

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«**Московский государственный институт культуры**»

На правах рукописи

Двинина - Мирошниченко Наталья Евгеньевна

**Иконозначимость православной духовной
музыки в контексте отечественной культуры
конца XX - XXI века**

24.00.01 - Теория и история культуры

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Научный руководитель:
профессор
доктор культурологии,
доктор педагогических наук
Аронов А.А.

Москва - 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Развитие православной музыкальной культуры как одна из ведущих тенденций духовных исканий России конца XX - XXI века	
1.1. Основные тенденции развития отечественной православной музыки в конце XX - первой четверти XXI века как отражение культурной парадигмы современной России.....	22
1.2. Последствия размежевания православной музыкальной культуры и пути восстановления ее целостности.....	37
1.3. Иконозначимость православной духовной музыки как верность ортодоксальным канонам	59
 Глава 2. Русская православная музыка и ее иконозначимость на новом историческом этапе	
2.1. Каноническая церковно-певческая культура в контексте реализации ее современной социальной миссии	86
2.2. Некоторые аспекты семантического подхода к исследованию состояния современной православной музыкальной культуры.....	97
2.3. Социокультурная деятельность современных регентов-композиторов канонического направления.....	140
 Заключение	153
Список литературы.....	158
Приложение А.....	186
Приложение Б.....	187
Приложение В.....	188

Введение

Актуальность исследования. На рубеже XX-XXI вв. российская культура переживает новый этап: мы наблюдаем явственное *возрастание роли духовной среды* в формировании менталитета современного россиянина. В современной системе отношений «человек - техника (компьютер), человек - социум, человек - материальные блага, человек - Бог» в XXI в. последние выходят на доминантные позиции. Обращает на себя внимание устремленность значительной части российского населения к поиску путей обретения духовных ценностей православной культуры. В частности, к восстановлению и развитию ее важнейшей части - православной музыкальной культуры.

Одной из ведущих позитивных тенденций рубежа XX-XXI вв. стал поворот российской государственной политики от антицерковной к политическому курсу, направленному на сближение с РПЦ. Пути ликвидации духовного кризиса России постсоветского периода намечены в Федеральном законе от 26.09.1997 N 125-ФЗ «О свободе совести и о религиозных объединениях», в котором получила признание особая роль «...православия в истории России, в становлении и развитии ее духовности и культуры» [256]. Историческая «преемственность поколений, сохранение, распространение и развитие национальной культуры, воспитание бережного отношения к историческому и культурному наследию народов России» [212] отмечены в Постановлении Правительства РФ от 4 октября 2000 г. № 751 «О национальной доктрине образования в Российской Федерации»¹. Опираясь на статью № 87 Федерального закона от 29.12.2012 N 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации»², мы можем констатировать долгожданный выбор направления государственной культурной политики в векторе возрождения отечественных духовных традиций. Этико-моральные нормы и христианские общечеловеческие ценности, православная вера, любовь к Отечеству и любовь

¹Постановлением от 29 марта 2014 г. № 245, пункт № 50, оно признано утратившим силу.

²«В целях формирования и развития личности в соответствии с семейными и общественными духовно-нравственными и социокультурными ценностями в основные образовательные программы могут быть включены... учебные предметы, курсы, дисциплины (модули), направленные на получение обучающимися знаний об основах духовно-нравственной культуры народов Российской Федерации» [257].

ближнему воплощают собой достижения человеческого духа, доступные для понимания и подражания. Русская религиозная философия подчеркивает, что православное отношение к культуре, духовность национального характера заключена в стремлении «видеть и ценить духовность во всех людях и желать творческого раскрытия и осуществления духовной жизни на земле. Это и есть сущая культура» [106, 592].

XXI в. открыл широкую панораму явлений и событий в области православной духовной музыкальной культуры. В декабре 2016 г. стартовал в Москве I съезд певчих и регентов Русской Православной Церкви. В его работе приняли участие священнослужители и регенты из 17 стран и 90 епархий. Начали работу интернет-сайты, посвященные регентскому делу и новым духовным сочинениям российских композиторов. Открылись всероссийские и международные конкурсы на произведение заданной православной тематики или включающие свободно выбранное церковное песнопение. Отдельные яркие события имели межкультурный резонанс: например, исполнение в Ватикане «Страстей по Матфею» митрополита Илариона Алфеева (2007) можно рассматривать как межконфессиональный диалог. Организатор объединения «МОСТ» («Московское объединение Современная традиция») композитор А.И. Микита в своем творческом проекте (2012) объединил три разные музыкальные культуры: церковную, академическую и массовую. Оратория «Семь песен о Боге» была написана композитором на основе семи песен рок-певца и поэта Бориса Гребенщикова [83, 72] и прозвучала в исполнении греческого хора «Филафитэ», Московского Синодального хора, хора храма Христа Спасителя, солистов и симфонического оркестра. Творческий проект явил тип новой авторской формы. Типологическим признаком новой музыкальной эпохи стал сплав разнообразных культурных моделей в новом контексте, поликультурный синтез различных приемов, основанных на синкретизме реального и трансцендентного, обыденного и великого, настоящего и прошлого.

Проблемы качественного выбора песнопений в маленьком провинциальном церковном приходе могут показаться незначительными на фоне яркой и разноплановой музыкальной панорамы отечественной православной духовной

музыки XXI в.: академической, традиционной церковной, канонической, народной духовной. Однако именно эти приходы выполняют главную, первостепенную задачу православной церковной музыки: здесь совершается Таинство Царствия, открывается надмирная реальность Божественного присутствия. Одним из существенных параметров певческого служения является деятельность трансцендентного характера, помогающая преодолеть психологическую подавленность, кризисные состояния в сторону позитивного мироощущения.

Не принижая достоинств «русского барокко» и последующего классицизма, следует указать, что процессы секуляризации (усилившиеся в русле Петровских реформ и Екатерининского времени) привели к искажению шедевров Древней Руси. «Благолепные обновления» нанесли существенный вред облику старинных церквей, древние иконы зарисовывались и покрывались «ризами», древние распевы были отвергнуты или гармонизованы в тональной системе. В настоящее время мы наблюдаем расцвет храмовой архитектуры, возрождение деревянного зодчества и иконописи. Древние иконы реставрируются, а новые пишутся согласно церковным художественным канонам. Тем не менее в области церковного пения до сих пор нет четких представлений о церковном музыкальном каноне, утерянном на рубеже XVII-XVIII вв. На практике господствует обиход 1869 г., гармонизованный в классических европейских традициях, и преимущества отдаются концертному стилю. Помимо пения старообрядческих общин, очень малая часть приходов обращается к знаменному распеву. Если пение с исоном по греческой традиции стало составлять современный обиход многих монастырей (в частности, Валаамского, Оптиной пустыни, Николо-Малицкого Тверской епархии и др.), то строчное трехголосие, аранжировки распевов деятелей Нового направления конца XIX в., музыку современных композиторов, следующих каноническим принципам работы, в значительном объеме можно услышать лишь на фестивалях хоровой музыки и в студийных записях.

Непопулярность канонического церковного песнотворчества во многом связана с пробелами в программах светских и духовных музыкальных

учреждений. Именно сейчас как никогда назрела необходимость дать учащимся знания о церковно-певческой культуре, восстанавливающие утраченный пласт важной части российской культуры. Стремление к совершенствованию церковно-славянского языка, к последовательному изучению золотого интонационного фонда древнерусского песнотворчества, а также аранжировок канонической традиции, постижение смысла богослужебных песнопений как выразителей догматов Церкви, - все это до нынешнего времени, к сожалению, остается уделом историков и мало связывается с современной православной музыкальной культурой. Специализированные программы средних общеобразовательных учреждений по церковному пению (см. С. 95-96) построены на основе сокращенного обихода, что дает весьма искаженное представление о православной певческой культуре, нежели фундаментальное знание ее основ. Современные программы по истории и теории русской музыки профессиональных музыкальных учреждений требуют существенного пересмотра некоторых базовых понятий, значительного расширения некоторых тем. Можно констатировать ничтожно малую долю спецкурсов по теории и истории церковной канонической музыки, отсутствие широко доступного нотного материала, нехватку кадров. Вышеозначенная ситуация также связана с консервативным подходом к объединению достаточно полярных культурных явлений под эгидой духовной музыки.

Для того чтобы осветить высокую роль канонической церковной музыкальной культуры, нами вводится понятие **иконозначимости** православной духовной музыки - той музыки, которая, подобно иконе, восходит к «эйдосу» - Первообразу, относит к сфере трансцендентного. Иконозначимость являет собой и определенный смысловой параметр - семантему, демонстрирующую поворот отечественной православной музыкальной культуры к сущностно-смысловым основам ее бытия. За последние три столетия - это новый качественный культурный сдвиг: вслед за поиском *национального музыкального стиля* в конце XIX в., мы наблюдаем на рубеже XX-XIX вв. поиск канонических оснований православной музыкальной культуры и стремление к воплощению канонических

принципов. *Современная православная духовная музыка обнаруживает стремление утвердиться как иконозначимый феномен.*

Осуществившийся на рубеже XX-XXI вв. поворот православной музыкальной культуры подтверждает и формирование группы композиторов-регентов, авторское творчество, распевы и аранжировки древних распевов которых отличаются строгостью в изложении, глубиной музыкальной мысли, внутренней красотой, неспешностью, вниманием к внятности богослужебного текста, отсутствием внешней концертности, использованием канонических принципов древнерусского распева, аскетизацией средств музыкальной выразительности. Это дает нам основания рассмотреть означенный феномен в ключе вышеназванной **иконозначимости** православной духовной музыки. Несмотря на наличие ряда исследований в области современной православной музыки (Н.С. Гуляницкой, И.П. Дабаевой, Т.Н. Рожковой, О.В. Стець, А.Г. Трухановой, С.И. Хватовой), философии духовного музыкального творчества (Л.Е. Астафьевой, Е.В. Бочаровой, Т.М. Мусаева, А.Н. Шабалиной), тенденции к восстановлению семантических порядков православной музыкальной культуры, в частности, творчество православных композиторов канонического направления в контексте их социально-культурной деятельности, не получили должного освещения.

Нынешнее состояние православной духовной музыкальной культуры предоставляет нам все возможности для рассмотрения актуальности и перспективности разработки данной **проблемы**, обусловленной следующими противоречиями: в курсе государственной культурной политики, направленном на духовное развитие личности, достаточное внимание уделяется музыкальным поликультурным явлениям, но **практически незадействованным остается целый пласт канонической духовной музыкальной культуры**: одноголосные и многоголосные шедевры древнерусского музыкального творчества, авторские обработки распевов плеяды русских композиторов конца XIX - начала XX в. (Н.М. Данилина, А.Д. Кастальского, П.Г. Чеснокова, Н.А. Римского-Корсакова, С.В. Рахманинова, Н.С. Голованова и др.), современное каноническое направление. Мы также поднимаем **проблему забвения понятия**

предназначения церковного песнотворчества как свидетельства иной надмирной реальности. Это свидетельство, вкупе с изложением церковных догматов, и является главным предназначением церковной музыки (см. с. 13-14).

Степень научной разработанности проблемы представлена фундаментальными исследованиями ряда крупнейших русских и зарубежных философов, историков, ученых-медиевистов, богословов, культурологов, научные труды которых охватывают различные стороны поставленной проблемы и помогают в процессе настоящего исследования максимально раскрыть все ее грани.

Прежде всего, это работы философского, философско-эстетического и культурологического направления, которые посвящены проблемам теории и философии культуры, теории и истории православной церковной культуры, эстетическому анализу бытия церковных искусств. В их числе философское наследие Августина Аврелия [1], Василия Великого [42], Григория Богослова [69], Григория Нисского [70], Дионисия Ареопагита [88], Иоанна Дамаскина [108], Платона [200]; труды А.А. Аронова [7], Б.В. Асафьева [10-11], М.М. Бахтина [18-19], Н.А. Бердяева [22-24], В.В. Бычкова [38-40], свт. Игнатия Брянчанинова [36], Л.Н. Гумилева [75-76], прот. Василия Зеньковского [100-101], И.А. Ильина [104-107], М.С. Кагана [111], Д.С. Лихачева [140-142], А.Ф. Лосева [143-145], Н.О. Лосского [146], Ю.М. Лотмана [147-148], преп. Иустина Поповича [210], П.А. Сорокина [282], А.И. Рогова [169], Е.Н. Трубецкого [247], прот. Павла Флоренского [260-262], А.С. Хомякова [273] и др.

Разработка поставленной проблемы также осуществлялась благодаря научной литературе, посвященной теоретическому осмыслению тенденций конца XX - начала XXI в.: преодолению культурных барьеров, культурной интеграции, возникновению различных видов культурного синтеза. Теоретические предпосылки осмысления новой коммуникативной среды, логика культурного развития, процессы интенсивного расширения информационного пространства, «война символов» на фоне роста и развития медиакультуры, последствия информационного воздействия новой поликультурной среды на человека, ценности культуры и религии в свете развития межкультурных связей были

рассмотрены в работах В.С. Библера [25-26], Ж. Бодрийяра [27], П. Бурдьё [37], Л.Н. Воеводиной [47], Н.Я. Данилевского [80], М.С. Кагана [110], М. Маклюэна [151], В.В. Медушевского [159-160], В.Н. Никитина [177], О.А. Николаевой [180], Х. Ортега-и-Гассета [192-193], Г.В. Рябцовского [226], Т.Н. Суминовой [241], Т. Уэста [304], Д. Харвея [301] и др.

Первая волна протеста против секуляризации отечественной духовной культуры на рубеже XIX-XX вв. отражена в трудах и переписке прогрессивных деятелей российской культуры: Патриарха Алексия I [2], свт. Игнатия Брянчанинова [36], А.Т. Гречанинова [67-68], свящ. Александра Ельчанинова [95], А.Д. Кастальского [115-116], В.Ф. Комарова [122], М.А. Лисицына [139], А.В. Никольского [182-183], А.В. Преображенского [214], Е.Н. Трубецкого [247], К.Д. Ушинского [254-255], свят. Филарета Московского (Дроздова) [258], прот. Павла Флоренского [262], П.И. Чайковского [275] и др. Вопросы экологии отечественной культуры, параллельно с кардинальной постановкой этой проблемы Д.С. Лихачевым [140], поднимаются на рубеже XX-XXI вв. в работах И.А. Гарднера [53], прот. Виталия Головатенко [59-60], В.С. Куткового [138], В.И. Мартынова [154-155], монахини Иулиании (М.Н. Соколовой) [233]. Еще более остро встает эта проблема в свете новой культурной парадигмы XXI века (социологических и эстетических аспектов медиакультуры, взаимодействия духовной, элитарной и массовой культур, теории и практики музыкального постмодернизма) в публикациях современных ученых, культурологов, философов, педагогов, филологов, богословов, музыковедов, регентов, иконописцев, архитекторов, реставраторов, священнослужителей: А.А. Аронова [6], диакона Михаила Асмуса [13], Л.П. Базаровой [16], диакона Андрея Кураева [135], А.А. Королькова [128], В.В. Медушевского [159], Е.А. Ополовниковой [191], Д.В. Саяпина [228], Т.В. Чередниченко [277-279], Е.Д. Шеко [285] и др.

Исследованию истории церковно-певческой культуры, сложной системе иерархии богослужебной культуры, особенностям бытования церковного музыкального искусства, истории и теории древнерусских распевов, культуре знаменного пения посвящены фундаментальные труды ученых конца XIX - начала XX века: Л.Ф. Калашникова [113], протоиерея Василия Металлова [162-164], В.Ф.

Одоевского [185-186], А.В. Никольского [181-183], А.В. Преображенского [214], прот. Димитрия Разумовского [218-219], С.В. Смоленского [229-230], В.В. Стасова [236] и др. Во второй половине XX века к древнерусской музыкальной культуре обращаются крупнейшие исследователи церковно-певческой и народной музыкальной культуры: В.М. Беляев [20-21], М.В. Бражников [32-35], Т.Ф. Владышевская [46], И.А. Гарднер [53], Герасимова-Персидская [57], А.В. Конотоп [125-127], А.Н. Кручинина [132], В.И. Мартынов [153], прот. Борис Николаев [179], А.В. Руднева [223], Н.Д. Успенский [252-253] и др. В XXI в. эстетические преимущества древнерусских распевов открывают новые исследования и расшифровки, осуществляемые не только историками: Е.В. Герцманом [58], З.М. Гусейновой [78], Н.Ю. Плотниковой [201], Г.А. Пожидаевой [205] и др., но и искусствоведами, имеющими обширную практику исполнения древних богослужебных песнопений и народных духовных стихов - А.А. Гвоздецким [54-56], Л.В. Кондрашковой [123, 248], А.Н. Котовым [239], П.В. Терентьевой [243-244].

Исследованию культурной и музыкальной семантики, условиям музыкальной коммуникации, сложной системе инфраструктуры музыкальной культуры, особенностям музыкального мышления и психологии восприятия музыки, философии музыкально-интонационной символики посвящены работы российских ученых: М.Г. Арановского [4-5], Б.В. Асафьева [10-11], М.Ш. Бонфельда [29], В.Б. Вальковой [43], В.Н. Грачева [66], Н.С. Гуляницкой [73], Л.А. Закса [98], И.И. Земцовского [99], В.В. Медушевского [157-158], Е.В. Назайкинского [173], О.В. Соколова [232], А.А. Трошина [245], Ю.Н. Холопова [269-270], В.Н. Холоповой [271-272] и др. Идея синтеза искусств, взаимодействие церковной музыки и иконографического канона, исторические и культурные аспекты феномена иконы в культуре XX в., условность изображения во взаимосвязи с особым пространственно-временным бытованием музыки и слова, обоюдное предназначение двух искусств в их отражении «окна» в иную реальность, изменения в музыке как изменения самой реальности нашли освещение в работах свт. Игнатия Брянчанинова [36], Т.Ф. Владышевской [41,46], монахини Ольги Володиной [50], прот. Виталия Головатенко [59], Н.А. Голубевой

[62], Л.Ф. Жегина [96], прот. Пафнутия Жукова [97], И.А. Ильина [107], А.Ф. Лосева [144], Ю.М. Лотмана [147], О.И. Сопотинского [51], В.С. Куткового [138], Н.Ю. Олесовой [189-190], прот. Павла Флоренского [260-261], протопр. Александра Шмемана [290] и др.

