калачников, Николай Бавыкин, Степан Беляев.

Но не русское общество безоговорочно приняло новации западной музыкальной культуры. Новое партесное пение не приняли старообрядцы. Особенно решительно протестовали против нового партесного пения старообрядцы протопоп Аввакум, подьяк Федор Трофимов, поп Лазарь, священник Никита Пустосвят и другие. Они называли партесное пение «согласием органным», «приплясными стихами», которое «обнажало красоту церковную». Мнение старообрядцев разделяли и некоторые православные епископы. Несмотря на серьезное сопротивление, которое доводило до смерти (протопоп Аввакум и поп Лазарь были сожжены в 1681 году, священник Никита Пустосвят был казнен в 1682 году) задержать и остановить развитие нового певческого стиля не удалось.

Дальнейшее существование знаменной традиции в старообрядчестве, с одной стороны, позволило сохранить ее для русской культуры, но с другой стороны, снижало новационную резистентность музыкальной духовной культуры.

В двух музыкально противоположных певческих системах — знаменной и партесной — отразились два различных взгляда на мир. Древнерусский знаменный распев (модальная система) — это созерцательное, гармоничное, внутреннее христианское мироощущение, тогда

как партесное пение (мажорно-минорная тональная система) — отражает секуляризованное, гуманистическое мировосприятие мира.

Таким образом, партесное многоголосие, с его яркой и контрастной аффектностью, органичным полнозвучием и красочной изобразительностью, становится выражением жизнеопущения людей России, предвестником нового времени. И надо отметить, что новым задачам общества не соответствовала система знаменного пения, которая отвечала только требованиям богослужебного пения в рамках средневекового мирочувствия. Музыкальная практика знаменного пения постепенно уходила из употребления, однако, прививаясь на русской почве, партесное пение испытывает на себе влияние знаменного пения. Но это влияние оставалось весьма поверхностным.

В главе третьей «Канон и новация: диалог с древнерусской традицией» рассматривается в XVIII веке процесс закрепления новации (партесного пения) в традиционную область русской духовной музыкальной культуры. Обращение в XIX веке, в связи с процессом культурной самоидентификации русского общества, к древнерусской традиции, обуславливают синтез традиции и новации на новом уровне.

В первом параграфе «Закрепление новации в русской духовной музыкальной культуре в эпоху классицизма XVIII в.» прослеживается взаимодействие адаптированного к русской духовной музыкальной культуре партесного пения (традиции) с итальянской музыкальной культурой, которая явилась по отношению к партесному пению новацией.

К XVIII веку русская духовная музыка достаточно прочно усваивает партесное пение, которое уже сформировалась как традиция и в этот период очевидно преобладание светского начала в русской духовной музыкальной культуре. В России доминирует итальянская музыкальная культура, представляющая западное музыкальное мышление.

Активно развивается в XVIII веке светская музыка (народная песня, опера, инструментальные жанры). В области русской духовной музыки русский партесный концерт продолжает свое развитие и достаточно быстро становится ведущим жанром. Духовный концерт или русский классический хоровой концерт достигает своего расцвета в XVIII веке в творчестве двух выдающихся композиторов: М. С. Березовского и Д. С. Бортнянского.

В творчестве М. С. Березовского (1745? -1777 гг.) духовный концерт благодаря таланту композитора приобретает национальные черты. В его духовных концертах с большим мастерством сочетаются итальянский стиль (новация) с церковными распевами (традицией). В результате этого возникает концерт высокого барокко.

В творчестве Д. С. Бортнянского (1751-1825 гг.) происходит формирование национального русского классического концерта, в котором он талантливо соединяет в церковных произведениях светское европейское и духовно-православное начало.

В то же время, глубокие познания в области как западноевропейской музыки, так и древнерусского пения побуждают Бортнянского высказывать опасения по поводу не востребоваемости, потери интереса к древнерусским распевам, изучение и практическое использование которых должны составить основу национального начала в русской музыке. Свои взгляды Бортнянский излагает в «Проекте об отпечатании древнего русского крюкового пения» или «Проекте Бортнянского», написанном, очевидно, в первом десятилетии XIX века.

