

На правах рукописи



Астафьева Любовь Евгеньевна

**Функции диалога культур  
в генезисе знаменного распева  
(на материале Нового направления  
в духовной музыке)**

24 00 01 Теория и история культуры

Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата  
культурологии



Киров – 2007

Работа выполнена в Государственном образовательном учреждении  
высшего профессионального образования  
«Костромской государственный университет имени Н.А. Некрасова»  
на кафедре теории и истории культуры

Научный руководитель      доктор культурологии, профессор  
Едошина Ирина Анатольевна

Официальные оппоненты.      доктор искусствоведения, профессор  
Зенкин Константин Владимирович  
  
кандидат философских наук, доцент  
Криушина Вера Александровна

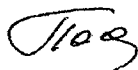
Ведущая организация      Государственное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Пермский государственный  
педагогический университет»

Защита состоится 14 ноября 2007 года в 12 00 часов на заседании диссертационного совета Д 212.041 02 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора философских наук, доктора культурологии при ГОУ ВПО «Вятский государственный гуманитарный университет» по адресу 610002, г Киров, ул Красноармейская, 26, ауд 104

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ГОУ ВПО «Вятский государственный гуманитарный университет»

Автореферат разослан « 13 » октября 2007 года

Ученый секретарь  
диссертационного совета



Поспелова Н И

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Знаменный распев – особый феномен древнерусской духовной культуры, составляющий органическую часть «храмового синтеза искусств» (П. А. Флоренский). Генезис<sup>1</sup> данного феномена апеллирует к диалогу византийской и русской культур, в результате которого формируется каноническая форма знаменного распева, коррелирующая его духовному содержанию. В дальнейшем диалог культур не утрачивает своего значения в истории знаменного распева, о чем наглядно свидетельствует Новое направление в духовной музыке<sup>2</sup>, возникающее на рубеже XIX–XX веков как результат этого диалога. Новое направление возрождает традиции знаменного распева, синтезируя его канонические характеристики с музыкальным языком культуры рубежа веков. Данная диссертация посвящена определению и изучению тех функций, с помощью которых осуществлялся на протяжении веков диалог культур в генезисе знаменного распева.

**Актуальность исследования.** Изучение генезиса знаменного распева и Нового направления в духовной музыке в аспекте диалога культур актуально по нескольким причинам. Прежде всего, данный аспект позволяет приблизиться к коррелирующему пониманию подлинной – духовной – природы средневекового сознания, а соответственно и феноменов культуры, сотворенных этим сознанием, их усвоения в процессе культурфилософского развития. Диалог культур оказывается актуальной формой взаимодействия разновременных явлений, в данном случае Древней Руси и периода рубежа XIX–XX веков.

Кроме того, в предлагаемой работе актуализируется не только светский (искусствоведческий) подход к пониманию генезиса знаменного распева, но и онтологический<sup>3</sup>, предполагающий органический синтез чувственного и сверхчувственного миров. Такой подход оказался возможным только в современную, постсоветскую эпоху, когда материалистическая идеология утратила насаждаемые государством позиции.

Актуальной представляется также возможность постижения собственных механизмов реализации диалога культур. Такого рода постижение спо-

<sup>1</sup> Генезис (греч. *γενεσις* – возникновение, происхождение, становление) – по Платону (*γενεσις* как форма возникновения и гибель), всякое рождение (возникновение) предполагает и разрушение (гибель), т. е. некое развитие внутри уже заданного, сложившегося пространства. Потому генезис – еще и век (Древнегреческо-русский словарь / Сост. И. Х. Дворецкий М., 1958 С. 318).

<sup>2</sup> Ведущими деятелями Нового направления в духовной музыке являются С. В. Смоленский, А. Д. Кастальский, А. Т. Гречанинов, П. Г. Чесноков, С. В. Рахманинов, А. В. Никольский, Н. И. Компанейский, М. А. Лисинский и др.

<sup>3</sup> Онтологизм (греч. *ὄντως* – подлинно, *ὄντα* – pl к *ὄν* – истинное бытие) – по Платону, в двух значениях: в общем смысле *ὄν* означало нечто, когда оно относилось к бытию феноменальному, то называлось – *γένεσις*, в более узком смысле *ὄν* – бытие, наполненное истиной, отсюда прибавление артикля – *τό ὄντως*. Таким образом, истинное бытие взыскует к миру сверхчувственному. Об усвоении платоновского онтологизма русской средневековой культурой см. Голубинский Ф. Лекции по философии и умозрительной психологии СПб., 2006; Бычков В. В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica В 2 т. Т. 2. Славянский мир Древняя Русь. Россия М., СПб., 1999 (онтологизм как знаменование сферы духа) и др.

способствует смысловому уточнению семантического поля в одном из ключевых понятий культурологии – диалоге культур

**Степень научной разработанности проблемы.** Осмысление диссертантом генезиса знаменного распева с точки зрения диалога культур базируется на соответствующих работах М М Бахтина, В С Библера, М С Кагана, Г. С. Кнабе, Ю. М. Лотмана<sup>1</sup>

Процесс становления знаменного распева как один из аспектов диалога культур Византии и Древней Руси осмысливается в опоре на исследования С С Аверинцева, В. В. Бычкова, Ю В Келдыша, Д С Лихачева<sup>2</sup> Для постижения сути знаменного распева как онтологического феномена основополагающей является работа П А Флоренского «Храмовое действо как синтез искусств»<sup>3</sup>

Существенными для обозначенной в диссертации проблемы оказались труды, в которых исследуются сущностные характеристики древнерусской музыкальной культуры (Т Ф. Владышевская, В. И. Мартынов, Б Николаев, С. З Трубачев<sup>4</sup>), а также развитие знаменного распева (М В Бражников, Н А Герасимова-Персидская, А В Конотоп, И Е Лозовая, Н Ю Плотникова, Н Д. Успенский<sup>5</sup>)

В историографическом аспекте следует выделить фундаментальный труд И А Гарднера «Богослужбное пение Русской Православной Церкви Сущность, система и история» (Джорданвилль – Сергиев Посад, 1998), в котором, в частности, творчество композиторов в области многоголосных переложений древних распевов рассматривается в контексте традиций богослужебного певческого обихода.