Противоречивые взгляды современных российских священнослужителей, культурологов, искусствоведов, композиторов на проблемы современной церковной музыкальной культуры, в том числе на претворение традиций пения Восточной Церкви; а также музыковедческий анализ современной духовной музыки и творчества церковных композиторов рубежа XX-XXI вв. представлены в публикациях митр. Илариона Алфеева [3], диак. Михаила Асмуса [13,206], Н.В. Балугоевой [17], П. Баутенеффа [299], С. Вардосанидзе [44], Т.Ю. Гордеевой [65], Н.С. Гуляницкой [71-72,74], архиеп. Ионафана Елецких [92-93], патриарха Кирилла [120], И.Р. Корнышевой [130], Е.С. Кустовского [95], В.В. Медушевского [159-160], Т.М. Мусаева [170], Н.Ю. Олесовой [189-190], Ю.И. Паисова [197], Е.А. Пономаренко [209], Д.В. Саяпина [228], П.В. Терентьевой [244], А.Г. Трухановой [249], Е.С. Тугаринова [250], О.В. Халеевой [298], С.И. Хватовой [264-266], О.О. Цурановой [298].

Проблемы бытования православного церковного искусства в связи с особенностями культурно-исторических и геополитических условий формирования западной и восточной ветвей христианства, ценностный характер современного обращения к наследию прошлых эпох, генезис распева как функция диалога культур, проблемы современного состояния академической и народной духовной музыки, рассмотрены в культурологических и философских диссертационных исследованиях А.И. Артемьева [9], Л.Е. Астафьевой [12], Е.Ю. Борисова [30], Е.В. Бочаровой [31], А.В. Даниловой [81], А.В. Дроздовой [90], А.Б. Каяк [117], Н.Г. Келеберды [118], В.Н. Колесник [121], И.Р. Корнышевой [130], Т.И. Кузуб [133], Т.И. Курасовой [136], О.Ф. Марусева [156], Н.А. Мосиной [168], Т.М. Мусаева [171], Е.В. Петраш [198], Е.В. Самбур [227], О.В. Сяминой [242], З.Л. Черниевой [280], А.Н. Шабалиной [282], И.К. Языковой [297], а также филологических, искусствоведческих и педагогических исследованиях Е.Г. Артемовой [8], И.П. Дабаевой [79], И.З. Зубец [103], К.Ю. Кораблевой [129], А.Н.

Кручининой [132], Т.В. Манько [152], Е.А. Пономаренко [208], Т.Н. Рожковой [222], О.В. Стець [238], П.В. Терентьевой [243], А.Г. Трухановой [249], С.И. Хватовой [265-266].

Тем не менее, несмотря на широкий спектр научных публикаций, автором не обнаружены специальные исследования, посвященные каноническому направлению современной православной духовной музыки как иконозначимому феномену, а также исследования, дающие типологию современной православной музыки с анализом композиторского творчества регентов конца XX - начала XXI в. как новой позитивной тенденции современной культуры России.

Объектом исследования является отечественная православная духовная музыка конца XX - XXI века как феномен культуры.

Предметом исследования являются процессы, происходящие в православной музыкальной культуре конца XX - XXI в., и их трансформации, позволяющие рассмотреть каноническое направление как иконозначимый феномен.

Цель исследования - раскрыть тенденции отечественной духовной музыкальной культуры конца XX - XXI в., представляющие собой отражение новой культурной парадигмы, и выявить, с культурологической точки зрения, самые ценные из них.

Реализации данной цели способствует решение ряда выдвинутых **задач исследования**:

- охарактеризовать состояние современной православной музыкальной культуры в контексте новой культурной парадигмы;
- обобщить и систематизировать последствия размежевания православной музыкальной культуры в процессе ее секуляризации и пути к восстановлению ее целостности;
- обосновать и научно аргументировать понятие *иконоточимости* православной духовной музыки;
- раскрыть тенденции развития канонической церковно-певческой культуры России в контексте реализации ее социальной миссии;

- показать некоторые аспекты семантического подхода к исследованию новых тенденций православной музыкальной культуры;
- оценить современное православное духовное музыкальное течение, связанное с деятельностью регентов-композиторов, как позитивный фактор отечественной культуры XXI века.

Теоретико-методологические основы исследования. Методология исследования базируется на применении системного культурологического подхода к анализу проблем российской духовной музыкальной культуры конца XX - XXI в. Наряду с опорой на базовые положения структурного функционализма с междисциплинарным привлечением резюме гуманитарных наук: культурологии, философии, богословия, социологии, искусствоведения, это теоретические аспекты православной церковной культуры, феноменология теории творчества, социокультурная динамика саморазвивающихся систем, культурная семантика, теоретический анализ церковно-певческой культуры, базовый аксиологический подход с элементами экологического подхода к исследованию продуктов медиакультуры.

Автор исследования прослеживает механизмы восстановления семантических порядков православной музыкальной культуры на примере одной из ее важнейших параметров-семантем: *иконозначимости*. Результаты работы позволяют углубить теоретические представления о категориях православной культуры: первообразности, всепространственности, вневременности. Свидетельство об инобытии является основным предназначением церковной музыки, «...ибо все, ...сообразное с нашим служением, произошло ради того [т. е. вышнего Иерусалима]» [108, 34], (Иоанн Дамаскин, «Второе защитительное слово против порицающих святые иконы», гл. XXII), «дабы мы чрез чувственное восходили к духовному» [88, 6] (Дионисий Ареопагит), осознавая «опыт богослужения как реального соприкосновения с трансцендентным» [290, 37] (Александр Шмеман). Новая позитивная тенденция в области отечественной культуры - социокультурная деятельность и композиторское творчество регентов конца XX - начала XXI в. - демонстрирует значимый поворот отечественной

православной музыкальной культуры к пониманию сущностно-смысловых основ ее бытия.

Комплексный подход к поставленной проблеме определяет использование ряда научных **методов**: *диалектического* (позволяющего показать церковно-певческую культуру в ключе взаимообогащения и конфликта светского и духовного), *структурного* (отображающегося в последовательном структурировании культурного генезиса церковного песнотворчества, а также систематизации разнообразных современных явлений в области православной духовной музыки), *сравнительного* (дающего многоплановое понятие о двух различных культурных системах, представленных в традициях Западной и Восточной Церкви), *описательного* (необходимого для целостной характеристики культурного явления, в частности, показывающего разные аспекты творчества современных композиторов-регентов), *ретроспективного* (восстанавливающего историческую цепь причин «осовременивания» и «благотворных обновлений»), *эмпирического* (отражающего непосредственное владение материалом исследования), метода *историко-культурного анализа* (отображающего диалог культур), метода *актуализации* (обозначающего культурное явление в контексте новой культурной парадигмы XXI в. и перспективы его развития), *типологического* (определяющего оригинальность музыкальной культуры XXI века как явления нового типа). Вышеперечисленные методы детерминируются объективной необходимостью целостного подхода к рассмотрению православной духовной музыкальной культуры XXI века как социокультурного феномена.

Научная новизна исследования состоит в следующем:

- православная музыкальная культура целостно исследована как феномен конца XX - начала XXI в. в контексте ведущих тенденций отечественной культуры: ускорения коммуникации, глобальной компьютеризации и технократии, перенасыщения информационного ландшафта, коммерциализации культуры и образования, духовных исканий эпохи на фоне дегуманизации общества;
- обобщены и систематизированы основные последствия размежевания русской церковной музыки и пути к восстановлению ее целостности; отмечены

этапы возрождения канонической православной духовной музыки; обозначены проблемы экологии культуры в области церковного песнотворчества в контексте культурной парадигмы XXI в.;

– подняты философский, культурологический и богословский аспекты каноничности церковного искусства, исследовано взаимодействие музыкального и иконописного канонов; обосновано и научно аргументировано понятие *иконозначимости* православной духовной музыки;

– раскрыто место и значение канонической церковно-певческой культуры в контексте реализации ее социальной миссии: как хранителя и транслятора церковно-славянского языка, реконструктора традиций семейного воспитания, перспективного дополнительного образования, стимулятора молодежного движения, заинтересованного в возрождении национальных культурных ценностей;

– показаны аспекты семантического подхода к исследованию новых тенденций православной музыкальной культуры, позволяющие расширить существующие представления о месте, роли, социокультурных возможностях духовной музыки; определены традиционные и инновационные векторы ее развития; исследовано взаимодействие церковной музыки с академической музыкой духовного содержания, народным песенным творчеством, массовыми музыкальными жанрами; отмечена прогрессивная роль канонического направления, к которому относится композиторское творчество современных регентов;

– осуществлен анализ социокультурной деятельности и композиторского творчества современных регентов, собраны малоизвестные и неизвестные нотные материалы ([82, 34,77-85], **Приложение В**), устные рекомендации исполнения церковных песнопений, а также философские воззрения современных регентов, представляющие культурологический интерес в ключе вышеизложенного понятия *иконозначимости* православной духовной музыки.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что в нем проанализированы и теоретизированы современные культурные явления в ракурсе возрождения и сохранения исторически сложившихся традиций отечественной культуры. Исследование *иконозначимости* православного пения как важнейшего параметра механизмов восстановления семантических порядков православной музыкальной культуры позволяет осветить исторически значимые канонические особенности отечественной духовной музыки, отвечающие категориям первообразности, вневременности, всепространственности. Ими являются: абсолютное главенство текста, система Осмогласия, четкая жанровая структура (псалмопение, канон и пр.), благоговейный неспешный характер исполнения (отражающий состояние иной реальности), канонические особенности древнерусской теории музыки (модальность, трихордовая структура лада, немоторная ритмика, гетерофонная фактура, монотембр), большая доля импровизационности в исполнении, фонизм колокольности. Отвечающее этим параметрам современное композиторское творчество необходимо оценить как фактор возвращения к музыкальным каноническим принципам, как значимую веху сохранения и приумножения национального культурного наследия.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования результатов диссертационного исследования при формировании программ и учебных планов культурологического профиля, а также программ общего и дополнительного образования. Материалы диссертации могут быть введены в основной курс истории и теории музыкальной культуры, философии культуры, а также служить основой при разработке специальных курсов для педагогов: культурологов, искусствоведов, историков и специалистов узкого профиля: дирижеров, композиторов, фольклористов, музыкантов-исполнителей. Фактическая сторона исследования может быть востребована при подготовке учебно-методических пособий и проектов по изучению музыкальной культуры XXI в. Анализ православной музыкальной культуры XXI в. может служить важным вектором некоторых направлений социокультурной политики в России. Выводы диссертационного исследования способствуют популяризации и

практическому освоению духовного наследия композиторов-регентов рубежа XX-XXI вв.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности: диссертационное исследование, посвященное православной духовной музыке в контексте отечественной музыкальной культуры конца XX - XXI века, соответствует п. 1.7. «Культура и религия», п. 1.14. «Возникновение и развитие современных феноменов культуры», п. 1.26. «Экология культуры», п. 1.27. «Прогностические функции культуры» паспорта специальности 24.00.01 «Теория и история культуры (культурология)».

Положения, выносимые на защиту:

1. Развитие православной музыки в ключевые тенденции духовных исканий культуры России конца XX - XXI в. представляет собой сложное поликультурное явление, имеющее свои негативные и позитивные стороны. Кризисные моменты современной православной музыкальной культуры во многом обусловлены новой культурной парадигмой конца XX - XXI в. с тенденциями ускорения коммуникации, глобальной компьютеризации и технократии, перенасыщения информационного ландшафта, коммерциализации культуры и образования. Результатом вышеназванных тенденций становится коммерческий характер выпускаемой нотной продукции и вытеснение новейшими изданиями фундаментальных богослужебных книг; переход на русский язык или русскую транскрипцию в рамках чтений и церковного пения; господство партесного стиля и «римейки» в области музыкального церковного искусства; замена профессиональной практики звонаря электронной установкой; спекуляции на ценностях православной культуры, к числу которых относятся в подавляющем большинстве «православные бардовские песни», «православный рок», «песни духовного содержания» и т. п.

2. В результате исторически неизбежной секуляризации произошло размежевание русской церковной музыкальной культуры. На современном этапе мы наблюдаем процессы восстановления ее целостности: в обращении к старообрядческой традиции, во введении в традиционную практику канонических

песнопений: знаменного распева, афонского распева, традиций других Православных Церквей, а также совмещении их в пространстве одного богослужения; в обращение к аранжировкам композиторов Нового направления; в появлении на рубеже XX-XXI вв. сочинений композиторов-регентов, отвечающих каноническим принципам работы с музыкальным материалом. Во внехрамовой деятельности вышеназванные процессы отражены в ориентации фольклорно-этнографических экспедиций на исследование канонической церковно-певческой культуры; умножении нотных изданий с двоезнаменной нотацией; в попытках реконструкции утерянной певческой практики русского многоголосия; в формировании русской теории музыки, в том числе новой терминологии, и возникновении феномена современного исследователя-практика. Требуется серьезно пересмотреть отношение к древнему каноническому песнотворчеству как к архивированному пласту и обеспечить его практическое бытование.

3. Генезис православного церковного песнотворчества связан с символической архитектурой богослужения Восточной Церкви, глубоко отличной от традиций Западной Церкви. Основное предназначение единого канона церковного искусства, вопреки установившимся представлениям о просветительской, миссионерской, изобразительной или сопутствующей богослужению функции, - свидетельствовать о существовании иной (Божественной) реальности. Для освещения этого положения автор исследования вводит понятие *иконозначимости* православной духовной музыки: а) как интенции современной церковно-певческой культуры, б) как важного критерия анализа процессов и трансформаций современной православной музыкальной культуры в) как организации музыкального материала и использования средств выразительности согласно каноническим установлениям, г) как возводящей к Первообразу сферы трансцендентного, д) как личного уникального духовного опыта регента-композитора.

4. Осуществившийся на рубеже XX-XXI вв. поворот государственной политики от антицерковной к политике сотрудничества с РПЦ повлек за собой внедрение канонической церковно-певческой культуры в жизнь современного социума, которое имеет своей целью повышение интеллектуального уровня

современного российского общества; обогащение языкового фонда культуры освоением древнерусского и церковно-славянского языков; снижение роста агрессии в обществе; увеличение числа молодежи, считающей РФ благоприятным местом для жизни, работы, раскрытия дарований и творческих способностей; содействие качественному росту досуговых запросов российских граждан, включая интернет-ресурсы; активизацию культурного потенциала малых регионов, возрождение традиций, налаживание механизмов передачи системы ценностей, составляющих единый культурный код Российской Федерации.

5. Новые тенденции внутри современной православной музыки демонстрируют ее скрытые механизмы самовосстановления семантических порядков: возврат к осмыслению главной функции православной музыкальной культуры; осознание ее основных категорий, смыслов и значений, ведущих канонических принципов. Культурная парадигма XXI в. обусловила взаимодействие церковной музыки с академической музыкой духовного содержания, народным песенным творчеством, массовыми музыкальными жанрами, что отражено а) в синкретизме различных музыкальных культур: академической и церковной, профессиональной и любительской, массовой и элитарной, прикладной и сакральной, народной и авторской, «дворовой» и светской, реалистической и мистической, «западного» и «восточного» направления; б) в повышении роли православной тематики в музыкальной культурной жизни страны, возрождении православной музыки академического направления, народной духовной музыки и канонической церковной музыки, приумножении ее в творчестве композиторов-регентов.

6. Социокультурная деятельность и композиторское творчество современных регентов - уникальный социокультурный феномен, с которым связано возрождение православных музыкальных традиций и приумножение российского национального культурного наследия.

Достоверность и апробация работы подтверждены актами о внедрении результатов исследования.

1. По теме диссертации опубликовано 18 научных статей (в том числе 7 - в научных рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ);

2. Различные аспекты диссертационного исследования изложены в виде докладов и выступлений на научных конференциях: это - «Актуальные проблемы современной педагогики» (Москва, МГИК. 17 февраля 2017 г.); Круглый стол «Культура как фактор общественного развития» (Москва, МГИК. 17 марта 2017 г.); «Октябрь 1917-го года. Судьбы отечественной интеллигенции» (Москва, МГИК. 24 апреля 2017 г.); «Хоровая лаборатория XXI век. Летняя школа хормейстеров»: IV Всероссийский семинар хормейстеров с международным участием (Гатчина, Ленинградская область. 26 июня - 1 июля 2017 г.); Международная конференция «Музыкальная культура православного мира» в рамках XXVI Рождественских образовательных чтений «Нравственные ценности и будущее человечества» (Москва, МГУ, Факультет искусств. 25 января 2018 г.), «Актуальные проблемы педагогики и психологии»: III международная научно-практическая конференция (Москва, МГИК. 1 февраля 2018 г.); «Актуальные проблемы совершенствования педагогического мастерства преподавателей высшей школы» (Москва, МГИК. 26 июня 2018 г.); Муниципальный семинар-практикум «Свобода и ответственность в творчестве» в рамках XXVII Рождественских образовательных чтений «Молодежь: свобода и ответственность» (Клин, Православная гимназия «София», 30 ноября 2018 г.); IX Международная научно-практическая конференция «Церковь и казачество: соработничество на благо Отечества» (Москва, ИСГТ МГУТУ им. К.Г. Разумовского (ПКУ), Правительство города Москвы, сектор «А». 28-30 января 2019 г.); Международная конференция «Музыкальная культура православного мира» в рамках XXVII Рождественских образовательных чтений «Молодежь: свобода и ответственность» (Москва, МГУ, Факультет искусств. 29 января 2018 г.); Круглый стол «Культура как пространство становления личности» (Москва, МГИК. 29 марта 2019 г.); Международная научно-практическая конференция «Науки о культуре: современное состояние и перспективы развития» (Москва, МГИК. 21-22 июня 2019 г.).

3. Результаты исследования стали основой ряда лекций, прочитанных на кафедре культурологии МГИК, кафедре педагогики МГИК, читаемых в курсе гармонии и элементарной теории музыки на отделении теории и истории музыки

Тверского музыкального колледжа им. М.П. Мусоргского. В Клинской центральной районной библиотеке автором исследования был организован лекторий из 5 лекций-концертов при участии церковных хоров Клинского благочиния, где материалы диссертации получили апробацию, а также освещение в официальных социальных сетях в следующих темах: «Пространство и время в духовной музыке» (19 февраля 2017 г.), «Церковное пение - живая история древнерусского языка» (23 мая 2017 г.), «Воспойте Господеви песнь нову» (12 января 2018 г.), «С.В. Рахманинов: музыка русской души» (16 ноября 2018 г.), «Границы и грани духовной музыки» (13 января 2019 г.).