Итак, в становлении традиции партесного пения в XVIII веке в связи с влиянием идей Просвещения, в понимании природы музыки происходят изменения. Ее природу воздействия на человека рассматривают уже не столько с богословской точки зрения, сколько чисто с эстетической и этической сторон. Надо отметить, что при неизменных церковных канонах, изменяется отношение композиторов к церковным сочинениям. Композиторы, сочиняющие в области духовной музыки, к церковной канонической традиции относятся свободнее, чем в предшествующие века.

**Во втором параграфе «Переосмысление традиции древнерусских распевов XIX – начала XX века»** рассматривается процесс осмысления русской общественной мыслью древнерусского музыкального наследия, на основе которого будет происходить процесс возрождения традиции древнерусских распевов в конце XIX-XX столетии.

Секуляризация церковной музыки входила в противоречие с ее каноническим церковным строем, и это противоречие вызывает потребность приведения музыкальных форм и содержания церковного пения в соответствие с мировоззренческой основой богослужения.

В XIX веке начинаются новые поиски культурной самоидентификации, которые предопределяют обращение к древнерусской певческой традиции.

Возрождению традиции древних распевов в новом гармоническом прочтении, основанном на национальных музыкальных началах, положил «Проект» Д. С. Бортнянского, который сам композитор не смог реализовать до конца на практике.

Медиевисты XIX века митр. Евгений Болховитинов, В. В. Ундольский, Д. В. Разумовский, В. М. Металлов, А. Г. Преображенский, С. В. Смоленский собирали и изучали духовное музыкальное наследие. Труды этих выдающихся медиевистов послужили серьезным поводом для возрождения древнерусских распевов.

Необходимо заметить, что, начиная с XVII века и по настоящее время, в старообрядческой среде сохраняется и практикуется знаменный распев. Старообрядцы, несмотря на невероятные трудности, сумели сбереечь знаменный распев, не приняв в XVII веке партесного пения. Многие известные исследователи древнерусской традиции учились у старообрядцев знаменному пению по знаменной (крюковой) нотации, как, например, С. В. Смоленский. Пример сохранения традиции знаменного пения

старобрядцами дает нам право говорить о непрерывающейся традиции русской духовной музыки, но в наиболее консервативном сообществе.

В конце XIX века начинается возврат к древнерусской певческой традиции на новом уровне и в новых музыкальных формах. Одним из первых на необходимость возврата к истокам в области духовной музыки указал П.И. Чайковский. Основной движущей силой этого синтеза традиции и новации стали идеи русских композиторов, творивших в области русской духовной музыкальной культуре: С. В. Смоленского, А. Д. Кастальского, С. В. Рахманинова и др.. Директор Синодального училища С. В. Смоленский стал идеологом «нового направления» в деле возрождения древнерусских распева. А. Д. Кастальский, С. В. Рахманинов, А. Т. Гречанинов и другие композиторы, разделявшие взгляды Смоленского, вырабатывали свой язык гармонии, учитывая наследие партесного пения. Он должен был подходить к гармонизации древнерусских распевов. Цель этого гармонического языка сводилась к украшению, расцветиванию знаменных распевов, и при этом к сохранению их первозданной красоты и богословского смысла. Композиторы «нового направления» рассматривали знаменные распевы как уже данные произведения, а не только как мелодический материал для своих композиций. Важную работу в деле озвучивания древнерусских распевов проводил Синодальный хор во главе с регентом В. С. Орловым.

Из стен Синодального училища вышли композиторы «новой московской школы» П. Г. Чесноков, М. М. Иполитов-Иванов, Н. М. Данилин. Известные русские композиторы С. В. Рахманинов и П. И. Чайковский, разделявшие взгляды С. В. Смоленского по возрождению древнерусских распевов, тесно сотрудничали с Синодальным хором и училищем.

Таким образом, русские композиторы и церковные деятели понимая, что секуляризация русской духовной музыкальной культуры и применение к ней европейских средств художественной выразительности приводит к обезличиванию, к потере ядра, без которого русская духовная музыка перестанет существовать как собственно церковная музыкальная область, обращаются к древнерусским распевам. Они разрабатывают такие художественные приемы письма, которые соответствуют духу и характеру древнерусских распевов.