Проблематике Нового направления в духовной музыке посвящены работы Н. С. Гуляницкой, С Г Зверевой, А И Кандинского, Е М Левашева,

<sup>1</sup> Бахтин М М Эстетика словесного творчества М, 1979, Библиер В С От наукоучения – к логике культуры Два философских введения в двадцать первый век М, 1991, Каган М С Философия культуры СПб, 1996, Кнабе Г С Русская античность Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России М., 2000, Лотман Ю М К построению теории взаимодействия культур // Лотман Ю М Семносфера СПб, 2000

<sup>2</sup> Аверинцев С С Поэтика ранневизантийской литературы М, 1977, Бычков В В 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica В 2 т СПб, М, 1999, Келдыш Ю В Происхождение и ранние формы русского церковного пения // История русской музыки В 10 т Т 1 М., 1983, Лихачев Д С Раздумья о России СПб, 1999, Лихачев Д С Русская культура М, 2000

<sup>3</sup> Флоренский П А Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П А, свящ Сочинения В 4 т Т 2 / Сост и общ ред игумена Андроника (Трубачева), П В Флоренского, М С Трубачевой М, 1996 С 370–382

<sup>4</sup> Владышевская Т Ф Русская церковная музыка XI–XVII веков Автореферат дис доктора искусствоведения М, 1993, Мартынов В И Пение, игра и молитва в русской богослужебнопевческой системе М, 1997, Николаев Б, протоиерей Знаменный распев и крюковая нотация как основа православного церковного пения Иосифо-Волоцкий монастырь 1995, Трубачев Сергей Избранное М, 2005

<sup>5</sup> Бражников М В Древнерусская теория музыки Л, 1972, Герасимова-Персидская Н А Русская музыка XVII века Встреча двух эпох М, 1994, Конотоп А В Русское строчное многоголосие Текстология, стиль, культурный контекст Автореферат дис доктора искусствоведения М, 1996, Лозовая И Е Самобытные черты знаменного распева Автореферат дис кандидата искусствоведения Киев, 1987 Плотникова Н Ю Многоголосные формы обработки древних распевов в русской духовной музыке XIX – начала XX веков Автореферат дис кандидата искусствоведения М, 1996, Успенский Н Д Древнерусское певческое искусство М, 1971

М. П. Рахмановой В работах названных авторов исследуются как творчество отдельных композиторов, так и общие теоретические и практические вопросы, связанные с деятельностью Нового направления<sup>1</sup>. Процесс взаимодействия знаменного распева и языка музыкальной культуры рубежа XIX–XX веков анализируется в исторической ретроспективе, а также в соотношении с канонической традицией и богословским контекстом. Тем не менее, диалог культур является лишь общим фоном научной рефлексии Трактата Новое направление как «проникновение национального музыкального движения в ранее не затронутую (или едва затронутую) им сферу»<sup>2</sup>, исследователи не обращаются в полной мере к онтологической сущности возрождаемого феномена древнерусской культуры – знаменного распева

Важные для данного исследования обобщения относительно генезиса знаменного распева в Новом направлении духовной музыки содержатся в монографиях Н С Гуляницкой и С. Г. Зверевой<sup>3</sup> Обозначая традиции знаменного пения как «первичную модель» (А. Ф. Лосев), Н С Гуляницкая анализирует возникновение на ее основе в духовной музыке рубежа XIX–XX века «новой системы поэтических средств» – в сферах звуковысотной, тембровой организации, в области формообразования, жанровой системе.

Значимыми для репрезентации общекультурного контекста в развитии духовной музыки рубежа XIX–XX веков стали работы И. А. Азизян, И. А. Едошиной, К. В. Зенкина, И. В. Кондакова, О. А. Кривцуна, Г. Ю. Стернина<sup>4</sup>

**Источники:** серия «Русская духовная музыка в документах и материалах» (составители М. П. Рахманова, А. А. Наумов, С. Г. Зверева М., вышедшие тома I–V, 1998–2006); Обиход нотного пения употребительных церковных роспевов · В 2 ч (М., 1892), Обиход нотного церковного пения при Высочайшем дворе употребляемый В 2 ч (СПб., 1904), Октоих. (М., 1981), духовно-музыкальные сочинения П. И. Турчанинова, А. Ф. Львова, М. И. Глинки, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, С. В. Смоленского, А. Д. Кастаньского.

**Объектом диссертационного исследования** является генезис знаменного распева в русской культуре как источник формирования Нового направления в духовной музыке

<sup>1</sup> Работы указанных авторов – в сборниках «Русская музыка и XX век» (М., 1997), «Традиционные жанры русской духовной музыки и современность» (М., 1999), в «Келдышевском сборнике» (М., 1999), в томах 10А и 10Б «Истории русской музыки» (М., 1997, 2004)

<sup>2</sup> Рахманова М. П. Новое направление в духовной музыке исторические тенденции и художественные процессы // История русской музыки В 10 т. Т. 10Б М., 2004 С. 399

<sup>3</sup> Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века М., 2002, Зверева С. Г. Александр Кастаньский Идеи Творчества Судьба М., 1999

<sup>4</sup> Азизян И. А. Диалог искусств Серебряного века М., 2001, Едошина И. А. Художественное сознание модернизма истоки и мифологема М., Кострома, 2002, Зенкин К. В. Романтизм как историко-культурный переворот // Жабинский К. А., Зенкин К. В. Музыка в пространстве культуры Вып. 1 Ростов-на-Дону, 2001, Кондаков И. В. Культурология история культуры России М., 2003, Кривцун О. А. Эстетика М., 1998, Стернин Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. М., 1984, Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 30–40-х годов XIX века М., 2005

**Предмет исследования** – диалог культур и его функции, обеспечивающие генезис знаменного распева.

В связи со спецификой объекта и предмета исследования необходимо обозначить **систему ключевых концептов**

**генезис** понимается в платоновской традиции его описания, которое Платоном и введено в науку. Определяя *γένεσις* как феноменальное бытие, Платон указывает на «союз» между идеями и существами, именно этот «союз» и определяет *γένεσις* как развитие: идеи суть первообразы (*πρωτότυπα*), а явленные идеи (*ἐντύπα*) – феномены. Отсюда **генезис знаменного распева** включает его возникновение и развитие в древнерусской культуре, а также дальнейший генезис традиций знаменного распева в культуре XVIII – начала XX веков,