4. Диссертация прошла предварительную экспертизу и была рекомендована к защите на заседании государственной экзаменационной комиссии по представлению научного доклада об основных результатах подготовленной научно-квалификационной работы (диссертации) от 9 октября 2019 г. (протокол № 3).

Структура работы, в соответствии с поставленными целью и задачами, состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и четырех приложений.

В первой главе **«Развитие православной музыкальной культуры как одна из ведущих тенденций духовных исканий России конца XX - XXI века»** находят осмысление позитивные и негативные факторы современной культуры, дается исторический аспект церковного песнотворчества.

Во второй главе **«Русская православная музыка и ее иконозначимость на новом историческом этапе»** семантический подход к анализу современной православной музыки направлен на освещение новых тенденций с точки зрения их сущностно-смысловой составляющей. Автор суммирует и систематизирует явления, оппозиционирующие процессам секуляризации российской православной музыкальной культуры.

В **заключении** даются обобщения и выводы по данному исследованию, подчеркивается значимость исследования по заявленной проблеме, излагаются рекомендации и перспективы дальнейшей разработки темы.

Глава 1. Развитие православной музыки как одна из ведущих тенденций духовных исканий культуры России конца XX - XXI века

1.1. Основные тенденции развития отечественной православной музыки в конце XX - первой четверти XXI века как отражение культурной парадигмы современной России

Прогнозы и перспективы отечественной культуры рубежа XX-XXI вв. опираются на принципы систематизации множества культурных явлений как целостного культурного феномена. Система новых отношений складывается из синтезирующих, интегративных тенденций: это, с одной стороны - ориентация на глобальную компьютеризацию и материальные ценности в ключе всеобщего научно-технического прогресса, и, с другой стороны - обращение к традиционной системе ценностей, духовные искания на фоне дегуманизации общества.

Тенденция *технологизма*, связанная с ростом индустрии, процессами урбанизации, проявляется в авангардных течениях архитектуры, живописи, поэзии, литературы, театрального искусства, кинематографии, отражающей сплав технических изобретений и повседневной человеческой жизни и формирующей новые образы человека-машины, во внедрении в лексический состав языка технологических и компьютерных терминов. Трансформации человеческого восприятия мира и самого себя, по мысли М. Маклюэна, происходит в сторону «технологического расширения сознания» [151, 69].

Проблемы *коммерциализации российской культуры* и образования, глобального роста шоу-бизнеса и индустрии развлечений выходят в современной науке за рамки отдельных исследований и становятся предметом изучения в рамках базовых курсов истории культуры. В условиях формирующегося рынка эту тенденцию отечественная культурологическая мысль признает главной опасностью современного общества, так как она «ведет... к созданию атмосферы

конкуренции, в которой терпит поражение слабый, т. е. незащищенная в финансовом отношении культура»³.

Современные культурологи также отмечают *перенасыщение современного информационного ландшафта*. Увеличение количества информации далеко не тождественно ее смысловой составляющей. Стратегия реализации коммерческих проектов через средства массовой информации направлена на подмену реальности визуально-знаковым рядом, где сама «информация становится все менее иконичной. Если в иконе за видимым визуальным образом стоит невидимый первообраз, то информация в «иконке» на рабочем столе пользователя не имеет реального содержания» [226, 113]. Речь идет о мире симулякров, который Ж. Бодрийяр трактовал как самодостаточную реальность семиотической среды в знаменитом афоризме: «Мы находимся в мире, в котором становится все больше и больше информации и все меньше и меньше смысла» [27, 109].

Описанная Ж. Бодрийером катастрофа смысла, характеризующая культуру постмодернизма, прослежена автором в четырех фазах: во второй из них глубинная реальность маскируется и денатурализируется, происходит обволакивание симуляцией представления. В третьей фазе, собственно, и происходит катастрофа - маскируется отсутствие глубинной реальности. Схожий процесс мы наблюдаем в истории российской культуры, анализируя катастрофические последствия апогея обмирщения иконографического канона в конце XIX в. и последующих революционных событий. Повсеместное замуровывание икон в жестяные ризы (которое можно трактовать как вторую фазу - маскировку глубинной реальности) еще обратимо. Снятие риз обнаруживает не только зияющие «раны» от гвоздей, которыми вколачивались ризы в образ Спасителя, Богородицы, святого, но и вскрывает глубокие духовные «раны» культуры, обнажает проблемы секуляризации духовного искусства, очищает дорогу к пониманию смысловой роли иконографического канона. Процессы глобализации, происходящие в современном мире, грозят утверждением третьей фазы - маскировки отсутствия глубинной реальности. В частности, в области православного искусства, массовое тиражирование икон вызывает весьма спорное

³Культурология. История мировой культуры / Под ред. проф. А. Марковой. М.: Юнити - Дана, 2008. - с. 550.

отношение. Отдельная продукция комбината «Софрино», представляющая крупный позолоченный бумажного фон, имитирующий «ризу» с тремя малыми углублениями для лица и рук Спасителя или святого, может быть, не без оснований, охарактеризована как пример «точной копии, оригинал которой никогда не существовал» (интерпретация симулякра Ф. Джеймисоном) [213, 726]. Принимая во внимание авторитетное мнение князя Евгения Трубецкого, рассматривающего сокрытие икон под позолоченными «ризами» как своеобразное иконоборчество [247, 39], где Золото, а не Образ, становится доминантным. В данном контексте, иконы, написанной ради блеска, не может быть по определению. Икона, принимая во внимание ее семантическую доминанту, становится несуществующей.

Современный музыкально-информационный ландшафт отличает глобальный поток визуальных рядов и невиданных за всю историю цивилизаций внешних средств и возможностей «проектирования саундтрека повседневной жизни»⁴ [304, 284] человека. Музыка и отдельные звуки проектируются коммерческими компаниями в качестве ресурса для направления сознания клиента на принятие определенного смыслового решения. Различные системы коммуникаций: музыка, фильмы, видео-игры, виртуальные миры, социальные сообщества и пр. открывают широкое поле для манипуляций музыкальными звуками и образами, так как звук обходит языковую систему и стимулирует эмоции невербальными способами. Это объясняет, почему нужно обратить пристальное внимание на музыку и музыкальные звуки как на важные носители информации.

Еще древнегреческий философ Платон писал: «Нигде не бывает перемены приемов мусического искусства без изменений в самых важных государственных установлениях» [200, 193]. В современном мире мы находимся под давлением глобального отрицательного информационного фона коммуникативных систем: от телефонных рингтонов и сигналов оповещения компьютера отдельного пользователя - до фоновых саундтреков международных фестивалей с миллионной аудиторией. Примитивизм музыкальных интонаций влечет за собой

⁴«...we have been accustomed to the possibilities of designing the soundtrack of everyday life” [304, 284].

деградацию языковой культуры, базирующейся в частности на интонационном мышлении человека.

Прямым следствием технических и электронных инноваций, а также изменения традиционных словесных и письменных средств на электронные (в том числе, аудиовизуальные) средства коммуникации явилась тенденция *ускорения коммуникации*. Истоки этой тенденции англо-американский географ и философ Дэвид Харвей усматривает в культуре постмодернизма и называет «пространственно-временной компрессией»⁵ [301, 306-307]. Как теоретик марксизма Д. Харвей рассматривает эту тенденцию в фокусе экономической составляющей неравенства, где личность начинает утрачивать свою уникальность и становится унифицированным элементом капиталистического общества, заинтересованного не в развитии и прогрессе, а в тиражировании однодневных, «одноразовых» продуктов культуры.

Объективно оценивая продукты коммерциализации культуры, нельзя обойти вниманием тенденцию так называемого *«римейка»* - «переделки» на новый лад выдающихся произведений российской культуры, в особенности в области кинематографа, режиссуры, композиции. Ставшее популярным «осовременивание» А.С. Пушкина, А.П. Чехова, А.Н. Островского и других классиков в большинстве российских театров нивелирует традиционную для русского драматического театра щепетильность в точном воссоздании эпохи, которое отражает историко-психологическую сущность сценического образа, помогает созданию и закреплению актером того особого состояния, которое К.С. Станиславский называл «сценической правдой» [171, 146]. Конец XX в. знаменует начало полемики о причинах и смысле подобных «новаций» молодых театров⁶.

⁵ "...by putting this condition into its historical context, as part of a history of successive waves of time-space compression generated out of the pressures of capital accumulation with its perpetual search to annihilate space through time and reduce turnover time, we can at least pull the condition of postmodernity into the range of a condition accessible to historical materialist analysis and interpretation." («...поставив это состояние в его исторический контекст как часть истории сменяющих друг друга волн пространственно-временной компрессии, производимой под нажимом накопления капитала с его вечным поиском, как уничтожить пространство временем и сократить время товароборота, мы можем, по крайней мере, поместить состояние постмодерна в диапазон состояния, доступного для исторического материалистического анализа и интерпретации»).

⁶ В частности, музыкальный критик Галина Снитковская пишет о режиссуре Д.А. Бертмана: «Театр "Теликон-опера", кажется, для того и появился на свет, чтобы удивлять, изумлять, а порой эпатировать публику своими неожиданностями... Итак, "Мазепа"... На береговых утесах две школьные парты, за ними сидят пионеры в красных галстуках...» [Снитковская Г. Мазепа // Музыкальная жизнь № 9 / М.: 1999. – С. 34]. Критик А. Хрипин пишет о постановке В.Р. Веляковича: «...в подобном контексте самым здравомыслящим человеком может показаться Юродивый» [Хрипин А. «Новая опера». Смеются все: «Борис Годунов» в театре Евгения Колобова. // Музыкальная жизнь №1 М.: 1999. – С. 9].

Современная периодическая печать, анализирующая «римейки» классики в большинстве старейших российских театров⁷, вскрывает серьезную социальную подоплеку этой тенденции, в том числе в Обращении Союза писателей России 2015 г., определяющем ее как культурную войну: «во МХАТе им. А.П. Чехова влюбленная Татьяна валяется на сцене, суча ногами и наигрывая при этом на гармони. Примеров подобной пошлости... нет числа», «...по большому счету, это война, которая теперь ведется с самым откровенным цинизмом...» [172].

«Осовременивание» классики в подавляющем большинстве далеко от просветительской миссии привлечь к классическим образцам массового зрителя, как это зачастую позиционируется устроителями проектов. За «сенсационными спектаклями» стоит коммерческий интерес. Тенденции драматических и оперных театров скорее можно отнести к тем перегибам, «при которых острота и изломы доводятся до пределов уродства, а простота, естественность доходят до предела ультра-натурализма» [235, 230].

О.А. Николаева⁸ в книге «Православие и свобода» характеризует «римейки» как продукт постмодернистской эстетики, для которой характерно включение жизни в искусство через превращение ее в игру. Однако писатель подчеркивает, что подлинная игра лишена скрытого закодированного смысла, активно транслируемого постмодернизмом, а именно: нет ничего значительного в мире и нет ничего сакрального, чего бы нельзя было переиграть в профанное или спародировать [180, 312]. «Римейк» как общекультурное течение рассматривается О.А. Николаевой в контексте состояния православной культуры нынешнего времени: «...православная культура пока слишком слаба. Ее нельзя пересадить из прошлого, ее можно возделывать лишь в настоящем» [180, 380].

Вместе с тем проблему современного прочтения нельзя оценивать однозначно негативно. «Современность - принцип взаимопонимания между людьми. Для достижения такого взаимопонимания необходимо осовременить,

⁷Семенов С. «Осовремененная классика» Какая она? // Наследник: православный молодежный журнал. Ноябрь 2014. URL: http://www.naslednick.ru/articles/pointofview/pointofview_17068.html

Соболев А. Фабио Мастринджело: «Леонард Бернстайн – это личность больше, чем жизнь» // Музыка и время. М.: Научтехлитиздат, 2015. – С. 35.

⁸Олеся Александровна Николаева – поэт, эссеист, прозаик, автор 9-ти книг стихов, прозы, эссеистики, доцент Литературного института им. А.М. Горького, член Союза писателей.

"освоить" исторический и культурный контекст мира» [280, 118], - считает культуролог З.Л. Черниева. В рамках настоящей главы мы не можем столь глубоко исследовать эту тему. Несомненно, определенный интерес представляет разработка темы осознания вечных духовных ценностей, «любования» символами и сюжетами прошлых эпох, в частности через обращение к древним православным песнопениям. Так знаменитый «Стих к Блоку» Марины Цветаевой⁹ (1919), «Тишины!» Андрея Вознесенского¹⁰ (1963), заключительный романс из цикла «Бессонница»¹¹ композитора Елены Гохман (1988) связывает обращение (на разных уровнях: онтологическом, символическом, психологическом, морфемном, фонетическом) к древнейшему православному гимну «Свете Тихий». Выдающиеся Художники прошлого века не нарушили, не расплескали этот благодатный духовный огонь, делающий их произведения сопричастными древней песне о Жизни Вечной, о духовном свете, просвещающем «всякого человека, приходящего в мир» (Ин. 1.9). Словами культуролога Т.И. Курасовой, «потребность диалога с художественной культурой прошлого иногда бывает вызвана попыткой восполнить дефицит духовности современной жизни» [136, 5]. И через этот диалог прошлого и современности вновь отстаиваются вечные ценности Истины, Красоты и Добра.

В настоящее время современные *процессы программирования* поднимают вопросы исчезновения искусства как такового и замены его искусственной реальностью. Преимущественная направленность компьютерной графики, голографии, компьютерного дизайна, фотоживописи на реализацию коммерческих

⁹Цветаева М.А. Из стихов к Блоку // Пересвет: Борис Зайцев, Михаил Осоргин, Федор Сологуб, Георгий Чулков, Марина Цветаева, Александр Яковлев / Литературный сборник. М.: 1921. – С. 8-9.

Ты проходишь на Запад Солнца,	Там, где поступью величавой
Ты увидишь вечерний свет,	Ты прошел в гробовой тиши,
Ты проходишь на Запад Солнца,	Свете тихий - святая славы -
И метель замечает след. <...>	Вседержитель моей души.

¹⁰Вознесенский А.А. Тишины! // Аксиома самоиска. СПб.: ИКПА, 1990. – С. 549-550.

Тишины хочу, тишины...	Мы в другое погружены
Нервы, что ли, обожжены?	В ход природ неисповедимый,
Тишины...	И по едкому запаху дыма
чтобы тень от сосны,	Мы пойдем, что идут чабаны.
щечка нас, перемещалась,	Значит, вечер. Вскипает приварок.
Холодящая словно шалость,	И из псов, как из зажигалок,
вдоль спины, до мизинца ступни <...>	Светят тихие языки.

¹¹Эсхатологическое переживание времени характерно для лирического строя стихотворения М. Цветаевой («Запад Солнца», «в гробовой тиши»). В вокальном цикле Е.В. Гохман (16 романсов для сопрано и фортепиано) усилилась личностная сторона христианского сопереживания.

проектов и массовое тиражирование создает прецедент весьма осторожного отношения к ним как к новым формам искусства. «Существующее сегодня голографическое кино вряд ли можно назвать искусством, так как оно лишено меры условности и пользуется всеми возможными изобразительными средствами, что явно не в интересах Художника, так как ему негде проявить свой талант. Более того, только наличие мер условности делает ту или иную деятельность человека искусством» [203, 14-15], - пишет доцент МГИК, художник А.И. Поверин. Монументальная живопись А.М. Соколова, А.В. Эйтенейера, А.Ю. Бубнова-Петросяна, А. Лукашина, А.А. Лавданского, А.С. Вронского, А.Н. Солдатова, иерея Николая Чернышева, И. Зарон демонстрирует стремление прогрессивных современных художников к возрождению символического искусства.

На рубеже XX-XXI вв. одним из негативных проявлений отечественного изобразительного искусства, ориентированного на ширпотреб, стал фактический поток комбинированных и коллажированных компьютерных иллюстраций детской художественной литературы и литературы для учащихся, искажающий смысловую и образную сферу шедевров русской классической детской литературы и русского народного фольклора. В настоящее время необходимо отметить возврат к искусству авторской иллюстрации в уникальном творчестве М.А. Бычкова, а также С.Н. Ефошкина, В.В. Павловой, П.В. Ильина и др., открывающих читателю интересные подробности русского деревенского быта, сказаний, исторических событий. Новым словом в области иллюстрации литературы стал проект дизайна из детских рисунков по результатам ежегодного Всероссийского детского творческого конкурса «Святые заступники Руси», учрежденного в 2007 году по благословению патриарха Алексия II. Художественный дизайн книг о великих деятелях русской православной культуры и истории России на основе материалов конкурса осуществляют эксперты-художники Е.С. Морозова, О.В. Ефимовских и др. Детское живописное искусство несет в мир добро и красоту, многими параметрами сближается с символическим искусством¹². На основе детских рисунков осуществлено немало анимационных

¹²Так обычное для детского рисунка расширение удаленного пространства, связанное со стремлением ребенка объять весь видимый мир, является одной из форм обратной перспективы – условности изображения, характерной для иконографии.

проектов в рамках профессиональной и любительской мультипликации¹³. Последние тенденции находятся в ключе разносторонних поисков современной российской культуры к выходу из духовного кризиса эпохи.

Конец XX в. знаменует интенсивную интеграцию отечественной гуманитарной науки в мировую информационно-интеллектуальную систему, а также процесс подъема страны на новую стадию технологического и социального развития, который наметил определенные изменения в картине мира и образе жизни людей. Тем не менее встречающаяся в последних культурологических исследованиях характеристика классической культуры как объекта «культурного наследия, существующего в определенной охраняемой резервации как музейный экспонат, актуальный только символически» [259, 640] (А.Я. Флиер), представляется нам далеко преждевременной. Российская классическая высокая культура продолжает нести опыт, актуальный для социальных реалий его существования. В общественном сознании происходит переоценка значения и роли классического искусства, оппонирующего массовой культуре. На небывалую высоту поднялся интерес к хоровому пению: профессиональному и любительскому, к народной и духовной хоровой музыке. В настоящее время Министерство образования и науки и Министерство культуры РФ прорабатывают вопрос о введении урока хорового пения в школьную программу [175, 68].