Традиция пения Синодального хора частично продолжила свое существование и в СССР. Основатели советской школы хорового пения М. М. Иполитов-Иванов, А. В. Свешников, А. В. Александров были выпускниками Московского Синодального училища. Бывшие «синодалы» Н. М. Данилин, П. Г. Чесноков, А. В. Никольский работали на организованной в 1931 году при Московской консерватории кафедре хорового дирижирования

Искусственно прерванная в 1917 году в России традиция имела свое продолжение за границей, куда иммигрировали многие наши соотечественники. О продолжении традиции русской духовной музыки за преде-

лами России свидетельствует активная концертная деятельность хора Донских казаков под управлением С. Жарова, выпускника Синодального училища и Парижского Митрополичьего хора в Сергиевом подворье регента Н. Афонского.

**В заключении** делаются выводы, что русская духовная музыка — особая область культуры, находящаяся в органическом единстве с богослужебным канонном. Прямая зависимость духовной музыки от литургических законов богослужения определяет специфическое взаимодействие традиции и новации, характеризуется особыми условиями творчества.

Надо отметить, что в настоящее время в духовной музыкальной культуре возникла уникальная ситуация: одновременно возрождаются и сосуществуют музыкальные стили всех прошедших эпох: от песнопений знаменного распева, партесной эпохи до произведений современных авторов. Разнообразие мнений исследователей-медиевистов, регентов церковных хоров и хормейстеров свидетельствует об возможно временном отсутствии мировоззренческого единства в русской духовной музыкальной культуре.

Рефлексия нынешнего состояния русской духовной музыки и путей ее будущего развития входит в дальнейшие планы автора по исследованию русской духовной музыкальной культуры.

#### **Основные положения диссертации нашли отражение в следующих публикациях**

1. Цыплакова, С. М. Возрождение древнерусской церковнопевческой традиции в Московском Синодальном хоре и училище в конце XIX в. [Текст] / С. М. Цыплакова // Гуманитарные науки в Сибири / гл. ред. д-р ист. наук В. А. Ильиных. – Новосибирск: СО РАН, 2009. – № 2. – С. 44-48

2. Цыплаков, Д. А., Цыплакова С. М. Культурная динамика традиций и новаций: образовательный аспект [Текст] / Д. А. Цыплакова, С. М. Цыплакова // Философия образования / гл. ред. д-р филос. наук Н. В. Наливайко. – Новосибирск: НГПУ, 2009. - № 3(28) – С. 70-75.

3. Цыплакова, С. М. Канон и эвристика — диалектическое соотношение в истории музыкальной культуры XX в. [Тезисы] // Материалы XLI международной научной студенческой конференции «Студент и научно-технический прогресс». Новосибирск: НГУ, 2002. - С. 96–97.

4. Цыплакова, С. М. Древнерусская музыка как мировоззренческий феномен [Тезисы] // Материалы XLI международной научной студенческой конференции «Студент и научно-технический прогресс». Новосибирск: НГУ, 2003. – С. 91-93.

5. Цыплакова, С. М. «Духовная музыка в России XVII в. — традиции и новации» [Тезисы] // Материалы XLII международной научной студенческой конференции «Студент и научно-технический прогресс». Новосибирск: НГУ, 2004. - С. 88–90.

6. Цыплакова, С. М. Новации в культуре [Тезисы] // Материалы XLIII международной научной студенческой конференции «Студент и научно-технический прогресс». Новосибирск: НГУ, 2005. - С. 147–149.

7. Цыплакова, С. М. Творчество как основа новационных процессов в музыкальной культуре [Тезисы] // Материалы XLIV международной научной студенческой конференции «Студент и научно-технический прогресс». Новосибирск: НГУ, 2006. - С.128–129.

8. Цыплакова, С. М. С. В. Смоленский и его роль в развитии традиций русской духовной музыки [Тезисы] // Материалы XLV международной научной студенческой конференции "Студент и научно-технический прогресс". Новосибирск: НГУ, 2007. - С.143–144.

НГУ. Зак. № 378 Тир. 100 экз. 2010