под **диалогом культур** понимается не его коммуникативная составляющая, а 1) форма репрезентации культурфилософского содержания, как оно дается автором данного понятия (Kulturphilosophie) А. Мюллером – «всеобщность жизни» и 2) *процесс* взаимодействия культур, в результате которого осуществляется их **самосознание** (по М. М. Бахтину), что становится основанием для рождения нового феномена культуры. Отсюда значимость **функций**, благодаря которым реализуется диалог культур:

**конститутивной**, которая реализуется в двух аспектах – как **определяющая** (базовая для сущностного содержания и адекватных ему форм воплощения) и **дифференциальная** (за счет обладания специфическими характеристиками отличающая один феномен от другого, возможно, сходного по внешним признакам);

**атрибутивной**, исходящей из определенной временем интерпретации сущностного содержания культурного феномена с целью его сохранения,

**интегративной**, содержащей стремление к соединению разных языков культуры для создания целостного понимания феномена культуры,

**синтезирующей**, направленной на создание итоговых форм культуры

**Цель исследования** – представить функции диалога культур, их семантические поля в генезисе знаменного распева, актуализировав степень их креативности в разные эпохи

В соответствии с поставленной целью определены следующие **задачи исследования**:

- репрезентировать феномен знаменного распева в культурфилософском содержании и определить роль диалога культур в его генезисе XI–XVII вв. ,

- раскрыть роль атрибутивной функции диалога культур в сохранении традиций знаменного распева в XVIII–XIX вв. ,

- актуализировать синтезирующую функцию диалога культур в генезисе знаменного распева как основополагающую для становления Нового направления в духовной музыке конца XIX – начала XX в. ,

- показать значимость синтезирующей функции диалога культур в осмыслении певческого канона основоположником Нового направления в духовной музыке С. В. Смоленским,

- определить роль синтезирующей функции диалога культур в наполнении канона сакральным содержанием в творчестве А. Д. Кастальского;
- представить «новый церковно-национальный стиль» как вариант завершения диалога культур в его синтезирующей функции.

**Методология исследования** опирается на герменевтико-феноменологические теории толкования текстов культуры. Подобный подход позволяет представить генезис знаменного распева не только с музыковедческой точки зрения, как форму древнерусского богослужебного пения, но и с культурологической, раскрывающей культурфилософское содержание этого феномена древнерусской культуры. Данный подход углубляет понимание процесса возрождения знаменного распева в Новом направлении духовной музыки рубежа XIX–XX веков, раскрывая его онтологический аспект.

В работе используются *диахронический* метод, позволяющий представить генезис знаменного распева в русской духовной музыке, *культурно-исторический* метод, необходимый для выявления обусловленности формирования и актуализации диалога культур общими тенденциями развития отечественной культуры, а также *музыковедческие* методы исследования: анализ музыковедческой литературы, музыкально-теоретический анализ хоровых партитур. Таким образом, в работе применен комплексный метод исследования, основанный на сочетании культурологического, искусствоведческого, исторического подходов к исследуемой проблеме.

#### **Теоретическая новизна исследования:**

- 1 В качестве основания для развития знаменного распева представлен диалог культур как органический способ бытия исследуемого феномена,
2. Определены основные функции диалога культур, через реализацию которых осуществлялся генезис знаменного распева, выявлены и обоснованы наиболее значимые периоды указанного развития,
- 3 Впервые сквозь призму онтологических парадигм представлено своеобразие формы и стиля в индивидуальных авторских системах композиторов Нового направления в духовной музыке

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

- знаменный распев, являясь органической формой отражения православного средневекового сознания, формируется на основе диалога византийской и древнерусской культур (византийского богослужебного канона и древнерусских певческих традиций). В результате возникает особого рода феномен, фокусирующий сущностные духовно-эстетические характеристики культуры Древней Руси: онтологизм (как наполненность сущего духовным содержанием, что делает сущее истинным), соборность (как способ организации человеческого сообщества в единое целое), синтетичность (как аналог единства храмового действия), символизм (как художественная форма воплощения «подлинной реальности» [о. П. Флоренский]), каноничность (как сложившееся на основании онтологизма представление о заданности формы). В дальнейшем именно эти характеристики определяют специфику генезиса знаменного распева и, соответственно, функций диалога культур;

- атрибутивная функция диалога культур Древней Руси и Нового времени становится определяющей для сохранения традиций знаменного распева в XVIII–XIX веках, его духовно-эстетического содержания в старообрядческой и народной культурах. Эту функцию дополняет дифференциальная, способствующая утверждению онтологизма и национального своеобразия знаменного распева в «просвещенной» культуре (круг В. Ф. Одоевского);

- на рубеже XIX–XX веков в творчестве композиторов, обращающихся к сфере духовной музыки, возрождается интерес к знаменному распеву, а также традициям церковно-народного и монастырского пения, который реализуется в интегративной функции диалога культур (Древней Руси и рубежа XIX–XX веков). Благодаря этой функции в генезисе знаменного распева актуализируются его духовные основания. Их интерпретация находит отражение в синтезирующей функции диалога культур, реализация которой способствует становлению Нового направления в духовной музыке,

- актуализация С. В. Смоленским, основоположником Нового направления в духовной музыке, певческого канона как сущностной формы диалога культур обусловлена непосредственным обращением исследователя к древнерусской культуре (певческие рукописи, старообрядчество) и, как следствие, утверждением национальной самобытности знаменного распева. Объединяя формы старообрядческого, церковно-народного, раннего церковного и народного многоголосия с опытом национальной композиторской школы, Смоленский формулирует новые принципы многоголосного изложения древних распевов, синтезируя духовно-эстетические характеристики распева с языком музыкальной культуры конца XIX – начала XX века,

- придание канону углубленного сакрального содержания осуществляется в творчестве А. Д. Кастальского на основании реализации синтезирующей функции диалога культур. В результате рождается стиль многоголосных переложений древних распевов, соответствующих синтезу «храмового действия», сохранение канонических характеристик знаменного распева создает условия для достижения «духовного единства» древнего распева и музыкальной культуры рубежа XIX–XX веков;