На рубеже XX-XXI вв. мы переживаем эпоху ***возрождения национальных культурных традиций***. Вопреки пропаганде массовой культуры со стороны СМИ, наблюдается значительный интерес современного общества к русскому народному прикладному творчеству, деревянному зодчеству, народно-певческой культуре, стремление к воссозданию древнего крестьянского быта и быта дворянской усадьбы. Умножаются детские и взрослые фольклорные коллективы, для девушек популярными занятиями становятся вышивка, ткачество, шитье, для юношей - русский кулачный бой, гончарное искусство, резьба по дереву, игра в лапту и пр., открываются многочисленные военно-патриотические клубы. Необходимо отметить массовое ***обращение граждан к православной церковной культуре***, выраженное в христианской вере, приобщении к Таинствам Церкви,

¹³В частности, Детская анимационная студия «Шаг», г. Москва.

соблюдении церковных канонов, участии в жизни церковного прихода в качестве прихожанина, слушателя воскресной школы, представителя казачьей общины, келаря (ответственного за трапезу), звонаря, алтарника (прислуживающего в алтаре), чтеца, наконец, регента (ответственного за порядок церковной службы и качество песнопений) и певчих. Прихожане не только активно участвуют в жизни своего прихода, но и направляют свои усилия к возрождению поруганных в годы Советской власти святынь: храмов, икон, росписей, мозаик, важных предметов церковной утвари, к восстановлению внешнего благолепия и внутреннего убранства храма.

Русская философия в лице ее религиозных философов XX вв.: прот. Павла Флоренского, Н.А. Бердяева, прот. Василия Зеньковского, И.А. Ильина и др. рассматривает пути духовного возрождения российской культуры. «Навстречу духовному обновлению идет современный мир. ...Человечество попыталось создать культуру без веры, без сердца, без созерцания и без совести, и вот налицо несостоятельность ее и распад» [107, 3-5], - пишет И.А. Ильин. Религиозная философская мысль конца XX в. рассматривает бессмысленность самого культурного прогресса, к которому стремится все человечество, без осознания его главной цели - бессмертия Богочеловека, для обретения которого человечество должно пройти преображение во Христе, перенося муки и практикуя евангельские добродетели: веру, любовь, надежду, молитву, пост, смирение, милосердие, кротость. Это и представляет собой, по мнению мыслителей, истинный прогресс человечества. Церковь выступает здесь как некая божественная мастерская, где омолаживается и укрепляется сознание и ощущение этого бессмертия. «Ведь прогресс - это только то, что преодолевает смерть и обеспечивает бессмертие человеческой личности; все же, что не преодолевает смерть и не обеспечивает бессмертие человеческому существу не что иное, как регресс, фатальный регресс, осуждающий человека на смерть, после которой нет воскресения», - утверждает сербский богослов и философ архимандрит Иустин Попович [210, 49]. Современный религиозный философ В.А. Никитин¹⁴ само

¹⁴Валентин Арсентьевич Никитин – исследователь религиозной философии и истории Церкви, член-кор. РАЕН по отделению «Гуманитарные науки и творчество» (1996), зав. кафедрой церковной журналистики (1996-98), преподаватель истории мировой культуры Православного университета им. св. ап. Иоанна Богослова, вице-

понятие культуры раскрывает исключительно в связи с религией: «...культура, утратившая свою религиозность, строго говоря, теряет и духовность, то есть, право называться культурой; ибо бездуховная культура - это уже не культура, а всего лишь цивилизация: мир машин, лишенный души» [177, 415].

Пути к стабилизации общества в ключе духовных исканий эпохи, противостоящих власти материальных благ и ценностей, наметились в ***повороте российской государственной политики к сотрудничеству с РПЦ***. В этом контексте исключительное значение имеют шаги, направленные к сотрудничеству «между Церковью и школой, поскольку оно по сути своей выходит за рамки просветительно-воспитательного процесса, способствуя общественной консолидации путем утверждения принципов исторической преемственности и формирования укорененной в традиции системы ценностей»¹⁵, - отметил в своем выступлении митрополит Крутицкий и Коломенский Ювеналий. Уроки основ православной веры на базе православных гимназий, основ православной культуры и духовного краеведения на базе общеобразовательных школ открывают учащимся страницы становления и утверждения православного христианства в мировой истории и истории культуры России, преподают нравственные уроки юным читателям, воспитывают любовь к истории и уважение к нашему прошлому. В частности, немаловажную роль играют музыкальные иллюстрации. Трудно переоценить значение приоритетов данного курса, где предпочтение отдается примерам русской православной духовной музыки, а не фрагментам рок-оперы Э.Л. Уэббера «Иисус Христос - суперзвезда» и массовым песням так называемого духовного содержания. От профессиональной ответственности за будущее российской культуры зависит правильная расстановка акцентов в русле понимания и осознания православного интонационного музыкального фонда как части всей отечественной языковой культуры и части генетической культурной памяти. Это ответственность за сохранение, возрождение и приумножение российской канонической духовной музыки. И это бремя легко, так как

президент Общества русско-грузинских культурных связей «Дзалиса».

¹⁵ Открытие Областных образовательных Рождественских чтений // Московские Епархиальные ведомости № 11-12, 2014. – С. 93.

соприкасаясь с шедеврами церковного песнотворчества, человек сам становится свидетелем «святейшей Премудрости» [88, 8].

Новые перспективы развития православного искусства обеспечили *рост поликультурных явлений*. В камерно-инструментальном жанре западной духовной традиции, который представляют собой «Страсти по Матфею», митрополит Иларион (Алфеев)¹⁶, тем не менее, использовал православные богослужебные тексты. Большой межкультурный резонанс имело исполнение сочинения в ведущих концертных залах Европы, в том числе в Auditorium della Conciliazione Ватикана (2007). Большим стимулом для профессионального роста церковных хоровых коллективов и композиторов, работающих в этой области, стали международные конкурсы духовной музыки. Самым авторитетным на сегодняшний день является действующий с 2012 г. международный конкурс композиторов «Роман Сладкопеев» в Санкт-Петербурге. Конкурс организован при поддержке Министерства культуры РФ и Института Сергия Радонежского в Париже, проходит в нескольких номинациях, включающих гимны во славу святых, крупные произведения для хора и оркестра, оперные сцены на тему житий святых и другие разнообразные духовные музыкальные жанры. С 2009 года начал работу интернет-сайт «Церковный композитор», где размещены ноты и аудиозаписи сочинений двадцати современных композиторов, пишущих музыку на духовную тематику, аналитические статьи о духовной музыке и новости музыкальной культуры.

Тем не менее, продолжительное время бытования в качестве замкнутой элитарной культуры в рамках внесударственной системы привело православную церковную культуру к прогнозируемым столкновениям с изложенными выше проблемами современности. «Образ лубочного православия не предполагает знания церковных проблем, реальной церковной миссии в обществе, вопросов веры и ее распространения и интереса к этим темам» [149, 196] - констатирует современная публицистика. Основной проблемой становится модернизация сакрального искусства; нельзя не упомянуть и об умножении «закованных в ризу» бумажных икон, декоративных свечей в форме ангелов, храмов или с

¹⁶В то время епископа Венского и Австрийского.

изображением сцен из церковной жизни (чьи эстетические параметры находятся в конфликте с прямым предназначением свечи), пасхальных наклеек на пасхальное яйцо, нивелирующих и само воспоминание о чуде Марии Магдалины, и смысл кропления его святой водой; вышивание «риз» на иконе¹⁷ и т. п. Зав. кафедрой иконописи ПСТГУ Е.Д. Шеко называет Церковь в контексте обособленности от государства и общества «территорией с особым статусом» [285] и считает, что «объективно оценить значимость тех или иных художественных явлений в церковном искусстве, достоинства и недостатки отдельных произведений публично никто из специалистов не решается, считая эту область специфически церковной проблемой» [285].

В области музыкального искусства спекуляция на ценностях православной культуры имеет место в виде «православного рока», «православной бардовской песни», даже «православного кантри-фолк». «И совсем страшно, когда небрежно-расслабленным треньканьем под гитару сопровождается слово святое... Наша же цель - идти к чистоте. Только чистота хранит Церковь» [159], - пишет профессор В.В. Медушевский. Однако такая «бескомпромиссная позиция... видных деятелей отечественной культуры, созвучная пониманию православной культуры как символической традиции» [86, 58], до сих пор остается «гласом вопиющих в пустыни».

Новая культурная парадигмы XXI в. поднимает проблемы выбора приоритетов. Так, к примеру, перед *настоятелем* встает выбор профессионального обучения звонарей или электронной колокольной установки, перед *чтецом* - чтение на церковно-славянском языке или по русской транскрипции, перед *регентом* - служение по богослужебным книгам или новейшим нотным изданиям, включающим избранные богослужебные тексты на русском языке, или даже по электронным носителям. Широкий выбор новых изданий песнопений и чтений на русском языке провоцируют подмену ими Часослова, Октоиха, Триоди и др. богослужебных книг на церковно-славянском языке. Игнорирование старинной знаковой системы, недооценка трансцендентного характера певческой деятельности ведет к архивации всей

¹⁷ Имеется в виду не вышитая икона, а тот случай, когда икона берется как «трафарет» для вышивания.

исторически значимой культурной системы. Повсеместная замена пономарской практики электронными «звонарями» является серьезной проблемой в наши дни. «Сейчас многие храмы переходят на электронику, это актуально: удобно, точно по времени, идеально по звучанию» [86, 60], - заметил в личной беседе с автором настоящего исследования благочинный Клинского округа, настоятель Троицкого собора иерей Евгений Мальков. Тем не менее такая позиция священнослужителей, подменяющих служение пономаря электронной машиной, была подвергнута резкой критике руководителем Школы звонарей при Даниловом монастыре кандидатом богословия иеродиакон Романом (Огрызковым) в его выступлении «Колокола и звоны Свято-Данилова монастыря. Свято-Даниловский колокольный образовательный центр» на Рождественских чтениях, прошедших в Москве в январе 2018 г. Проблема «пересмотра современного взгляда на эту проблему значительной части священства оказывается не менее актуальной, чем проблема воспитания в каждом отдельном приходе профессионального звонаря» [86, 60].

Одним из парадоксов современности стал выпуск в 2011 г. тиражом 3000 экземпляров главной богослужебной книги - Октоиха¹⁸ - впервые без традиционного третьего тома, содержащего нотное приложение. Фундаментальные основы Осмогласия, данные в 3-м томе, не позволяли регенту опуститься до дилетантского исполнения прокимнов или Великого славословия «на двух нотах»¹⁹, воспитывали вкус к красоте и интерес к логике древнерусского музыкального мышления. Нельзя не отметить вышедшие в 2011 г. «Избранные песнопения годичного круга. Традиции русских православных монастырей» в 10 частях издательства Свято-Данилова монастыря. Однако популяризация их ничтожно мала, новый строящийся храм не всегда может позволить себе

¹⁸ Тем не менее, Октоих несколько раз переиздавался полностью в советское и постсоветское время, последнее издание трехтомника было осуществлено в 2004 г. Необходимо также подчеркнуть, что Октоих – богослужебная книга песнопений седмицы, распределенных по восьми гласам, составленная прославленными гимнографами и песнотворцами, в особенности Иоанном Дамаскиным, прежде всего для пения. С древних времен осмогласие стало уставной основой богослужебного пения, определяющей неразрывную связь и единство гласовых напевов и молитвенных текстов. Третий том Октоиха - настоящий клад церковно-певческого творчества. В чрезвычайно удобном компактном формате всего на 203 страницах содержались догматики, воскресные тропари и степенны знаменного распева, изложение всех прокимнов знаменного распева по гласам, все аллилуарии и «Блаженны» по гласам, все подобны, не говоря уже о полном обиходе и неизменяемых песнопениях, среди которых такие шедевры церковно-певческого искусства как «Блажен муж» напева Зосимовой пустыни, тропари по «Непорочнах» малого знаменного распева, изложение «Великого славословия» знаменного распева и др.

¹⁹ Имеется в виду чередование двух основных ладовых функций – тоники и доминанты.

приобрести для клироса столь внушительное издание. Приобретая же старое трехтомное издание Октоиха в обязательном порядке, настоятель храма уже обеспечивал клирос не просто необходимым рядовым, а самым лучшим материалом для полноценной певческой практики. Ставшие уже традиционными «Песнопения воскресной службы» 2000 г. в 8-ми частях издательства «Живоносный источник» и «Песнопения Страстной седмицы» 2001 г. в 3-х частях²⁰ в некоторых храмах полностью вытеснили Октоих. По этой причине чтение «Блажен», пение тропарей и пр. ведется по русской транскрипции, оставляя открытым вопрос о сакральном смысле, семиотических ресурсах и эстетически-значимых преимуществах церковно-славянского языка. В Часослове 2013 г. издательства «Библиополис» получили сокращение 8 важнейших страниц разъяснения чинопоследования Всенощного бдения и Литургии (по сравнению с изданиями 1998 и 2002 гг.)²¹. Таким образом, глава, посвященная наставлениям, как вести себя в храме, состоящая из двух разделов: первого - объясняющего порядок поклонов и коленопреклоненных молитв, и второго - раскрывающего архитектуру богослужения, по непонятным причинам сохранила только первую (обрядовую) часть.

Таким образом, процессы *технологизации, глобализации и коммерциализации* российской культуры так или иначе затрагивают область православной духовной музыкальной культуры. Отмечая позитивные шаги, направленные на *сотрудничество между Церковью и образовательными учреждениями*, на открывшуюся для преподавателей музыкального вуза или колледжа, учителей музыки общеобразовательной школы, регентов церковных хоров или руководителей музыкальной секции воскресных школы большую *свободу выбора духовной музыкальной литературы, на расцвет церковного хорового и композиторского творчества, рост поликультурных явлений*, мы обязаны указать на негативные факторы, препятствующие возрождению российского церковно-певческого искусства:

²⁰ Авторские варианты Степенн епископа Ионафана Елецких, Н. Озерова, А. Третьякова, Д. Аллеманова не предполагают изложение знаменного распева. Единственная аранжировка А. Львова (сер. XIX в.), согласно практике того времени, написана в рамках жесткой тонально-гармонической системы и четырехголосия.

²¹ Например, Часослов М.: Издательство Московской Патриархии, 1998. – С. 339-347.

- *коммерческий характер выпускаемой нотной продукции и вытеснение новейшими изданиями фундаментальных богослужебных книг;*
- *переход на русский язык как в рамках чтений, так и в рамках церковного пения;*
- *господство партесного стиля;*
- *«римейки» в области музыкального церковного искусства: подмена канонического интонационного музыкального фонда подтекстовками богослужебных текстов музыкой известных западноевропейских композиторов, сюда же относятся «песнопения на мотивы русских народных песен, инструментальных наигрышей, городских и даже цыганских романсов» [59, 66]²²;*
- *замена профессиональной практики звонаря электронной установкой;*
- *спекуляции на ценностях православной культуры, к числу которых принадлежат в подавляющем своем большинстве «православные бардовские песни», «православный рок», «песни духовного содержания».*

В ключе вышесказанного нами вводится понятие **иконозначимости** православной канонической духовной музыки, так как именно представление об общем предназначении двух церковных искусств: нести в себе «эйдос» - Первообраз, свидетельствовать об иной (Божественной) реальности, - было утрачено на протяжении XVIII-XIX вв., а также во времена гонений на Церковь в XX в. «...вспомним, что по-гречески *лик* называется *идеей* - εἶδος, ἰδέα - и что именно в этом смысле лика - явленной духовной сущности, созерцаемого вечного смысла, пренебесной красоты некоторой действительности, ее горнего первообраза, луча источника всех образцов, - было использовано слово *идея* Платоном» [260, 90] - пишет прот. Павел Флоренский. Ссылаясь на авторитетное

²² «Если с культурологической точки зрения рассмотреть немалый ряд церковных произведений и обиходных напевов (например, «городской "душещипательный" романс "На разорение Москвы" был приспособлен сразу для двух литургических гимнов: для "Иже Херувимы" и для "Милость мира"; два начальных оборота "жестокоего" бульварного романа "Сухой бы я корочкой питалась" стали мелодической формулой для распева популярной в народе молитвы "Царице моя Преблагая"» [59, 66]) – пишет прот. Виталий. По сути, речь идет о процессе ассимиляции духовной культурой массовых музыкальных жанров. За чувственной интонацией, закономерно, стоит и продолжает господствовать мирская реальность и потеря смысловой составляющей музыкального церковного искусства. Внедрение светского музыкального языка вместе с западным музыкальным искусством в конце XVII в., полное вытеснение древнерусской музыкальной культуры, привели в XIX в. к утрате понимания главного предназначения церковно-певческой культуры – *служения, свидетельствующего о надмирной реальности.*

мнение академика Д.С. Лихачева (см. ссылку)²³, необходимость термина, по нашему убеждению, обусловлена принципиально новым отношением к главной смысловой составляющей православной музыки в контексте культуры России конца XX - начала XXI в. как культуры нового типа. «Взаимообогащение светского и церковного вполне закономерно - человек остается человеком и в церковной ограде, и за ее пределами. Более того, оно даже полезно обеим культурам - и церковной, и светской... Но во всем, как известно, важна мера. И если мера эта нарушается, то в жизни всякого организма и всякой системы начинается внутренняя дисгармония и разлад нормального функционирования» [59, 25], - пишет прот. Виталий Головатенко²⁴. Этот тезис в широком культурологическом аспекте раскрывает кризисное состояние современной православной музыкальной культуры как сложной саморазвивающейся системы в контексте новой культурной парадигмы конца XX - XXI в.

1.2. Последствия размежевания православной музыкальной культуры и пути восстановления ее целостности

Для исследования современного состояния православной духовной музыки необходимо предпринять попытку историко-философского анализа и реконструкции мировоззренческих позиций и принципов православной музыкальной культуры предыдущих эпох. Трансформация греко-византийского Осмогласия на русской почве в XII - XVI веках играла ведущую роль в процессе распространения христианства на Руси в XI - XII веках в области духовной музыкальной культуры. Завершение этого процесса мы наблюдаем в создании

²³ «В науке очень важно найти нужное обозначение для обнаруженного явления - термин. Очень часто это значит закрепить сделанное наблюдение или обобщение, сделать его заметным в науке, ввести его в науку, привлечь к нему внимание. Если вы хотите, чтобы ваше наблюдение вошло в науку, - окрестите его, дайте ему имя, название. Вводя в науку свое детище, предоставьте его обществу ученых, а для этого назовите его и ничто не оставляйте безымянным. ...Разумеется, ни одна метафора и ни один образ в силу своей первоначальной многозначности не могут быть совершенно точными, не могут полностью выражать явление. Поэтому в первый момент новый термин всегда кажется немного неудачным. Лишь тогда, когда за метафорой, образом закрепится одно точное значение, - исследователи к нему «привыкнут», образ, лежащий в основе нового термина, потеряет свою остроту, - термин войдет в употребление...» [141, 88-89].