- «новый церковно-национальный стиль» репрезентирует вариант завершения диалога культур в его синтезирующей функции, осуществляющейся в пределах мелодической, ритмической, ладовой систем, формотворчества, жанрообразования, принципов развития музыкального материала

**Научно-практическая значимость исследования** обусловлена возможностью использования его материалов в разработке и проведении специального курса по истории русской духовной музыки, а также в разработке учебно-методической литературы, в постановке специальных курсов и семинаров культурологической и музыковедческой тематики в рамках анализа культурной ситуации и художественной практики рубежа XIX–XX веков. Материалы диссертации и достигнутые в ходе исследования результаты могут быть применимы в процессе подготовки дипломных и диссертационных работ



**Апробация результатов исследования** проводилась на заседаниях кафедры теории и истории культур Костромского государственного университета (2004–2007 гг.) и нашла отражение в публикациях автора, тезисах выступлениях и докладах на научных конференциях

Основные положения диссертационного исследования апробировались на Всероссийской научно-практической конференции «Традиции и опыт духовно-нравственного воспитания молодежи средствами классического музыкального искусства» (Кострома, 2004), международной научно-практической конференции «Проблемы осмысления творчества отца Павла Флоренского и духовные искания русской культуры» (Кострома, 2004), Всероссийской научной конференции «Молодые исследователи – регионам» (Вологда, 2005), Всероссийских чтениях «Наследие Василия Розанова и концептуальные модели культуры XX–XXI веков» (Кострома, 2005), международной научно-практической конференции «Диалог культур – культура диалога» (Кострома, 2005), международной научно-практической конференции «Тексты и контексты отца Павла Флоренского» (Кострома, 2005), научно-практической конференции «Коммуникативные проблемы языка и культуры» (Кострома, 2005), Всероссийской научно-практической конференции «Музыкальная культура и образование в XXI веке. проблемы и перспективы» (Кострома, 2006), Всероссийских чтениях «К 125-летию со дня рождения священника Павла Флоренского» (Кострома, 2006), региональной научно-практической конференции «Научно-методическое обеспечение музыкального образования в регионе» (Кострома, 2007)

**Структура диссертации** Диссертация состоит из введения, двух глав, каждая из которых содержит три параграфа, заключения, списка литературы и приложения, содержащего нотные примеры

### **Основное содержание работы**

Во **Введении** обоснована актуальность темы, рассмотрена степень работанности проблемы, определены объект и предмет исследования, формулируются гипотеза, цель и задачи, представлены основные методологические принципы работы, показана теоретическая новизна и научно-практическая значимость, содержатся сведения об апробации работы и ее структуре

В первой главе диссертации **«Конститутивная функция диалога культур в генезисе знаменного распева»** анализируется процесс генезиса знаменного распева в аспекте диалога культур, конститутивная функция которого определяет формирование знаменного распева в древнерусской культуре, сохранение его традиций в культуре Нового времени и актуализацию на рубеже XIX–XX веков в Новом направлении духовной музыки

В первом параграфе, **«Феномен знаменного распева и роль диалога культур в его генезисе (XI–XVII вв.)»** представлено культурфилософское содержание знаменного распева, которое, с одной стороны, органически связано с сущностными характеристиками культуры Древней Руси (онтологизм, каноничность, соборность, синтетичность, символизм), а с другой – с тради-

циями византийской музыкальной культуры (прежде всего, в области канонической формы богослужебного пения). Знаменный распев отражает один из аспектов диалога культур Древней Руси и Византии, формирование которого было обеспечено в том числе и конститутивной функцией. Эта функция сыграла решающую роль сначала в возникновении знаменного распева, а затем в его генезисе.

Как часть «храмового действия», знаменный распев обладает онтологическим содержанием, апеллируя к единству двух миров – видимого и невидимого. Именно это содержание утверждается в знаменном распеве через конститутивную функцию, которая обуславливает сохранение византийских канонических принципов исполнения а capella, монодичность, подчинение системе осмогласия. Одна из важнейших задач «храмового действия» – преодоление текучести земного времени и его представление в аспекте бесконечности – реализуется в знаменном распеве через самобытное музыкальное содержание, характеризующееся предельной плавностью линейного движения, несимметричным ритмом, диатонизмом, модальностью, эстетическим аскетизмом, рассредоточенной, статической вариантностью.

Духовное и музыкальное содержание знаменного распева достигают предельной слитности, целостности. Форма воплощения музыкального содержания знаменного распева находится в постоянном развитии от псалмодирования до «мелодического узора» большого знаменного распева и гетерофонии строчного пения, генетически связанных с развитием народной песенности. Генезис знаменного распева обеспечивается конститутивной функцией диалога культур, реализация которой через актуализацию значимых характеристик обеспечивает сохранение целостного облика распева.

Результаты генезиса знаменного распева в древнерусской культуре закладывают основание для формирования будущего Нового направления в духовной музыке рубежа XIX–XX веков. Ладово-интонационная близость знаменного распева и народной песни, а также сохранение духовного содержания знаменного распева в процессе развития музыкальной формы становятся факторами возможности продолжения генезиса данного феномена.

Утрата знаменным распевом статуса основной формы богослужебного пения во второй половине XVII века проявляется в дифференциальном аспекте конститутивной функции диалога знаменного распева и партесного пения. Конститутивная функция диалога культур позволяет адекватно представить различие ментальных парадигм, выражаемых в музыкальной форме диаметрально противоположных феноменов. Происходит переход от онтологизма и художественного символизма знаменного распева к светскости и мимесису партесного пения, а также смена национального музыкального языка западноевропейским.

Во втором параграфе, *«Атрибутивная функция диалога культур в сохранении традиций знаменного распева (XVIII–XIX вв.)»*, рассматривается генезис знаменного распева в культуре XVIII–XIX веков, главное содержание которого определяется стремлением к *сохранению* исследуемого

феномена, что актуализирует атрибутивную функцию диалога культур. В данный период усиливается разделение русской культуры на традиционную (народную) и новую – «просвещенную». В результате раскола русской церкви обособленной становится культура старообрядцев. Благодаря диалогу культур традиции знаменного распева сохраняются во всех обозначенных слоях культуры, однако функции диалога существенно различаются.

В процессе генезиса знаменного распева в «просвещенной» среде русского общества реализуется конститутивная (дифференциальная) функция диалога культур. Новая музыкальная культура вследствие секуляризации, которая захватывает и церковное пение, стремится адаптировать знаменный распев к современным условиям. В результате мировоззренческие основания знаменного распева игнорируются и рождаются произведения, в которых сохраняются некоторые формальные стороны знаменного распева, но затемняется его духовное содержание, что подтверждает проведенный анализ переложений знаменного распева П. И. Турчанинова и А. Ф. Львова. В «просвещенной» культуре знаменный распев воспринимается как архаичное явление, необходимая каноническая часть богослужения.

В народной культуре знаменный распев, упрощаясь, существует в естественной форме церковно-народного многоголосия, пусть в несколько измененном облике, но сохраняющего онтологизм и национальное своеобразие распева. В данном случае проявляется атрибутивная функция диалога культур, которая способствует поддержанию мировоззренческих оснований знаменного распева. В полной мере (в том числе фиксация крюковой нотацией) знаменный распев сохраняется в старообрядческой культуре, где диалог культур выполняет интегративную функцию.

Изменение отношения к знаменному распеву в «просвещенной» культуре, осознание ценности данного феномена, а также необходимости сохранения его своеобразия, «субъективности» в культуре Нового времени происходит в деятельности круга В. Ф. Одоевского (М. И. Глинка, Д. В. Разумовский, Н. М. Потулов и др.), стремящегося к постижению сути знаменного распева. Важную роль в этом процессе играет атрибутивная функция диалога культур.

Начинается исследование духовно-эстетических характеристик знаменного распева как определяющего условия возможного осуществления синтезирующей функции диалога культур. В этом отношении большое значение имеет разработка теории знаменного распева и знаменной нотации Д. В. Разумовским, а также утверждение В. Ф. Одоевским близости церковного и народного мелосов. Однако в обозначенную эпоху синтезирующая функция диалога культур не получает реализации. Осознанию значимости в знаменном распеве духовного содержания не сопутствовало обнаружение полноты его формального воплощения: неизученным остается ладовое своеобразие знаменного распева, а также ранние формы его многоголосия, основанные на линейности голосоведения. Недостаточным является также исследование знаменной нотации, необходимое для понимания особенностей

формы знаменного распева Это приводит к непониманию мелодической природы знаменного распева и соединению его с европейским «строгим стилем» Таким образом, синтезирующая функция диалога культур оказывается подмененной на конститутивную (дифференциальную)

Тем не менее, все обозначенные стороны генезиса знаменного распева закономерно приводят к актуализации именно синтезирующей функции диалога культур Ее полная реализация обнаруживается в творческих поисках Нового направления в духовной музыке рубежа XIX–XX веков, анализу становления которого как определенного этапа генезиса знаменного распева посвящен третий параграф – *«Интерпретация синтезирующей функции диалога культур в генезисе знаменного распева и ее роль в процессе становления Нового направления в духовной музыке (рубеж XIX–XX вв.)»*.

В обращении к знаменному распеву в музыкальной культуре выражается мировоззренческий поворот от позитивизма и рационализма к онтологическому пониманию бытия, формирующийся во второй половине XIX века и в полной мере проявляющийся на рубеже XIX–XX веков

Синтезирующая функция диалога культур активизируется с 1880-х годов – в духовном творчестве П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова, в деятельности Общества любителей церковного пения, полагающего своей задачей развитие традиций древних распевов и церковно-народного пения, в реформировании непосредственно области церковного пения с целью развития древних церковно-певческих традиций Во всех сферах появляется стремление не только к сохранению, но и *развитию* знаменного распева в новой музыкальной культуре, что определяет актуализацию синтезирующей функции

Переход от «строгого стиля» к новым принципам многоголосного изложения древних распевов связан с обращением к традициям церковно-народного и монастырского пения, сохраняющих «церковность» и национальное своеобразие, а также к формам народного многоголосия, что обусловлено развитием идеи ладово-интонационной близости знаменного распева и народной песни Как наиболее яркие примеры нового подхода анализируются песнопение «Свете тихий» (киевский распев) из «Всенощного бдения» П. И. Чайковского, а также тропарь Страстной седмицы «Се Жених грядет» (киевский распев) Н. А. Римского-Корсакова Обращается внимание на присутствие в данных сочинениях как принципов «строгого стиля», так и нового подхода осмысления древних распевов, основанного на стремлении к постижению их монодической природы. Синтезирующая функция диалога культур в этих опытах не находит полноты воплощения, знаменный распев не столько реконструируется, сколько используется как стилистический прием На данном этапе осуществляется интегративная функция

Полное осуществление синтезирующей функции становится возможным в творчестве композиторов Нового направления благодаря осознанию единства духовного содержания и музыкальной формы древних распевов Сохранение канонических принципов знаменного распева в синтезе с язы-

ком музыкальной культуры рубежа XIX–XX веков выражает стремление к органическому усвоению утраченной целостности, утверждению духовных приоритетов над светскими

Возникающий синтез имеет сложную природу: сохранение *диатоники* не исключает эпизодического употребления хроматизмов, *модальность* знаменного распева актуализирует возникновение синтезированной тональной системы – *модальной тональности*, *свободный несимметричный ритм* совмещается с тактовостью, развитие в новых формах получают *вариантность*, *попевочность*, *эстетический аскетизм* знаменного распева. Синтезирующая функция диалога культур дает возможность не только сохранять духовно-эстетические характеристики распева, но и создавать переложения, соответствующие его современному слышанию

Развиваясь, творчество на основе знаменного распева выходит за рамки богослужебного пения, представляя собой осмысление данного феномена как обобщенного духовно-национального символа. Однако, наиболее полное осуществление синтезирующей функции диалога культур, рождающее *духовное единство* знаменного распева и музыкальной культуры рубежа XIX – XX веков, возможно лишь в сакральном аспекте – в синтезе «храмового действия». Именно сакральные, сущностные формы осуществления диалога культур в Новом направлении являются предметом исследования второй главы