²⁴ Протоиерей Виталий Головатенко – преподаватель кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской консерватории, настоятель храма Рождества Пресвятой Богородицы.

качественно новой формы - знаменного распева - оригинальной знаковой системы записи звуковых параметров над богослужебным текстом²⁵. Функция диалога культур в генезисе знаменного распева представляет неизменный интерес для современных культурологов (Л.Е. Астафьева [12], Т.М. Мусаев [171]). В историческом его понимании, знаменный распев явил собой ту универсальную модель музыкального языка Восточной Церкви, которая наряду с византийским богослужением, в силу своих обширных связей включавшим греческий, сирийский, коптский, армянский, эфиопский, славянский языки и национальные музыкальные интонации в свою очередь сохранила и редчайшие элементы древних иудейских гимнов. Профессор Киевской Духовной академии М.Н. Скабалланович дает своеобразную, но очень верную характеристику Аллилуария: «...еврейское выражение, которого не дерзнула коснуться рука переводчика, оставив его и в тех звуках, в которых оно вдохновлено Богом, от него веет потому духом глассолатической таинственности, вызывающей его применение» [Цит по: 119, 58]. Доминирующей в культурной системе Восточной Церкви оказывается *символическая наполненность визуального ряда звукописи*, получившая в русском варианте оформление в крюковой нотации. Необходимо отметить элементы экстатической невербальности. Монахиня Ольга (Володина) цитирует древнего автора: «На Аллилуйя не поются слова, это - пение восторженной радости без слов» [50, 4], а также св. Филарета Черниговского: «Эти песни отличаются от прежних. Они составлены по действию Святого Духа, а не взяты из ветхозаветного Писания и не могут быть воспринимаемы иначе, как плод внезапного вдохновения» [50, 4]²⁶.

²⁵Знаковая система включала: порядок знамен, отражающий высоту звука, его атаку, временную продолжительность звука на основе отражательных условий акустики купола, комплекс попевок (мелодических формул), строгий порядок их чередования и прочие уникальные звуковые характеристики, которые и до сегодняшнего времени представляют определенные трудности для правильного перенесения звуковысотных и метрических единиц, а также агогики древнерусского песнопения на современную нотацию. (В частности, крыж – знамя, которым завершается песнопение, переводится как целая нота с фермой, однако длительность его зависит от времени удара о купол и отражения). Исследователи церковно-певческой культуры свидетельствуют об ее особенной социокультурной динамике (А.Н. Шабалина) [282, 5] и подчеркивают ее уникальность: «нотоподобная система оказывается менее пригодной для передачи всех тонкостей знаменных песнопений» [55, 5], – пишет А.А. Гвоздецкий. «Знаменная нотация отличается такими особенностями, которые могут передавать только ту музыку, для которой она и создана и которая средствами западноевропейской нотоподобной системы передана быть не может» [35, 18], – констатирует М.В. Бражников.

²⁶Формы аллилуариев, откристаллизовавшиеся на русской православной почве, несомненно, качественно далеки от древних византийских. Тем не менее, мелодическая природа восточной мелизматики кардинально отлична от западных юбилейных, связанных с опеванием аккордики. (На сегодняшний день мы имеем возможность услышать

Особенностью русского музыкального менталитета явилась исключительная тяга к *эстетизму*. «...отметим такое, казалось бы, частное, но очень важное явление. Древняя Русь привлекает наших современников эстетически. Древнерусское искусство, как и искусство народное, отличается лаконичностью, красочностью, жизнерадостностью, смелостью в решении художественных задач» [140, 16], - пишет академик Д.С. Лихачев. Протоиерей Василий Зеньковский акцентирует характерную отличительную черту русского человека - стремление к красоте во всех ее проявлениях, в том числе и религиозной форме: «Христианское мировоззрение оплодотворяло творческие движения как раз в указанном направлении, а в то же время (с самого начала) русские люди с особой силой воспринимали на Руси христианство в его красоте. То, что ныне считается легендой, - рассказ о том, как послы Владимира Святого были пленены красотой византийского богослужения - чрезвычайно характерно для той эстетической восприимчивости, которая действительно сопровождала появление христианства на Руси: пусть рассказ летописца есть легенда, но самое ее возникновение есть ценное свидетельство того, что христианство несло русской душе» [101, 39], - пишет философ и выдающийся историк русской философии. *Смысловая наполненность* и *эстетизм* нераздельно слиты в знаменной нотации: органичной и удивительно емкой системе взаимоотношений знаков, попевок (мелодических формул), особенностей звукоизвлечения и акустических параметров: от Параклита²⁷, первого знака, открывающего каждое песнопение и обозначающего послание Святого Духа (демонстрирующего важный приоритет духовного настроя над музыкальной настройкой) до разворачивающегося в мозаичной бесконечности алгоритма музыкальных формул

приближенно-аутентичное звучание и оценить неповторимую красоту восточной мелизматики, хотя и с некоторой аллюзией на экмелику, в исполнении французского ансамбля «Органум» («Ensemble Organum») под рук. Марселя Переса, специализирующемся на исполнении средневековой духовной музыки).

²⁷Е.Г. Мещерина видит родственность понятию «знамя» в другом понятии христианской культуры – знамение, где символ – одно из значений знамения [165, 135]. Семантика знаменного пения открывается через тончайшую нюансировку, определяемую смыслом каждой попевки, среди которых: Змеица – «земныя суетныя славы отбег», Кулизма – «ко всем человеком любовь нелицемерная», Полкулизма – «пост и плач о гресех», Голубчик, который подобает «из гортани гаркнути», – «гордости всякия гордость», Стопица – «смиреномудрие в мудрости», Статья – «суесловия отбегание», Статья Светлая – «снискание божественных писаний», Крюк – «кроткое ума блюдение от зол» и пр.

Фиты - главного смыслового акцента песнопения - «философии истинной вседушного любления» [169, 154-155].

Огромное значение для Древней Руси имел и фактор заимствования византийского календаря. В культурном контексте - система Осмогласия церковного пения была *органично вписана во временной процесс жизнедеятельности*: «Наподобие осмодневного окруженного в мире сопряжения, всегда обращающегося на первое, осмогласием сим изобразися на первобытное сотворение стихии всего мира седмию деньми. Паки же перводенство воссиянием пресветлаго Воскресения Христова первоосмодневно быти нарекоша...» [Цит по: 188, 3]. В «Книге о вере» в 1648 г. было дано ее богословское толкование, и через эту систему доносилась до народа унификация процессов хозяйственной деятельности государственного масштаба. Историк Русской Церкви митр. Макарий (Булгаков) указывает на важную роль «Домостроя» для «тогдашнего строя русской жизни» XVI в. и приводит в пример «несколько более замечательных мыслей» об устроении дома как малой церкви, среди которых следующая: «каждый день вечером муж и жена с детьми и домочадцами... должны отпеть вечерню и павечерницу с молитвами и поклонами, внятно и единогласно» [150, 446-447]. Счет недель велся от Пасхи, и восемь недель составляли так называемый «столп», которому соответствовала музыкально организованная система Осмогласия²⁸. Так как в «церковном делании» авторы не указывали своего имени, история русского церковного пения располагает небольшим числом известных песнотворцев, музыка которых обладала высокими *эстетическими* качествами, несла *высший смысл* и была *настоящей системой жизни*: точками отсчета годового круга, значимых событий жизни, ее конца и ее начала - рождения к Вечной жизни - крещения.

²⁸В пределах одной недели полагалось петь только один порядковый глас. Восемь вариантов распевов для восьми разновидностей церковных песнопений: стихиры, тропаря, степенны, ирмоса, прокимнов утрени и литургии, аллилуария, блажен и по сей день составляют основное содержание Октоиха – богослужбной книги песнопений седмицы. Самогласными были названы те гимны, мелодика которых представляла неповторимую оригинальность, самоподобны могли служить образцом для исполнения других гимнов. Несмотря на то, что это обстоятельство предоставляет нам неоспоримое свидетельство значительной творческой инициативы, предоставлявшейся церковным певчим, неоспорим и тот факт, что формула мотивного звена, распеваемая разнообразными мелодическими приёмами и постоянно обогащаемая новыми и новыми попевками, вариантами – всегда узнаваема, то есть в *высшей степени совершенна*.

Упомянем игумена новгородского Антониева монастыря Маркела Безбородого (ок. 1530 - после 1558 г.), распевшего Псалтирь; мастеров пения знаменного распева Савву (ок. 1510 - 1558 г.) и Василия Роговых²⁹ (+1603 г.); учеников Саввы - распевщиков и музыкальных педагогов Федора Христианина (2 пол. 1530-х - 1607 г.), Ивана Носа (ок. 1530 - после 1582 г.), создавших московскую школу знаменного распева, и Стефана Голыша, служившего в Усолье [229, 1-2]. Церковное песнотворчество на Руси освящено молитвенным трудом многих и многих безвестных создателей. Подобно иконописцам, чья рука была только посредником между мирами, для церковных песнотворцев критерием истинности выступало соответствие пресущественно-прекрасному, которое «наподобие света, источает... во все предметы свои глубинные лучи, созидающие красоту, и как бы призывает к себе все сущее, отчего и именуется красотой и все во всем собирает в себе» [216, 334].

К концу XV в. Г.И. Пожидаева относит возникновение наряду со знаменным - путевого распева. Само название распева говорит о его связи с движением: торжественным входом духовенства, шествием на источники, крестного хода и пр. Идею создания распева исследователь связывает с возвращением к первой форме знаменного распева, «которая была по преимуществу силлабической», с объективной потребностью «создать распев на стыке старой и новой редакции... сохранить традиционность распева, а с другой стороны, обновить его» [205, 159]. Путевой распев вместе с чертами новой редакции знаменного распева - напевностью и мелодичностью, демонстрировал *возврат к первоначальным эстетическим характеристикам пения* - орнаментальности, к добавлению фит и лиц как мелодических украшений напева, к использованию фонетических вставок: так называемых «аненаек» и «хабув», восходящих к византийской традиции (в частности, к «тэрирэму») и кондакарному пению.

Происхождение демественного (от domesticus - «домашний») распева исследователи относят к торжественному пению в противовес гласовому (будничному) изложению богослужения (А.В. Преображенский [214, 23]),

²⁹Василий Рогов – будущий митрополит ростовский Варлаам. (В «Очерках русской культуры XVI века», по-видимому, ошибочно указано: «Савва постригся в монахи под именем Варлаама...» [196, 392]).

связывают с высоким мастерством певчих архиерейских хоров Новгорода и Москвы на архиерейских службах, и в отдельных торжественных случаях - при дворе московских царей (Н. Успенский [252, 147]), а также с искусством импровизации (В.В. Стасов [236, *стб. 116*]). Три типа распева: знаменный, путевой и демественный составили фундамент первого многоголосия. Уже в памятнике 40-х годов XVI в. «Чин архиепископа Новагорода и Пскова» упоминается о пении певчих Софийского собора «с верхом» [253, 142], и с 1551 г. Соборный указ (предположительно, по настоянию Ивана Грозного) о пении «на сходех» (на два хора) открывает эпоху русского многоголосия.

По мнению В.И. Мартынова [153, 146] (которое поддерживает Т.М. Мусаев [171, 63]), «ангелогласное» пение знаменного распева ассоциируется с принципиально одноголосным пением, а двухголосие и многоголосие - с предметно-телесным ощущением. В этой связи стоит упомянуть, что известное церковное предание о начальном песнопении Литургии - изобразительном, вседневном или праздничном антифоне - рассказывает о том, как антиохийский епископ Игнатий Богоносец удостоился увидеть небесное богослужение и услышать Ангелов, поющих антифонные гимны. Название антифон происходит из двух слов: анти и фон (*ἀντί, φωνέω*) и означает пение двух хоров или пение с чередованием хоров, попеременно. (В этом смысле, в отличие от других церковных жанров: таких как тропарь, кондак, стихира, - антифоны - это не форма песнопения, а способ исполнения). Таким образом, именно не унисонное, а антифонное пение следует в первую очередь рассматривать как «ангелоподобное».

Факт существования на Руси подобного способа исполнения песнопений был подтвержден расшифровкой «Ирмология» Супрасльского монастыря 1601 г., произведенной А.В. Конотопом³⁰. Это мнение разделяет и преподаватель истории церковного пения Московских регентских курсов О.В. Мартынов, в данном нам интервью определяющий строчное трехголосие как «строго каноническое... оно

³⁰Анатолий Викторович Конотоп – исследователь, крупнейший специалист в области церковной музыки Древней и Средневековой Руси, профессор, доктор искусствоведения, член Союза композиторов России, заслуженный деятель искусств России. Удостоен орденов преподобных Сергия Радонежского и князя Даниила Московского, медали князя Константина Острожского.

абсолютно равноправно наряду со всеми другими видами пения» [83, 35]. А.И. Рогов считает, что именно о троестрочном пении упоминается в известном сказании о трех певцах-греках, которые во времена царствования Ярослава Мудрого пришли в Киев и принесли с собой «ангелоподобное пение, изрядное осьмогласие, наипаче же и трисоставное сладкогласование и самое прекрасное демесътвенное пение ...в церковное сладкодушное утешение и украшение на пользу слышащим, во умиление душевное и во умягчение сердечное к Богу» [207, 171]. Расщепление унисона вплоть до расстояния кварты сохранилось до наших дней в пении старообрядцев как признак своеобразного акустического «хорошего тона», восходящий к чувству правильной акустической заполненности унисона. Это является одним из качеств особой «горизонтальной» природы русского многоголосия. А.В. Конотоп называет ее не просто музыкальной, а *«общекультурной категорией»* [127, 22] (курсив наш. - Н. Д.-М.). В русском песнотворчестве, по мнению исследователя, «самым естественным образом сочетаются плотность, монолитность фактуры - и цветистая переливчатость звучания, смело варьируемый масштаб пропорций» [127, 12]. Таким образом, певцы хорошо осознают функциональность песнотворчества, «направленную, однако, не к обособлению отдельных голосовых партий, а к максимальному их сближению - сплетению в одно нераздельное целое» [127, 10]. В этом ключе, автор настоящего исследования берет на себя смелость рассмотреть трактовку церковного многоголосия как «телесной» музыки в противовес «ангельскому» одноголосию как мифологему, имеющую глубокие корни, уходящие в историю Раскола.

Конец XVII в. в русской культуре стал тем историческим водоразделом, который отбросил на долгое время достижения православной музыкальной духовной культуры. (Если традиции одноголосного знаменного распева продолжали составлять действенную часть русской музыкальной культуры в жизни старообрядческих общин, то за исполнение русского многоголосия - строчного и демесътвенного - и сегодня берутся единицы хоровых коллективов). Смена культурной парадигмы отразилась в смене основных философско-эстетических понятий и категорий музыкальной духовной культуры: красоты,

гармонии, благозвучия и главное - цели и задачи церковной музыки как выразителя церковных догматов и свидетельства реальности Царствия Божия.

Стремление к яркости, броскости и виртуозности в воплощении начинает подменять эстетизм православного искусства, а эмоциональная наполненность - доминировать над смысловой. В следствие этого, неотъемлемая часть системы жизни - музыкальная церковная культура - расслаивается на самодостаточное музыкальное духовное искусство и тот сложившийся веками порядок духовной жизни, которому теперь предстояло существовать параллельно официальному искусству, храня внутри себя ценностные интонационно-смысловые ориентиры.

Возможно, некоторые исследователи преувеличивают отрицательное значение деятельности патриарха Никона, символически привязывая последствия раскола к «году "зверя"» - 1666 г., когда «надлом в церкви предопределил судьбы России на столетия вперед. С этого момента прежнее пение осталось только у старообрядцев, для которых время остановило ход; в реформированной же церкви колесо истории, тронувшись с места, стало набирать обороты...»³¹. Тем не менее нельзя отрицать и мнение Н.Д. Успенского о том, что Никон действительно желал «иметь хор, в художественном отношении не уступавший царскому» [253, 151] и «любил помпу и блеск богослужения» [253, 151]. Введение партесного стиля пения в практику богослужения для деятелей старообрядчества стало ни чем иным как указанием на конец света и его пришествие: «Да патриарх же Никон и власти возлюбили пение еллинское, и в церквах поют многие стихи ни по гречески, ни по словенски, согласиём арганным. О том преподобный Павло, пророчествуя, рече: "Не пишите доброю грамотою: хочет бо последний род гладити предания отеческая и писати песни и тропари еллинский, по своей воли, и протчая"» [169, 161]. Дорогу польско-католическому церковному пению на Украине открыла Уния (1596). Воссоединение с Украиной в 1654 г. и приезд в Москву в 1652 г. украинских певцов способствовали закреплению нового жанра - канта, имевшего польское происхождение, привели к окончательному утверждению пятилинейной европейской нотации и партеса. Новое музыкальное

³¹ Муратов А.Г., Иванов Д.Г. Вступ. статья к изданию: «П. Чесноков Собрание духовно-музыкальных сочинений. Тетрадь 1». М.: Молодежь за Россию, 1994. – С. 3.

направление привлекало эффектной вокальной техникой солистов, динамичностью хора.

Нельзя не отметить труд украинского композитора и теоретика церковно-певческого искусства Николая Дилецкого «Музыкальная грамматика», где были наилучшим образом доказаны все преимущества западноевропейской тонально-гармонической системы. Прежде всего, пятилинейная нотация была несравнимо удобнее крюковой. Точная равномерная метроритмическая пульсация содействовала согласованности пения и позволяла максимально оптимизировать процесс разучивания нот. Двухладовая мажоро-минорная система (ею мы также пользуемся до сегодняшнего времени) была гораздо проще с точки зрения настройки, нежели сложная восьмиладовая система Осмогласия. Наконец, собственно, сам стиль четырехголосного партесного пения с индивидуальными партиями позволял добиваться необычайной виртуозности голосов; партия каждого голоса отделялась друг от друга определенными звуковысотными вертикальными параметрами. В предисловии к теоретическому труду Николая Дилецкого диакон Иоаникий Коренев подверг беспощадной критике музыкальное древнерусское искусство и окончательно определил его как «...ничто же есть согласия, токмо негласная тригласия шум и звук издающая; несведущим же благо мнится, сведущим же неисправно положено разумеается» [Цит. по: 46, 104]. Ему противопоставлялось «сладкозвучное» партесное пение и учение, как надлежит правильно сочинять духовные концерты, используя соревнование голосов и противопоставления сольных частей хоровому «тутти». Неоспоримы достоинства музыкально-теоретического трактата Н. Дилецкого как труда, включающего обширные сведения по западно-европейской теории музыки: сольмизацию, виды кадансовых оборотов, элементарные сведения о мажоро-минорной системе, кварто-квинтовом круге и т. п., однако полное отрицание многовековой культурной практики привело к утрате целого пласта древнерусской певческой культуры с его главной ценностной составляющей - свидетельстве о Первообразе.