Глава вторая «*Форма и стиль в Новом направлении духовной музыки в аспекте синтезирующей функции диалога культур*» посвящена анализу творческих исканий основоположников Нового направления – С. В. Смоленского и А. Д. Кастальского. Возможность осуществления синтезирующей функции диалога культур в художественной практике Нового направления базируется на глубоком постижении генезиса знаменного распева как в древнерусской культуре, так и в период Нового времени. Адекватная интерпретация генезиса знаменного распева как духовного и национально-самобытного явления становится источником формотворчества, возрождающего древние канонические традиции в культуре рубежа XIX–XX веков

В первом параграфе «*Реализация в каноне синтезирующей функции диалога культур в творческой деятельности С. В. Смоленского*» рассматривается реформаторская деятельность С. В. Смоленского в Синодальном училище и Синодальном хоре (1889–1901) как первый этап в поиске формы, органично синтезирующей природу знаменного распева и музыкальный язык рубежа XIX–XX веков. Актуализацию знаменного распева обуславливает цель реформ Смоленского – возвращение певческому богослужебному канону утраченных в XVII веке характеристик – «церковности» в ее онтологической направленности и национального своеобразия. В работе рассматриваются теоретический и практический этапы переосмысления Смоленским певческого канона, а также опыты исследователя в области многоголосных переложений древних распевов

Актуализируя певческий канон как сущностную форму диалога культур, Смоленский опирается, с одной стороны, на интерпретацию генезиса знаменного распева в древнерусской культуре как национально самобытного явления (в отличие от Разумовского), что связано с постижением знаменного распева в культуре старообрядчества и опытом изучения древнерусских певческих рукописей. С другой стороны, осуществлению синтезирующей функции диалога культур способствует обращение исследователя к предыдущим опытам диалогических отношений знаменного распева и музыкальной культуры XVIII–XIX веков церковно-народным традициям и партесным гармонизациям знаменного распева, сохраняющим его канонические характеристики. Важным моментом является адекватное осмысление Смоленским строчного пения – как национальной формы многоголосного изложения знаменного распева

Именно в традициях, сохраняющих знаменное пение старообрядческим, церковно-народном пении, раннем церковном многоголосии – Смоленский находит формы органического в своей синтезирующей функции диалога культур. Объединяя данные формы с традициями народного многоголосия, а также опытом национальной композиторской школы, исследователь формулирует новые принципы многоголосного изложения древних распевов, утверждая национальный тип ладогармонической организации, использование приемов народной гетерофонии, распевность сопровождающих голосов, свободный несимметричный ритм

Смоленский понимал, что проблема переосмысления певческого канона заключается не только в поисках нового церковного стиля, но и в том, чтобы данный стиль был принят как священниками, так и прихожанами. Отсюда синтезирующая функция диалога культур экстраполируется исследователем на формотворческую деятельность Синодального училища и Синодального хора, участвовавшего в богослужениях Успенского собора. В учебный процесс Синодального училища включается изучение теории и истории древнерусского певческого искусства, программы многих предметов насыщаются мелодикой знаменного распева. В репертуаре Синодального хора сочинения Сарти, Бортнянского, Львова заменяются на переложения древних распевов композиторов Нового направления

Небольшое по объему духовое наследие Смоленского в основном представляет переложения древних распевов. Проведенный анализ переложений («Стихиры Св Пасхи», «Хвалите имя Господне», Панихида на темы из древних распевов») демонстрирует строгость и простоту стиля в сочетании с полным сохранением распевов. Исходя из убеждения о несоответствии западноевропейской гармонической основы мелодической природе знаменного распева, Смоленский вырабатывает новый стиль гармонизации, обусловленный ладовым своеобразием древних распевов и характеризующийся ладовой переменностью, строгой диатоникой, использованием плагальных оборотов. Духовное творчество Смоленского, сохраняющее «церковность» и национальное своеобразие древних распевов свидетельствует, что канон есть

идеальная форма осуществления в Новом направлении духовной музыки диалога культур Древней Руси и периода рубежа XIX–XX веков.

Второй параграф *«Роль синтезирующей функции диалога культур в наполнении канона сакральным содержанием в творчестве А. Д. Кастальского»* посвящен анализу воплощения сакрального содержания канона в творчестве А. Д. Кастальского как формы реализации диалога культур

Диалог культур в его синтезирующей функции предполагает создание содержательно целостной формы. Такая форма на основе знаменного распева может быть создана через усвоение «храмового действия», в полной мере раскрывающего онтологизм, синтетичность, соборность распева. Отсюда – актуализация сакрального содержания, что органично канонической форме знаменного распева. Творчество Кастальского – основоположника Нового направления, полностью обусловлено каноном богослужебного пения, поэтому его анализ представляется для данного исследования актуальным.

В творческих исканиях композитора диалог знаменного распева и музыкального языка культуры рубежа XIX–XX веков не только осуществляется в художественной практике, но и осмысливается теоретически. Сопоставление теоретических положений Кастальского относительно духовно-эстетических характеристик знаменного распева, задач церковной музыки с анализом стиля духовных сочинений композитора способствует более полному осмыслению процесса осуществления синтезирующей функции диалога культур в аспекте сакрализации канона.

Анализ теоретических работ Кастальского демонстрирует понимание знаменного распева и как явления народной культуры, и как части *«всего храмового искусства»*<sup>1</sup> (выделено Кастальским). В работах композитора присутствует складывающееся в начале XX века восприятие богослужения как «синтеза храмового действия», сочетающееся с осмыслением онтологизма, соборности, эстетического аскетизма и символизма богослужебного пения, основанного на древних распевах. Восприятие Кастальским древних распевов как сакрального искусства приводит композитора к осознанию необходимости актуализации сакральности в современном богослужебном пении посредством создания канонической формы, возрождающей традиции древних распевов. Композитор полагает, что древние распевы «образуют тот корень, из которого должны вырасти задачи нашей церковной музыки»<sup>2</sup>.

На традиции знаменного распева Кастальский опирается и в осмыслении понятия «церковный стиль»: как основные положения отмечаются духовность и художественная цельность богослужебного пения, его отличие от светского стиля, «национальные начала» и «доступность понимания»<sup>3</sup>, необходимая для церковного единения. Совпадение характеристик знаменного

<sup>1</sup> Кастальский А. Д. Простое искусство и его непростые задачи // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 5. Александр Кастальский: статьи, материалы, воспоминания, переписка. М., 2006. С. 123.

<sup>2</sup> Там же. С. 122.

<sup>3</sup> Кастальский А. Д. Программа предмета «Церковный стиль» // Русская духовная музыка. Т. 2. Кн. 2. С. 1211.

распева и задач церковной музыки рубежа XIX–XX веков является показателем актуальности знаменного распева в культуре этого периода и предопределяет возможность осуществления синтезирующей функции диалога культур в сакральном содержании канона

Теоретические идеи претворения традиций знаменного распева в церковном стиле рубежа XIX–XX веков Кастальский реализует в художественной практике, синтезируя духовное содержание монодического знаменного распева с музыкальной формой многоголосия

В работе отмечается совпадение основных принципов переложений древних распевов Кастальского с музыкальной формой организации строчного пения, также сохраняющей духовное содержание знаменного распева (линейность голосоведения, принцип вариантного развития, сохранение диатонизма, модальности, эстетического аскетизма распева) Очевидно, что Кастальский, развивая идеи Смоленского, синтезирует в своем творчестве традиции церковно-народного, раннего церковного и народного многоголосия, обогащая данные традиции опытом национальной композиторской школы Более того, он напряженно ищет пути сакрализации канона

В переложениях Кастальского сохраняется специфика знаменного распева, реализующая направленность художественного синтеза «храмового действия» на представление времени в аспекте бесконечности При этом факторами создания непрерывности развития становятся новые возможности музыкального языка культуры рубежа XIX–XX веков ладогармонические средства (модальность, функциональная неопределенность диатоники, исключение ярко выраженной доминантовой гармонии), а также распевно-мелодическая интенсивность всей хоровой фактуры.

Направленность на осуществление сакрального аспекта диалога культур – создание стиля многоголосных переложений древних распевов, соответствующих синтезу «храмового действия», актуализирует в творчестве Кастальского сохранение канонических характеристик знаменного распева, что создает возможность достижения «духовного единства» древнего распева и музыкальной культуры рубежа XIX–XX веков В сочинениях Кастальского синтезируются выразительные средства древних распевов, народной песенности и современного музыкального искусства, воплощаясь в «новом церковно-национальном» стиле<sup>1</sup>, анализу которого посвящен **третий параграф «“Новый церковно-национальный стиль” как вариант завершения диалога культур в его синтезирующей функции»**

Все духовное творчество Кастальского представляет опыт, определяемый синтезирующей функцией диалога культур Композитор не только возрождает основные принципы формообразования знаменного распева, но и в полной мере использует музыкальный язык культуры рубежа XIX–XX веков, отличающийся образностью, яркостью звучания, разнообразием форм, ди-

<sup>1</sup> Термин «новый церковно-национальный стиль» вводится по аналогии с определением Кастальского Нового направления в духовной музыке как «церковно-национального» (Кастальский А. Д. Письмо А. В. Захаревичу от 6 марта 1911 года // Русская духовная музыка в документах и материалах Т. 5 С. 684)



нализом общего развития. При этом проявление синтезирующей функции имеет свои особенности в области переложений неизменяемых песнопений и в сфере гласового пения, что демонстрирует анализ сочинений Кастаньского

Осуществление диалога культур в неизменяемых песнопениях обусловлено необходимостью соответствия художественному стилю музыкальной культуры рубежа XIX–XX веков. Наиболее активно синтезирующая функция диалога культур осуществляется в центральных песнопениях литургии, характеризующихся крупной формой и разнообразием духовного содержания. Данные песнопения выделяются и в изложении знаменным распевом развитостью мелодической линии, что предопределяет невозможность полного сохранения распева и необходимость активного диалога культур. Сущность подхода композитора к древнему распеву в неизменяемых песнопениях рассматривается на примере переложения «Херувимская песнь» знаменного распева

В первую очередь, синтезирующая функция диалога культур осуществляется на уровне мелодической линии знаменного распева, значительно трансформирующейся в переложении Кастаньского. При этом не нарушается общий интонационный облик распева. Изначально присущее знаменному распеву интонационное единство попевочного фонда дает возможность композитору для свободной работы с попевками. В «Херувимской» нет ни одной авторской ноты, весь мелодический материал Кастаньский создает, по-новому комбинируя попевки оригинального знаменного распева. Композитор «разбирает» знаменный распев на попевки и «складывает» заново в соответствии с музыкальным языком рубежа XIX–XX веков, характеризующегося, в отличие от знаменного распева, динамизмом развития и организацией формы

В создании мелодической линии переложения Кастаньского проявляется изменение характера осуществления принципа вариантности, «статическая» вариантность знаменного распева трансформируется в переложении в «динамическую». Не удовлетворяясь мелодическими повторами оригинального знаменного распева, Кастаньский создает свои варианты, развивающие распе

Сравнительный анализ демонстрирует осуществление синтезирующей функции диалога культур на уровне ладовой системы. Сохраняя на протяжении всего песнопения модальность как одну из основных характеристик знаменного распева, в заключительном разделе «Аллилуия» Кастаньский изменяет конечный тон *d* на господствующий *c* и выдерживает весь заключительный раздел в единой тональности *C-dur*. Децентрализация модальности сохраняет присущее знаменному распеву качество непрерывности движения – тональное единство заключительного раздела организует форму

Синтезирующая функция диалога культур в переложении Кастаньского осуществляется и на уровне ритмической системы. Обобщая, можно сказать, что Кастаньский и в мелодической, и в ритмической организации знаменного распева выделяет самые характерные моменты, развивая их в своем

переложении Сохраняя интонационную основу – *субъективность* знаменного распева – в области способов организации звукового материала (формообразовании, мелодической, ритмической и ладовой систем) композитор по сути осуществляет синтезирующую функцию диалога культур.