Необходимые для своего времени переводы песнопений с крюковой на пятилинейную нотацию осуществил Тихон Макарьевский. Его фундаментальное сочинение «Сказание о нотном гласообращении и о литерных знаменых пометах, и

о знамени нотном, яже в сем ключе разумения написано по линиям и испациям простого клявеса» состояло из двух частей. Теоретическая часть включала предисловие, таблицу-рисунок «ключа разумения», двоезнаменную таблицу интонирования знамён под названием «имена знамени». Масштабная практическая часть содержала: двоезнаменное изложение знамён с их интонированием в попевах разных гласов, начертания 90 фит, 50 лиц с «разводами», 68 строк «осмогласного пения» в гласовом порядке и краткое заключение. Александр Мезенец систематизировал крюковое письмо и подготовил проект совершенствования процесса полиграфии при перепечатке богослужебных книг (так называемые «тушевые признаки») в труде «Азбука или Извещение о согласнейших пометах» (1668).

Различие линейной нотации и крюкового письма можно сравнить с кардинальным различием моделей западной и восточной письменности как способов трансляции традиций. По мнению философа А.И. Кобзева: «На Западе восторжествовало буквенное письмо, а буквенное письмо - это некий аналитизм, это некое расчленение слова на абстрактные звуки... Что же до Востока, то, например, ...иероглиф: чувственный образ, знак-картинка целого понятия (или даже нескольких понятий, слитых в зрительно воспринимаемой целостности). В сознании, которое формируется подобным письмом, нет места для односторонней абстракции ...а тем самым - революционной переделки этой реальности» [278, 48-49].

Проект двоезнаменного изложения не был осуществлен. Развитие духовной музыкальной культуры в России в дальнейшем протекало под знаком партесного концерта. Итальянский стиль во многом определяло творчество приглашенных итальянских музыкантов, среди которых: Б. Галуппи, служивший в 1765-1768 г. придворным капельмейстером и, помимо руководства придворными спектаклями, писавший церковную музыку, и Дж. Сартти. Практически до настоящего времени являются едва ли не самыми исполняемыми композиторами ученики Дж. Сартти: А. Ведель, С. Дегтярев и назначенный в 1816 г. директором Придворной певческой капеллы ученик Б. Галуппи - Дмитрий Бортнянский. Если монастырское пение еще сохраняло устную уставную традицию, то в приходских

храмах богослужение зачастую становилось разновидностью концертной музыки на богослужебный текст, послушать которую съезжались любители итальянского оперного пения. Новый управляющий придворной капеллы А.Ф. Львов, назначенный на этот пост в 1837 г., сделал определенные шаги в сторону возврата к уставному пению, особенно с точки зрения его метрической природы. Тем не менее, согласно задачам музыкальной культуры того времени, все многообразие распевов было сведено им к изложению в упрощенной гармонической схеме, контрастирующей с мотивной и модальной природой распева. Филолог, исследователь церковно-славянского языка иеромонах Алипий Гаманович³², анализируя тексты Октоиха, пишет: «В настоящее время мы воспринимаем восемь гласов как восемь особых мелодий, но в начале они имели несколько иное значение: глас имел значение лада... кроме основного значения звукоряда осложнялся еще и некоторыми мелодическими особенностями» [13, 253-254]. Формальная гармонизация привела к быстрому освоению распева четырехголосным хором, но сам распев был в значительной степени искажен, что привело к потере семантической сущности гласового пения.

Т.Ю. Гордеева, исследуя восточную традицию пения, приводит весьма интересные данные эксперимента, проведенного Мичиганским университетом в Энн-Арбор: «у европейцев... даже взгляд на окружающее пространство сильно различается в буквальном смысле. Европейцы фокусируют взгляд на центральном объекте любого пространства, не замечая фона. А азиаты, напротив, ухватывают картину масштабно, придавая большое значение подробностям фона» [65, 105]. М.С. Каган выводит культурную асимметрию Восток-Запад из процессов, обусловленных функциональной асимметрией человеческого мозга [110, 93]. Таким образом, особенности «горизонтальности» музыкального мышления в православном певческом искусстве можно объяснить особенностями географического положения Руси и этнопсихологическими характеристиками. Конец XVII в. знаменует смена горизонтальной архитектоники древнерусского

³²Негативное значение приобретает стереотип «лад = гамма». Упомянутые выше мелодические особенности каждой попевок, прежде всего – мелизматика, подголоски – нивелируются гармонизацией каждого звука.

пения на высотно-вертикальный приоритет, таким образом, были утеряны музыкальные архетипы культуры.

Масштаб храмовых искажений в угоду модных для своего времени западных течений XVIII-XIX вв. коснулся и художественного творчества. «В сущности, мы имеем здесь как бы *бессознательное иконоборчество* (здесь и далее курсив наш. - Н. Д.-М.): ибо закрывать икону в ризу значит отрицать ее живопись, смотреть на ее письмо и краски, как на что-то *безразличное в эстетическом, так и в особенности - в религиозном отношении*. И, чем богаче оклад, чем он роскошнее, тем ярче он иллюстрирует ту бездну житейского непонимания, которое построило эту непроницаемую, золотую перегородку между нами и иконой», - писал кн. Евгений Трубецкой о «Троице» Андрея Рублева [247, 39]³³. Современный реставратор, архитектор Е.А. Ополовникова констатирует деградацию духовного творчества со сменой понятия эстетической красоты на броскую красоту: «Четкий лаконизм внутреннего пространства храмов с его сдержанным декором, со строгим величием *тябловых*³⁴ иконостасов трактуется как "темный", "простой", "мужицкий". Яркие краски и блеск позолоты становятся неотъемлемой частью обновленных интерьеров» [191, 34]. Пафос историков искусства созвучен голосу передовых деятелей музыкальной культуры. В частности, П.И. Чайковский писал в письме к К.М. Кониному: «От столицы до деревни раздается пошленький слащавый стиль Бортнянского, и увя нравится публике! Нужен Мессия, который одним ударом уничтожил бы все старье и пошел бы по новому пути, а новый путь заключается в возвращении к седой старине и в сообщении древних напевов в соответствующей гармонизации. Как должно гармонизовать древние напевы, надлежащим образом не решил еще никто...» [124, 51]. Слова великого русского композитора, сказанные почти два века назад, актуальны и по сей день. «...говорить, что разработка музыкальной

³³ «Мы проходили мимо иконы, но не видели ее, она казалась нам темным пятном среди богатого золотого оклада; лишь в качестве таковой мы ее знали. И вдруг – полная переоценка ценностей. Золотая или серебряная риза, закрывавшая икону, оказалась весьма поздним изобретением; она прежде всего произведение того благочестивого безвкусица, которое свидетельствует об утрате религиозного и художественного смысла» [247, 39], – писал кн. Евгений Трубецкой. Действительно, икона Святой Троицы на протяжении четырех веков претерпела несколько зарисовок и приписок. Только в начале XX в. (в 1905 г.) В.П. Гурьянов и группа реставраторов сделала расчистки, в результате которых обнаружили наносные ангельские одежды и сандалии, бокал, тарелочка, а также дуб позади Троицы. Незаписанными оставались только небольшая часть ликов, по которым и была определена кисть Рублева.

³⁴ Тябловый иконостас – деревянный иконостас, украшенный росписью или резьбой.

стороны древнерусской культуры в ее профессиональной певческой отрасли (культовое пение) является наиболее отстающей – значит повторять давно известное и много раз сказанное» [32, 3], - пишет ученый-медиевист М.В. Бражников.

Стремление к поиску национального стиля, обращение к «корням» русского искусства осуществилось во всех сферах культуры на рубеже XIX-XX вв. Деятельность «Могучей кучки», в особенности Н.А. Римского-Корсакова, была в том числе направлена на возрождение древних распевов в их первоизданном виде. Особенно плодотворна она развернулась с 1883 г., когда М.А. Балакирев возглавил Придворную певческую капеллу, а помощником управляющего был назначен Н.А. Римский-Корсаков. Под редакцией Н.А. Римского-Корсакова было издано «Пение при Всенощном бдении древних напевов», где песнопения впервые гармонизовались и излагались с учетом канонических принципов древнерусского письма: приоритетного отношения к тексту, модальной гармонии, основанной на древней модальности, мотивной комбинаторики, свободы метроритма и гетерофонии; издание открыло новую страницу в истории русской духовной музыки.

Немало примеров русского гетерофонного письма мы найдём среди сочинений преподавателей Синодального училища. «О Тебе радуется»³⁵ Н.М. Данилина и «Дева днесь»³⁶ А.Д. Кастальского, «Ангел вопияше» М.П. Мусоргского, Задостойник на Введение Павла Чеснокова можно без приукрашения назвать жемчужинами русской духовной музыки. Мы наблюдаем в этих примерах тонкую работу с подголосками, удивительное

³⁵При сравнении сочинения Н.М. Данилина с «О Тебе радуется» Д.С. Бортнянского наиболее остро становится ощутима инородность музыкального языка последнего сочинения: традиционной трёхчастной формы с хоральной фактурой в крайних разделах и каноническими имитациями в среднем, с мелодией квадратного строения с классической выстроенной кульминацией в точке золотого сечения, с чётким метрическим членением на 4 доли, наконец, с централизованной тоникой и обилием совершенных кадансов, но, прежде всего, духовная инородность концертного жанра с соревнованием солистов и tutti. Напротив, живительную силу исконно русских принципов изложения музыкального языка: метроритмической свободы, модальной гармонии и гетерофонного письма мы ощущаем в сочинении композитора Синодальной школы Николая Михайловича Данилина.

³⁶В сочинении А.Д. Кастальского мы находим точное следование истоку – «подобну» знаменного распева 3-го гласа и авторскую работу: гетерофонное письмо с множеством подголосков разрастается в 6-голосный хор «Ангели с пастырьми славословят...»: образно говоря, к «земному» музыкальному пространству, прославляющему Богородицу, постепенно присоединяется «небесное», которое затем свёртывается в унисон – символ Звезды. Автор «расцвечивает» этот унисон тонкой модальной гармонизацией медиантами, метрически акцентируя медианты («вертеп», «со звездою»), максимально вуалируя доминанту. Вносит свою лепту и дорийская секста, ещё более просветляя «ангельскую» сферу.

взаимопроникновение, и даже более - слияние мелодии и фактуры. Цветущая светоносная фактура обогащает интонационный строй сочинения. Возвращаясь к первым страницам второй главы нашего исследования, напомним, как Слово претерпевает двойное преобразование: воплощение (от Бога к человеку) и развоплощение (от человека к Богу). Подобно архитектуре храма Святой Софии, о которой было сказано выше, это - настоящие музыкальные символы Вселенского развоплощённого Слова, соприкосновение с истинным невидимым духовным миром.

Сопоставительный анализ высказываний выдающихся деятелей отечественной культуры прошлого и современности о состоянии церковной музыки на рубеже XIX-XX вв. и рубеже XX-XXI вв. показывает сильнейшее кризисное состояние православной музыкальной культуры, вызванное потерей сущностно-смысловых основ церковной музыки в практике богослужения, попустительством светского музицирования в церкви. Сравнение выдержек из трудов, писем и статей прогрессивных деятелей культуры демонстрирует не повествование, но вопль об опасности обмирщения для культуры. Пафос речей современных исследователей в этой области указывает на новую волну флуктуации (высокой степени колебания системы), которая прогнозирует новое состояние, которое мало предсказуемо³⁷.

³⁷Парадоксы неприятия священноначалием шедевров православной музыки можно проследить на примере «Всенощной» С.В. Рахманинова, которая до сегодняшнего времени представляется одним из «ультрасовременных» сочинений, редко вводимых в практику богослужения. Будучи полностью написанной на материале древних распевов, «Всенощная» в свое время была отвергнута церковным начальством, воспитанном на лучших образцах партеса и привыкшим к стилю 4-голосного итальянского концертного пения. Последнее исполнение «Всенощного бдения» Синодальным хором было в конце 1916 г., накануне февральской революции, и вновь не в храме, а в концертном зале Синодального училища. После всех тягот революции, скорбных лет репрессий и Великой Отечественной войны, одной из первых ласточек возрождения духовной миссии России явилось исполнение фрагментов «Всенощной» С.В. Рахманинова капеллой под управлением А.А. Юрлова 2 марта 1965 года. Осенью 1966 года А.В. Свешников осуществил запись «Всенощной» на Всесоюзной студии грамзаписи. Затем совершилось то главное, чего ждала российская культура более, чем полвека, – выдающийся регент XX в. Николай Васильевич Матвеев стал ежегодно исполнять «Всенощную» 1 апреля, накануне дня рождения композитора, в храме «Всех скорбящих Радость» на Большой Ордынке. В 1992 году Н.В. Матвеев отошел ко Господу и хор постепенно развалился. Весной 2009 года настоятелем храма был назначен митрополит Волоколамский Иларион, который начал работу по возрождению хора. За регентский пульт встал выдающийся регент современности Алексей Александрович Пузаков. Необходимо отметить, что в 1980-х годах А.А. Пузаков регентовал левым хором этого храма, и хотя «с Н.В. Матвеевым длительного общения... практически не было» [250, 290], хормейстер внимательно наблюдал за движением рук прославленного дирижера и внимательно слушал его замечания хору, навсегда запечатлевая то, с чем будет сверяться вся его будущая регентская практика. 4 апреля 2009 года «Всенощная» С.В. Рахманинова прозвучала в храме свт. Николая в Толмачах при Государственной Третьяковской галерее – музыка, по словам А.А. Пузакова, написанная «как будто для ангелов, колоколов, стихий небесных и земных, которые пронзают и озаряют, как нетварные лучи, слова Божественного Откровения» [217]. На сегодняшний день она ежегодно исполняется в ближайшую субботу после дня рождения великого композитора.

Ситуация в музыкальной среде практически не изменилась: полная свобода в выборе песнопений церковной службы, предоставленная в настоящее время регенту, демонстрирует стилистическую пестроту и отсутствие представления о роли и функции православной духовной музыки. Гармонизации Обихода и разнообразные авторские сочинения в духе итальянского партеса до сих пор составляют основу современного богослужения.

Процессы размежевания православной музыкальной культуры продолжаются. Несмотря на крупные шаги в деле освоения замечательной ветви нашего исторического музыкального наследия - древнерусских распевов - уникальный пласт национальной музыкальной культуры в большой степени смещается либо в досуговую сферу фольклорных коллективов, занимающихся расшифровкой этнографических записей, изучением этнической культуры и местных вокальных традиций, либо выходит на концертную эстраду в интерпретациях популярных ансамблей. Ничтожно малый процент использования подобной практики, демонстрирующей широкий музыкального кругозор регента и интеллектуальный труд церковного коллектива, мы наблюдаем в деятельности современного клироса и российских академических хоров³⁸.

В храме Усекновения главы Иоанна Предтечи под Бором 26 марта 2016 года, митрополит Волоколамский Иларион обратился к прихожанам храма с архипастырским словом, в котором, в частности, сказал: «Когда о «Всенощной» Рахманинова говорят как о светском произведении, я категорически не соглашаюсь. Думаю, что мы смогли убедиться в том, что это произведение прекрасно звучит не только на сцене концертного зала, где чаще всего оно исполняется, но и в стенах православного храма, для которого было предназначено» [215]. Определенным контрастом к сказанному выше были слова, прозвучавшие в интервью митрополита Илариона 2013 года, данном американскому католическому журналу «Кризис»: «Sergei Rachmaninov is one of my favourite composers. However, I think that his All-Night Vigil would be quite difficult to perform in church; it is more suited to a concert stage» («Сергей Рахманинов - один из моих любимых композиторов. Однако, я думаю, что его "Всенощную" будет довольно сложно исполнять в церкви; она больше подходит для концертной эстрады») [303]. Такая очевидная перемена взгляда архипастыря на гениальную музыку С.В. Рахманинова и осознание ее достойного места в практике богослужения нашей Церкви - позитивный вектор в сторону принятия истинных ценностей православной духовной музыкальной культуры, отхода от светского характера музыки богослужения, утверждения бытования канонических распевов (в том числе, претворенных в сочинениях композиторов Серебряного века) и, без преувеличения, возрождения нашего культурного наследия как стратегии культурной политики в целом.

³⁸В частности, абонемент Санкт-Петербургской хоровой капеллы 2016–2017 гг. (руководитель - выдающийся хоровой дирижер современности Владислав Чернушенко), включал огромный спектр отечественных духовных песнопений различных эпох, стилей, школ, манер, местных традиций: от колоритной цыганской Литургии (исполненной на цыганском языке) до классического хорового концерта М. Березовского «Не отвержи мене во время старости» и знаменитого «Да исправится молитва моя» П. Чеснокова. В сольных партиях были задействованы 35 солистов из хора. Показательно, что из двухчасовой программы только единственное песнопение было знаменного распева, другие древнерусские жанры, а также аранжировки композиторов конца XIX в. не прозвучали – цвет нашей русской канонической музыки не был представлен. И этот фактор вполне объясним: наше уникальное отечественное церковно-певческое искусство только в стенах храма в особой акустической и пространственно-временной среде может получить должное эстетическое наполнение. Образно сравнивая концертное исполнение с выставкой художественных работ, выполненных в разной живописной манере, налицо выступает смысловая несовместимость выставки и иконы, ведь по сути – не мы смотрим на икону, а она изливает

В исследованиях, посвященных современной богослужебной практике, мы обнаруживаем некоторое смещение акцентов в сторону поиска в современной нотной литературе примеров хорового концерта. В то время как выход за рамки жанра хорового концерта, типичного для светского музицирования XVIII-XIX вв., является, безусловно, долгожданной позитивной тенденцией, О.В. Стец трактует ее как тяготение концертной формы «к предельному упрощению... и сжатию цикла - до одночастности» [237, 37]. Обозначенная нами концепция исследователя базируется на следующих примерах: «Пречистая Мати» диакона Сергия Трубачева, «С нами Бог» архимандрита Матфея Мормыля и «Под Твою милость» С. Толстокулакова [237, 37]. Тем не менее, примеры не являются показательными. В первом произведении нельзя сослаться на авторский материал Сергия Трубачева (подобен 6-го гласа «Волною морскою»), а отдельного хорового концерта, принадлежащего перу архим. Матфея Мормыля, не существует; возможно, автор исследования имел ввиду сочинение отца Василия Зиновьева, которое архим. Матфей любил исполнять в Рождество Христово. Рядом с выдающимися именами диак. Сергия Трубачева и архим. Матфея соседствует однодневное сочинение композитора С. Толстокулакова³⁹. В результате, концепция нового одночастного «клиросного» концерта демонстрирует свою полную несостоятельность.

Взгляды на современное состояние канонической церковной музыки представлены крайними позициями, когда вместе с утверждениями о позитивном для культуры расширении старообрядческой традиции, являющейся важнейшей частью исторического прошлого русского церковного пения, звучат и заявления об отсутствии ее связи «с русской традиционной певческой (и не только певческой, но и в целом национальной) культурой» [56, 62]. Выход из этой сложной ситуации А.А. Гвоздецкий видит в повсеместном обучении всех профессиональных музыкантов знаменному пению и крюковой нотации. Ему противостоит мнение Е.В. Герцмана. Профессор кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской консерватории не находит в

на нас свет иного пространства: «икона... мертвеет и искажается в условиях, которые могли бы, отвлеченно и вообще говоря, показаться наиболее благоприятным для произведения кисти, – я говорю о равномерном, спокойном, холодном и сильном освещении музея», – пишет П. Флоренский [260, 208].

³⁹Четырехголосная гармонизация мелких длительностей и отсутствие комплиментарности голосов позволяют говорить о незрелости хорового мышления автора.

современном мире актуальной потребности в изучении основ древнерусской церковной музыкальной культуры, предполагая, что «если бы сейчас в храмах запели песнопения, например, четырех или пятивековой давности, то они были бы также далеки от мыслей и чувств прихожан, как и музыкальное мышление тех времен от современного» [58, 66].

Тем не менее, в настоящее время мы наблюдаем и процесс *«собираания»* разрозненных частей русской церковно-певческой культуры: это признание влиятельными историками древнерусской церковной культуры, среди которых А.В. Конотоп, Л.В. Кондрашкова, О.В. Мартынов, Д.В. Саяпин и др., каноничности двух и трех-голосных распевов (отвергаемых старообрядцами), и вместе с тем, признание Поместным Собором 1971 г. «равноспасительности» старообрядческих книг и обрядов (отвергаемых до недавнего времени РПЦ). На рубеже XX-XXI вв. древнерусские распевы начинают составлять не предмет исторического изучения, но и действенную часть отечественной культуры - не только в пении старообрядческих общин, но и в значительной популяризации нотных материалов. Культурными событиями века стали первые масштабные концерты с участием крупных хоровых коллективов старообрядческих общин России. В частности, 2 мая 2014 г. Московский Международный Дом Музыки собрал хоры Новосибирска, Санкт-Петербурга, Москвы, Нижнего Новгорода, Ржева, Московской области; 16 июня 2014 г. песнопения прозвучали в зеркальном зале дворца Белосельских-Белозерских в Санкт-Петербурге (хоры Санкт-Петербурга и Новосибирска). Все более широко начинают использоваться в общецерковной практике и традиции византийского пения с «исоном» - нижним педализирующим голосом, представляющие уникальную манеру Валаамского монастыря. Часто встречающиеся в нотных сборниках ремарки: «по нынешнему обиходу Валаамского монастыря», «исон подписан по современному обиходу Валаамского монастыря»⁴⁰ скрывают талантливое композиторское творчество иеродиакона Германа Рябцева. Пение с «исоном» не копирует ни византийскую гласовую, ни исполнительскую модель, а является оригинальным сопровождением русского знаменного распева, позволяющем органично

⁴⁰Церковно-певческий сборник. Том II. Литургия. Часть I.: СПб. – М.: Диоптра – Лествица, 2002. – С. 29-30.

совмещать в службе достаточно разные по стилю, но однородные по интонационной природе языка музыкально-культурные модели сербского, грузинского, болгарского, афонского и др. распевов. Органичное соединение греческого и славянского языков в пространстве одного богослужения исторически обусловлено еще и тем, что ранние богослужебные певческие книги были частично написаны на обоих языках (иногда славянскими буквами писался греческий).

XXI в. знаменует собой новый этап, когда бразды исследования древнерусского одноголосия и многоголосия в значительной степени берут на себя искусствоведы-практики: П.В. Терентьева, Л.В. Кондрашкова, Г.Б. Печенкин, А.Н. Котов, Д.В. Саяпин, иеродиакон Герман Рябцев, трудом ученых-медиевистов и высокопрофессиональных исполнителей доказывая жизнеспособность древнего искусства. Этот этап, безусловно, подготовлен двумя предыдущими: фундаментальными трудами исследователей русского церковного пения XIX - начала XX в. (А.Ф. Львова, В.Ф. Одоевского, В.М. Металлова, А.В. Преображенского, Д.В. Разумовского, С.В. Смоленского и др.), в которых древнерусские распевы рассматриваются как часть истории церковно-певческого искусства; а также трудами крупнейших исследователей второй половины XX в., наших современников: Н.Д. Успенского, М.В. Бражникова, Т.Ф. Владышевской, А.В. Конотопа, В.И. Мартынова, Г.А. Пожидаевой и др., интересующихся вопросами не только истории, но и теории древнерусской музыки. Особую ценность представляют новейшие сборники расшифровок древней богослужебной музыки и духовных стихов (жанра русской народной духовной музыки), так как эти работы демонстрируют единство музыкального языка знаменного распева и древнерусского фольклора. Настоящим подспорьем для освоения распевов певцами, не имеющими специальных знаний по палеографии, стали сборники песнопений, где музыкальные примеры представлены двойной записью⁴¹: крюковой и линейной нотацией одновременно: например, «Стихи умиленные» (2012 г.) [239] и «Богослужебные песнопения XVI-XVIII веков и

⁴¹ Таким образом, можно с определенностью сказать, что идеи Тихона Макарьевского и Александра Мезенца нашли свое воплощение спустя три с половиной века.

духовные стихи из репертуара ансамбля "Сирин"» (2016 г.) [123], они импонируют эстетикой оформления, содержательной стороной и возможностью практического освоения⁴² крюковой нотации.

Плодотворную работу, ведущуюся российскими музыковедами, отражает специфика современной музыкальной терминологии, которая находится в стадии становления⁴³. Так сложилась своеобразная «именная» терминология: тембровое единообразие в исследовании А.В. Конотопа [125, 121] и публикации Д.В. Саяпина [228] именуется как «монотембр», а метроритмическая свобода в монографии А.А. Гвоздецкого получила название «немоторной ритмики» [55, 3], подсистемы местных устоев трактуются А.В. Рудневой как «лады-зерна» [223, 142], терпкость широкочастотных созвучий Т.М. Мусаев характеризует как «вокальную колокольность» [171, 79]. Можно с уверенностью сказать, что мы наблюдаем процесс проникновения в сущность иной культурной системы: «на

⁴²В этом ключе, мы вновь возвращаемся к парадоксу XXI в. – последнему переизданию Октоиха без 3-го тома (Нотного приложения). Не исключение нотного приложения, а расширение 3-го тома за счет включения образцов крюковой нотации, сопровождающей нотные примеры знаменного распева – вот, что стало бы настоящим действенным средством к повышению культурного уровня современных регентов, учитывая значительный тираж одной из основных богослужебных книг!

⁴³Актуальность новой терминологии возрастает с каждым годом, т. к. новые исследования продолжают западноевропейский подход к характеристике компонентов музыкального языка, подменяя модальную и линейную природу на чуждую им природу «более ранней стадии развития гармонического и контрапунктического стиля» (В.М. Беляев [200, 75]), где модальные созвучия характеризуются как «аккордовые сочетания, зачастую диссонансного характера» (Т.Ф. Владышевская [46, 103]). Следует говорить о принципиальной линейности русского музыкального мышления, об отсутствии аккордики и, собственно, вертикали в ее классическом европейском понимании. В этом ключе, параметры «контрапунктический стиль» или «аккордовые сочетания» оказываются мало пригодны для характеристики древнерусской музыкальной культуры как тщетный поиск в иконографии прямой перспективы. Двух-трёхзвучные мотивы, лежащие в основе распева, всячески изменяются, (образно говоря, «преломляются драгоценным камнем»), сужаются и расставляются ритмически, обрастают добавочными звуками, помогающими их сцеплению, вытягиваются в ровное движение, сворачиваются в мелизматический узор, переплетаются между собой, заимствуют друг у друга направление движения, зависают на звуке, пробегают ритмически идентичными волнами; их бесконечное разнообразие – суть принципа попевочности и вариантности фактуры. Как видим, это отнюдь не мелодия в ее западноевропейском понимании, у неё нет экспозиции, нет развития, нет кульминации (высотная кульминация – всегда смысловая, обусловлена текстом и может возникнуть в любом разделе формы), нет завершения; утрируя вышесказанное, нет начала и конца – некий «отрезок вечности».

Это качество мелодики налагает свой оттенок на качество формообразования. «Особенность формообразования – незамкнутость формы, ее свободное "горизонтальное" развитие. Песнопение мыслилось не как законченное самостоятельное произведение, а как небольшая часть большого целого – часть богослужения», – отмечает А.А. Гвоздецкий [55, 4]. Это доказывает неактуальность упоминания о фактурных особенностях в ключе контрапунктического стиля. Даже более осторожное, традиционное для советского периода музыкознания, понятие – подголосочная полифония – нельзя признать полностью правомерным. Так как, собственно, сама поли-фония (т. е. многоголосие) специфична. Именно гетеро-фония («разноголосица») как термин, определяющий особый тип фактуры, где все голоса представляют собой вариант одной единственной мелодии, нужно обозначить как наиболее отвечающий особенностям древнерусской музыки (см. **Приложение Б**). Система модальности, где временной тоникой может стать любое созвучие в любой момент времени, также не предполагает речи об «аккордике» с ее наличием терцового соотношения голосов, или «гармонии», основой которой является централизованная тоника. Терпкость модальных созвучий и временная свобода, в недалеком будущем характеризованные адептами партесного стиля как музыкальное невежество, формировали и иную эстетику исполнения.

Руси уже существует многоголосие другого рода..., в котором линии отдельных голосов-строк, сочетаясь между собою, образуют диссонансную вертикаль», - пишет Л.В. Кондрашкова [123, 97].

Вслед за прогностической философской и культурологической мыслью Н.Я. Данилевского, полагавшего, что, отказавшись от пиетета перед Западом, «во всех отношениях мы были бы старообрядцами, вооруженными всеми техническими средствами, которыми владеет западное искусство» [80, 320], можно констатировать постепенный, начатый в эпоху русского культурного ренессанса, восстановительный процесс. Тем не менее, следующий шаг в направлении «поднять отечественную культуру на еще большую высоту и тем самым продолжить сущностное и временное пространство культурного ренессанса» [6, 34] необходим.

Русская православная музыкальная культура должна прийти к осознанию себя как автономной культурной системы, развивавшейся на разных этапах истории параллельно, линейно или противоположно западной культуре, имеющей свои богословские, философские и эстетические основания бытия, культурный смысл и значение, самобытную теорию и уникальную интонационную природу языка. Л.Н. Гумилев подчеркивает, что «русские понимают, к примеру, европейцев гораздо лучше, чем те понимают россиян» [76, 424], и «наши предки великолепно осознавали уникальность образа жизни тех народов, с которыми сталкивались...» [76, 424]. Имея столь высокий уровень применения западноевропейской теории музыки, лишь в XXI в. русская православная музыкальная культура подходит к сознательной систематизации знаний о собственной теории музыки, нашедшей отражение в древнецерковном певческом и народном песенном творчестве. На необходимости этого культурного шага, на пересмотре базовых положений теории музыки настаивает В.С. Смоленский, утверждая «что это русское церковное богатство, к тому же и несравненно более сильное мелодически, чем у всех неславянских народов Европы, есть сущий краеугольный камень будущей русской музыки» [230, 2-3]. Прогрессивные идеи русских регентов находят продолжение в трудах ученых рубежа XX-XXI вв. В 1990 г. А.В. Руднева пишет: «Почему бы не пересмотреть теорию лада и не начать с более мелкой величины первичного лада -

с трехступенности?» [223, 156], вступая в своеобразный виртуальный диалог с выдающимся регентом предыдущего столетия В.Ф. Комаровым, удивительно современно сказавшем о целях и задачах русской православной певческой культуры в 1890 г.: «это проверка западной музыкальной теории натуральным материалом русского пения (может быть, даже составление новой, русской, музыкальной грамматики) и восстановление в подлинном виде письмен древнего церковного пения» [122, 264]. Свою статью хормейстер заканчивает предупреждением, поражающим актуальностью поставленной проблемы: «Что касается настоящей эпохи, то нужно помнить два обстоятельства: что время не ждет: что настоящая эпоха не есть эпоха спокойного труда, а эпоха борьбы с западной музыкой, внедрившейся в наши храмы... и нашу общественную жизнь» [122, 265].

Таким образом, осветив процессы размежевания православной музыкальной культуры, мы отмечаем на рубеже XX-XXI вв. следующие пути к восстановлению целостности церковно-певческой культуры, к возвращению ее главных утерянных функций: *эстетизма, смыслового наполнения музыки* (в частности, приоритета духовного настроения над музыкальной настройкой, настоящего действенного исповедания догматов церкви в процессе пения) *и важной части всей системы жизнедеятельности русского человека* (в частности, календарной функции). В широком контексте православной канонической и традиционной церковной культуры (в практике богослужения), это:

- *переход значительной части приходов на пение одnogолосным знаменным распевом;*
- *как результат решений Поместного Собора 1971 г. - обращение к наследию старообрядчества (книги, певческие сборники, обряды);*
- *обучение основам знаменного пения (певческие школы, воскресные школы для детей и взрослых, регентские курсы, мастер-классы и пр.);*
- *введение в традиционную практику богослужения большего числа канонических песнопений: знаменного распева, афонского распева, распевов традиций других Православных Церквей;*

- совмещение в пространстве одного богослужения греческой традиции пения с исоном и знаменного пения (феномен Германа Рябцева);
- обращение к наследию русских композиторов Нового направления рубежа XIX-XX вв., в том числе к их аранжировкам древних распевов;
- появление на рубеже XX-XXI вв. отвечающих каноническим принципам работы с музыкальным материалом сочинений композиторов-регентов.

Вне богослужебной практики (в контексте православной народной и академической культуры):

- ориентация фольклорно-этнографических экспедиций на исследование древнерусской канонической церковной традиции и православной народной духовной музыки (духовные стихи и апокрифы);
- умножение нотных изданий древнерусских распевов с двоезнаменной нотацией: крюковой и линейной;
- популяризация знаменного пения (концерты, хоровые фестивали, лектории и пр.);
- попытки реконструкции певческой практики древнерусского двухголосия и многоголосия (Д.Н. Денисов, А.Н. Котов, Д.В. Саятин);
- возникновение феномена современного исследователя-практика: ученого-искусствоведа и высокопрофессионального исполнителя (кандидаты искусствоведения Л.В. Кондрашкова, П.В. Терентьева);
- формирование русской теории музыки, в том числе, новой терминологии, позволяющей адекватно анализировать средства выразительности древнерусских песнопений и авторских сочинений православных композиторов.

Процветание российской православной музыкальной культуры, по нашему глубокому убеждению, напрямую связано с музыкально-мыслительной работой не только регента и священнослужителя, но и каждого отдельного певчего и простого прихожанина, его аналитическим багажом различных песнопений, его знаниями и опытом пения древних распевов, как византийско-греческой традиции, так и древнерусской, его любовью к болгарскому, сербскому, грузинскому и др. распевам, его вкусом к национальной школе в сочинениях

композиторов конца XIX и XX в., наконец, с существенной долей его творческой инициативы и интересом к современной каноническому направлению - уникальному явлению современной музыкальной культуры. В основе изучения и практического воплощения православного церковного пения должен неизменно быть «живой религиозный опыт, как единственный законный способ познания догматов» [262, 9].

1.3. Иконозначимость православной духовной музыки как верность ортодоксальным канонам

Исследование генезиса (истоков возникновения) церковного песнотворчества, исторических этапов, связанных с формированием новых музыкально-поэтических форм церковной службы, позволяет говорить не о некой сопутствующей богословию, а значит, достаточно второстепенной роли церковной музыки, а о великой действенной социокультурной силе песнотворчества, вдохновленной словом Отцов Церкви, направленной на борьбу с еретическими течениями арианства и аполлинарианства в IV в., сконцентрированной на емкое, точное и выразительное изложение догматов христианской церкви в V в., на утверждение и закрепление знаний о преемственности Ветхого и Нового Заветов в канонах VIII в. и до наших дней. Нельзя не отметить и исполнение церковным песнотворчеством тщательно разработанной на каждый день социально значимой календарной функции, являющейся не только ориентиром в иерархии праздничных и будничных служб, но музыкально-знаковым символом каждого дня недели и даже часа суток.

Большой интерес представляет и значительно широкий эмоционально-психологический диапазон песнотворчества. Уже в Ветхом Завете мы находим значимые упоминания о музыке: от символизирующей нечеловеческую радость и ликование экстатической пляски Давида впереди процессии с Ковчегом Завета, который он переносил в новую столицу Израильского государства Иерусалим: «Богоотец убо Давид пред санным ковчегом, скакаше, играя» [281, 52] - до глубокого проникновенного молитвенного пения и игры на псалтироне, когда

«Давид, взяв гусли, играл, - и отраднее и лучше становилось Саулу, и дух злой отступал от него» (1 Цар. 16:23).

Исследуя генезис церковного песнотворчества, мы отмечаем этапы формирования определенных жанров, которые стали основой современного православного духовного музыкального канона. История возникновения церковных песнопений истоками своими, несомненно, обращена к фигуре пророка и царя Давида (ок. 1055 - 1015 гг. до н. э.) и первому (из известных нам) церковно-певческому жанру - **псалму**, имеющему непреходящее значение на протяжении всей истории церковной музыки и до нынешнего времени⁴⁴, а в XXI в. демонстрирующему широчайший диапазон авторских прочтений: от строгой псалмодии до крупной композиции академического плана, мало применительной к богослужебной практике⁴⁵.