Объединяя в переложениях знаменного распева творческий, новаторский и бережный, сохраняющий субъективность распева, подходы, в каждом сочинении Кастальский использует новые способы организации звукового материала приемы контрапункта («Милость мира» знаменного распева № 1,2); создание целостного многоголосного звучания распева посредством его проведения в различных хоровых партиях («Ангел вопияше» знаменного распева), изложение оригинального распева в басовой партии («Хвалите имя Господне» знаменного распева), динамизация и расширение формы распева («Блажен муж», «Елицы во Христа крестистесь» знаменного распева, «В память вечную» киевского распева)

Как и создатели древних распевов, композитор использует новые выразительные средства для передачи духовного содержания молитвословий Область неизменяемых песнопений является в творчестве Кастальского примером возможности генезиса музыкальной формы знаменного распева в современной музыкальной культуре при сохранении его духовного содержания.

Изменяемые, гласовые песнопения становятся для композитора сферой творчества в рамках канона Не будучи зависимым в данной области церковного пения от современной традиции исполнения, композитор полностью сохраняет оригинальный знаменный распев и в то же время использует выразительные средства музыкального языка культуры рубежа XIX–XX века что способствует углублению и развитию основополагающих характеристик распева Наиболее значимыми в данном отношении являются переложения знаменного распева «Господи, воззвах» и «Догматики Богородичны» восьми гласов, при этом в каждом из переложений Кастальский использует различные выразительные средства в зависимости от индивидуальных характеристик распева и значения песнопения в богослужбном каноне.

Сосредоточенная, напряженная молитва «Господи, воззвах к тебе, услыши мя . » излагается знаменным распевом также строго, сосредоточенно и аскетично Гармонизация Кастальского соответствует как индивидуальности распева, так и содержанию данного молитвословия, в целом отличаясь от всех сочинений композитора строгостью и простотой. Если в анализируемых ранее сочинениях композитор стремился к преодолению повторности, динамике развития, то в данном песнопении повторность сохраняется, соответствуя содержанию молитвословия – сосредоточенному и углубленному обращению к Господу. Присущее знаменному распеву единство слова и напева дополняется в переложении Кастальского единством слова, напева и гармонии

Строгость и сосредоточенность изложения знаменным распевом песнопений «Господи, воззвах» в догматиках сменяется яркой выразительностью и образностью Кастальский также создает «Догматики Богородичны»

как яркое, полное художественной образности сочинение Диалог культур наиболее активно происходит на уровне формы осуществления единства слова и его музыкального воплощения. В данной сфере композитор также исходит из сущности распева, из уже существующего в нем единства слова и напева, развивая это качество распева в направлении большей выразительности и образности. Происходит органичный синтез эстетического аскетизма знаменного распева и художественной образности музыкальной культуры Нового времени.

«Новый церковно-национальный» стиль Кастаньского, являясь логическим завершением генезиса знаменного распева в культуре Нового времени, представляет вариант завершенной формы диалога культур Древней Руси и рубежа XIX–XX веков. Синтезирующая функция диалога культур, в пределах которой творится особый культурный феномен, определяет сохранение духовного содержания знаменного распева в новой музыкальной форме.

В *Заключении* подводятся итоги проведенного исследования, намечаются перспективы дальнейшей разработки проблемы.

*Основные результаты исследования* отражены в следующих публикациях:

*Опубликовано в ведущих, рецензируемых научных изданиях ВАК РФ*

1 Астафьева, Л. Е. Историческое развитие русской музыкальной культуры как синтез светского и религиозно-духовного направлений [Текст] / Л. Е. Астафьева // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. Специальный выпуск – Кострома. КГУ им. Н. А. Некрасова, 2005 – С. 124–128 (0,5 п. л.)

*- Другие публикации*

2 Астафьева, Л. Е. Русская духовная музыка на рубеже XIX–XX веков [Текст] / Л. Е. Астафьева // Материалы международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы науки в АПК» – Кострома. Изд-во КГСХА, 2004 – С. 74–75 (0,1 п. л.)

3 Астафьева, Л. Е. Русская музыкальная культура как синтез светского и религиозно-духовного направлений [Текст] / Л. Е. Астафьева // Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Традиции и опыт духовно-нравственного воспитания молодежи средствами классического музыкального искусства» – Кострома. КГУ им. Н. А. Некрасова, 2004 – С. 10–12. (0,2 п. л.)

4 Астафьева, Л. Е. Духовные традиции русской музыкальной культуры [Текст] / Л. Е. Астафьева // Материалы всероссийской конференции «Молодые исследователи – регионам» – Вологда. Вологодский государственный технический университет, 2005. – С. 127–128. (0,1 п. л.)

5. Астафьева, Л. Е. Русская музыкальная культура рубежа XIX–XX веков в диалоге с культурой Древней Руси [Текст] / Л. Е. Астафьева // Материалы международной научно-практической конференции «Диалог

культур – культура диалога» – Кострома КГУ им Н. А Некрасова, 2005 – С 20–22. (0,2 п л)

6 Астафьева, Л. Е. Проблема сохранения традиции знаменного распева в русской духовной музыке XVIII–XIX веков [Текст] / Л. Е. Астафьева // Материалы научно-практической конференции «Коммуникативные проблемы языка и культуры» – Кострома КГУ им Н. А Некрасова, 2006 – С. 27–29 (0,2 п л)

7. Астафьева, Л. Е. Знаменный распев как национально-духовный символ русской музыкальной культуры [Текст] / Л. Е. Астафьева // Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Музыкальная культура и образование в XXI веке проблемы и перспективы» – Кострома. КГУ им. Н. А Некрасова, 2006. – С 51–54 (0,3 п л.)

8. Астафьева, Л. Е. П. А. Флоренский о певческом богослужебном каноне (к проблеме современного музыкознания) [Текст] / Л. Е. Астафьева // Материалы региональной научно-практической конференции – Кострома КГУ им Н. А Некрасова, 2007 – С. 5–8 (0,3 п л.)

Подписано в печать 05 10 2007 г  
Формат 64х80/16  
Бумага офсетная  
Усл печ л 1,2  
Тираж 100 экз  
Заказ № 804

Издательский центр Вятского государственного гуманитарного университета,  
610002, г Киров, ул Ленина, 111, т (8332) 673674