⁴⁴Так изложения 103-го (Предначинательного) псалма, открывающего Всенощное бдение, станут своеобразными вехами этапов в истории российской православной музыкальной культуры, демонстрирующими специфику разных гармонизаций этого распева композиторов XVIII-XIX вв: Д. Сартти (1729–1802), Д.С. Бортнянского (1751–1825), А.Ф. Львова (1798–1870), П.И. Чайковского (1840–1893), Н.А. Римского-Корсакова (1844–1908), А.Д. Кастальского (1856–1926), С.В. Рахманинова (1873–1943), П.Г. Чеснокова (1877–1944). Подобно тому, как старинная икона усилиями реставраторов, снявших «риз» и бережно очистивших многослойный живописные наслоения позднего времени, предстает перед нами в своей первозданной чистоте и святости - так и древний распев Предначинательного псалма проходит множество гармонизаций разных композиторов, прежде чем мы услышим его таким, как он есть – одноголосным, или – возрожденным в модальной гармонии композиторов конца XIX в. Первая заслуга принадлежит перу Дмитрия Бортнянского, образно говоря, снявшего «позолоченные ризы» итальянской школы екатерининского времени (Д. Сартти): тактовые черты и симметричные размеры, и высвободившего из этих уз метроритмически свободный греческий распев. Вторая принадлежит Алексею Львову, «вытащившему гвозди» (уместно вспомнить, что несколько гвоздей, вбитых в икону Андрея Рублева, были из чистого золота) традиционной дублировки сопрано в терцию, но все еще не представляющему распев вне автентических оборотов и централизованной тональной системы. И только с П.И. Чайковского начинается «очищение» распева от наносного европейского стиля. Впервые распев, согласно его диатонической природе, гармонируется медиантами: «душе моя» – VI–II ступени, особенно показателен секстаккорд III ст. на слове «Господа». Композитор также делает попытки замены стандартной хоральной фактуры на фактуру широкого дыхания, насыщенную проходящими мелодическим оборотами, приближаясь к подголосочной фактуре русского песенного склада. Изложение П.И. Чайковского стало тем «краеугольным камнем», на котором возрос цвет нашей богослужебной музыки – Синодальная школа, а непревзойденная аранжировка этого псалма Н.А. Римским-Корсаковым вместе с другими песнопениями Всенощного бдения, по его собственному признанию, открыли в XIX в. «всем глаза на правильную и естественную гармонизацию напевов Синодального Обихода» [Цит. по: 202, 678]. Прямое обращение к гетерофонии с ненормированным количеством голосов, подчас с аккордовыми гроздьями, выразительными подголосками будет значительно позже – в творчестве С.В. Рахманинова и особенно – у П.Г. Чеснокова. Поиски фактуры, где каждый голос является вариантом основного голоса (согласно главному признаку гетерофонии) можно проследить в изложении А.Д. Кастальского.

В наши дни, принимая во внимание малочисленность клироса и зачастую весьма скромную образованность певчих провинциальных церковных хоров, можно было бы предположить ориентацию большей части регентов на образец гармонизации 103-го псалма П.И. Чайковского и не уступающую ему по средствам выразительности, а, в определенной степени, превосходящую его по своим модальным принципам – гармонизацию Н.А. Римского-Корсакова. Однако приведенные выше суждения Петра Ильича на испорченный вкус современных ему руководителей церковных хоров (см. с. 48) следовало бы повторить, так как до сегодняшнего момента мало кто из регентов обращается к этим высокохудожественным образцам Предначинательного псалма, не желая выходить за рамки привычного обихода А.Ф. Львова.

⁴⁵Знаменательным сочинением такого рода может быть назван «50-й псалом» современного украинского композитора Виктории Полевой – масштабное произведение в стиле минимализма для хора и четырех солистов. Во многом заимствуя стиль Арво Пярта, В. Полевой удалось создать яркую самобытную композицию на основе

Как повествует церковное предание, выдающийся государственный деятель своего времени, Давид был требователен к себе и весьма «не любил праздности» [167, 427], единственное свободное времяпровождение, которое он себе позволял - это игру на струнном музыкальном инструменте из рода гуслей - псалтирione, под звуки которого Давид сочинял славословия. По названию инструмента, в сопровождении которого пелись обращенные к Богу молитвенные песнопения, и сами они получили название псалмов, а сборник их стал называться Псалтирью. Василий Великий называет её «сокровищницей добрых учений», которые написаны Святым Духом, чтобы «как в общей врачебнице душ, все мы, человеки, находили врачевство - каждый от собственного своего недуга» [42, 1], «...блаженны те, что своими поступками и нравами поют песнь восхождения» [1, 250], - пишет Блаженный Августин. В V в. до Рождества Христова псалмы были объединены в одну книгу, а на славянский язык Псалтирь переведена создателями славянской азбуки, христианскими проповедниками Кириллом и Мефодием в середине IX в.

Стройная система церковных песнопений восходит к литургическому творчеству отцов Церкви и в особенности, к преп. Иоанну Дамаскину, песнотворцу VIII в. Нужно подчеркнуть, что понятие «литургический» относится не только к Евхаристии, но к богослужению вообще; само слово Литургия (λειτουργία) у древних эллинов означало «общее дело», т. е. служение, совершаемое народом или для народа.

Историю церковного песнотворчества можно условно разделить на три периода: первый - *псалмический* (до V в.), второй - *поэтический* (V-VII вв.), третий - *канонический* (с VIII в. до наших дней).

В первый период псалмы и библейский песенный материал занимали в литургическом обиходе исключительное место. После совершившегося отделения христианства от иудейства, преданиями Ветхого Завета жили и те, чьи предки по крови были иудеями, и те, кому они стали духовно родными: эта эпоха была

комбинаций спектрального ряда звуков мощной восьмиголосной вертикали. Среди сочинений XXI в., исполняемых в богослужественной практике, необходимо упомянуть «Предначинательный псалом» Владимира Довганя. Выдающееся произведение современной музыкальной культуры далеко выходит за рамки избранной, по признанию композитора в личной беседе с автором настоящего исследования, модели «раннего русского барокко».

воодушевлена настроениями первохристианской общины, горевшей некой «иной» жизнью во Христе. Хотя восторженная гимническая церковная поэзия первого периода и не стремилась к закреплению определенных форм, необходимо отметить творчество патриарха Софрония Иерусалимского (560 - 638 гг.), перу которого принадлежит один из древнейших гимнов - «Свете Тихий»⁴⁶, архиепископа Григория Богослова (329 - 389 гг.) и преп. Ефрема Сирина. Это были выдающиеся богословы-поэты, и в своей полемике против еретиков они писали наряду с посланиями вдохновенные поэтические тексты. Знаменитые начальные слова из 38-го Слова на Рождество Спасителя: «Христос рождается, славьте; Христос с небес, выходите на сретение! Христос на земле возноситеесь!..» [66, 522] - стали начальными словами Рождественского канона. А стихи Григория Богослова из его 45-го Слова на Пасху: «Пасха! Господня Пасха!.. Она у нас праздников праздник и торжество есть торжество» [66, 662], а также 1-го Слова «Воскресения день - благоприятное начало. Просветимся торжеством и обнимем друг друга. Рцем: братия...» [66, 17] - почти без изменений вошли в знаменитый Пасхальный канон Иоанна Дамаскина. (В замечательном переводе архим. Киприана: «Воскресения день, начало блаженства...» [119, 67-68])⁴⁷.

Второй период отличает расцвет совершенно нового типа песнотворчества в виде нового музыкально-поэтического жанра - **кондака**, а также исключительная по своей значимости фигура Романа Сладкопевца (нач.V в. - 556 г.)⁴⁸. В разных рукописях найдено около 30 кондаков с именем Романа Сладкопевца. Предание гласит, что Романом было составлено их более тысячи. Будучи не только поэтом,

⁴⁶М.С. Красовицкая отрицает авторство патр. Софрония, относя гимн ко II или III веку [131, 82].

⁴⁷*В настоящее время одним из ярких воплощений канонического письма можно назвать «Свете Тихий» Г.Н. Лапаева (1997). Модальная природа песнопения, мотивная организация мелодики, позволяющая линиям голосов «утоляться» и органично сливаться в унисон, метрическая свобода, строфическая форма – все в совокупности организует то акустическое пространство, которое формирует особую вневременную «иную» реальность, несомую канонической традицией.*

⁴⁸Особенный интерес представляют кондак Болгарского распева и шедевр авторского творчества – кондак Знаменного распева в изложении А.Д. Кастальского. С именем Сладкопевца связано также знаменитое церковное предание: не имевший ни слуха, ни голоса отрок Роман, прислуживавший в храме, был в навечерие Рождества Христова вытолкнут на посмешище завистливыми товарищами-певцами прямо на амвон и вынужден был с позором уйти; в ответ на слезную молитву ему явилась Пресвятая Дева со свитком, указывая на то, что Роман должен вкусить его; на следующий день отрок сам вышел в центр храма и на удивление красивым, сладкозвучным голосом запел сочиненный им кондак: «Дева днесь Пресущественнаго раждает, и земля вертеп Неприступному приносит...». В наши дни сюжет предания является неизменным компонентом детских Рождественских утренников и музыкальных спектаклей. Фрагмент древнего кондака мы имеем возможность слышать в праздничной службе на Рождество Христово.

но и музыкантом (композитором, в современном понимании), он предъявлял ко стихосложению не только метрические, но и мелодические требования.

Древний кондак (κόντάκιον) в его классическом облике - самостоятельное, продолжительное по времени поэтическое произведение из 20-30 стрóf, постепенно развивающих одну общую тему. Со временем кондак уступает место вошедшему в обиход канону, т. о. в современных богослужебных книгах, по существу, осталась только начальная строфа, которая поется после 6-й песни канона. Архимандрит Киприан (Керн) отмечает уникальность этого исторического момента, считая второй период - *расцветом литургического творчества*, так как «церковь устами своих... вдохновенных поэтов излагает своё учение по догматическим вопросам, так же как она это делает в писаниях отцов, богословских трактатах или символических вероопределениях» [119, 9]. Авторство **икоса**⁴⁹ также относят Роману Сладкопевцу⁵⁰.

Третий период церковного песнотворчества характеризуется введением новой формы богослужебных песнопений - **канонов** - и созданием богослужебной певческой книги - Октоиха, в котором находит утверждение Осмогласие как основополагающая система церковного пения. По мнению прот. Иоанна Мейендорфа, канон явил собой «своеобразный компромисс» [161, 329] между кондаками Романа и псалмопением в результате оппозиции палестинских монахов, не любивших замену слова Божия поэтической проповедью. Честь создания нового облика церковной поэзии, который и в наши дни составляет центральную часть Всенощного бдения, принадлежит Андрею Критскому (ок. 660 - 740 гг.)⁵¹. Особое место занимает творчество Космы, епископа Маиумского (Агиополита), который удивительно точно дополнял каноны Иоанна Дамаскина

⁴⁹Икос – песнопение, следующее за кондаком, дополняющее и поясняющее содержание кондака. В современной практике обычно читается. Исключение составляет икос канона заупокойных чинопоследований.

⁵⁰Современным воплощением канонического письма можно считать кондак Праздника Рождества Христова «Дева днесь» диакона Сергея Трубачева. Икос «Сам Един еси Безсмертный», принадлежащий перу композитора А.И. Микиты, был рассмотрен нами выше (см. **Параграф 1.3**).

⁵¹Монастырь в Константинополе, основанный в V в. патрицием Студием, также стал для своего времени центром духовной жизни и дал целую школу церковных поэтов, наибольшую известность из которых приобрел игумен Феодор Студит. В области Великой Греции одним из самых плодотворных песнописцев может считаться Иосиф Гимнограф. Среди других необходимо упомянуть Кассию, монахиню XI в., автора шести первых ирмосов канона Великой Субботы и знаменитой стихиры на Рождество Христово «Августу единоначальствующу на земли»; императора Льва Мудрого, известного церковного оратора и поэта, автора 11 евангельских стихиры и ряда других; Симеона Метафраста, автора канона преп. Марии Египетской и канона «Плач Пресвятой Богородицы» повечерия в Великий Пяток.

на великие праздники так, что один отражал внутренний смысл события, а другой - его внешние особенности. Иоанн Дамаскин ввел канон в широкое употребление. Канон представляет собой достаточно сложную композиционную структуру от 2 до 9 песен: цепь ветхозаветных гимнов в переплетении с христианскими песнопениями⁵². Каждая из песен канона состоит из ирмоса, тропарей и катавасии. **Ирмос** (εἰρμός - ряд, связь между чем-либо) - является связкой между данной песнью канона и песнью библейской. Этот стих - и музыкально-метрическая связка, и образец для всех последующих тропарей. Тропари канона являются строфами данной песни, отвечающими содержанию самого праздника. Значение слова **тропарь** - победный знак (τροπαία - «трофей»). Смысловое наполнение тропаря - прославление победы преподобного над человеческими страстями, мученика над язычеством и, наконец, Спасителя над смертью. **Катавасия** происходит от глагола катаβαίνω - спускаться, сходить - и представляет собой ирмос настоящего или последующего Праздника, к встрече которого готовится Церковь.

Девять библейских песен (ирмосов) составляют основу канона (см. сноску)⁵³. С одной стороны - они дают темы автору канона для составления песен, верных библейскому содержанию (ирмос), а с другой - отвечают прославлению

⁵²В академическом курсе истории музыки по сравнению с последовательным изучением строения мессы, реквиема, «Страстей» и других жанров католической и лютеранской службы, – структура и символическая архитектоника православного канона по-прежнему остается «белым пятном».

⁵³*Первая* – Песнь Моисея и сынов Израильских (из 15 главы Исхода). Библейский сюжет таков: фараон с войском почти настигает Моисея у Черного (т. е. Красного) моря и израильтяне начинают роптать, тогда Моисей по воле Господа простирает на море свою руку, и воды расступаются по обе стороны; израильтяне проходят посреди моря, как по суше, а египтяне, погнавшиеся за ними, погибают в пучине вод. *Вторая* – скорбная песня Моисея (из 32 главы Второзакония), обличающая иудеев в том, что они развратились и забыли Бога. *Третья песнь* – молитва Анны (из 2 главы Первой книги Царств): Анна прославляет Господа, давшего ей, неплодной, пребывавшей много лет в печали, долгожданного сына – Самуила, будущего пророка. *Четвертая песнь* – молитва Аввакума (Книга пророка Аввакума, глава 3): пророк Аввакум, в страхе и трепете перед грозным всемогуществом Бога, поет о возмездии и возможности спасения даже на краю страшных бедствий и лишений. *Пятая* – пророчество Исаии (Книга пророка Исаии, глава 26): Исаия воспевае путь праведника, хранящего истину, твердого духом и уповающего на Господа.

Шестая песнь канона – молитва Ионы во чреве «кита» (из 2 главы Книги пророка Ионы): Господь посылает Иону на проповедь, Иона же малодушно пытается скрыться на корабле; в страшную бурю корабельщики бросают жребий, чтобы узнать, кто виновник их беды; жребий падает на Иону, которого бросают в море, и море в тот же миг затихает; по велению Господа Иону проглатывает огромный «кит» (морское животное), и Иона, пробыв во чреве «кита» три дня и три ночи, взывает ко Господу; «кит» извергает Иону на сушу; Иона вторично посылается на проповедь и спасает город Ниневию от гнева Господня и разрушения. *Седьмая и восьмая* – это песнь отрока Азарии и песнь трех отроков Анании, Мисаила и Азарии (из 3 главы Книги пророка Даниила): отроки, брошенные царем Вавилона Навуходоносором в раскаленную печь за непоклонение золотому истукану, поют посреди пламени, воспевая и благословляя Господа; Ангел Господень сходит с ними в печь и огонь не касается отроков; царь Навуходоносор, потрясенный этим чудом, прославляет Истинного Бога. Последняя *девятая* – песнь Захарии (из 1 главы Евангелия от Луки): Захария, молчавший до времени рождения сына – будущего Иоанна Крестителя – начинает говорить, прославляя Бога, и пророчествовать.

празднуемого события (тропари). Например, в ирмосе «Водного зверя во утробе длани Иона крестовидно распростер, спасительную страсть проображаше яве...» мы прослеживаем, как автор развивает тему предвосхищения тридневного Воскресения Христова, используя сюжет библейского сказания об Ионе, заключенном три дня во чреве морского животного. Князь В.Ф. Одоевский трактует символику канона как изложение «историко-догматического учения Православной Церкви» [185, 68].

М.С. Красовицкая не отрицает в современной практике богослужения возможность правильного и полного исполнения уставных требований к пропеванию всего канона (в современной практике читается за исключением ирмосов). Описывая ситуацию, сложившуюся на рубеже XIX-XX вв., профессор Киевской Академии М.Н. Скабалланович приводит в пример дискуссию, в ходе которой 8-часовая Всенощная, отслуженная по всем правилам, для одних явилась «опасным экспериментом» а для других - примером «идеального бдения» [131, 123-124]⁵⁴.

Ограниченная форма **акафистов**, построенных по модели Акафиста Пресвятой Богородице (с XIII в.) - с чередованием 13 кондаков и 12 икосов, типизированными вступлениями и заключительными рефренами каждого икоса - рассматривается архим. Киприаном как упадок церковно-певческой культуры: формальное перечисление событий с обилием географических названий и имен, относящихся к житию прославляемого святого. Тем не менее акафисты получили широкое распространение, в особенности как форма внехрамового «домашнего» молитвословия. Высшие достижения отечественной церковно-певческой культуры в этой области связаны с наследием композиторов Синодальной школы (одним из ярких примеров является цикл «Во дни брани» П.Г. Чеснокова⁵⁵).

⁵⁴ В XXI в. введение в регентскую практику византийской расшифровки Пасхальных ирмосов И.В. Болдышевой, а также авторских Пасхальных ирмосов Н.С. Голованова, арх. Матфея Мормыля, Е.С. Кустовского демонстрирует отход традиционной церковной музыкальной культуры от ориентации на обиходный напев (в основе имеющий прототип «Барыни») и ирмосы А. Веделя – маршеобразную, помпезную музыку в стиле итальянского хорового концерта, весьма далекую от смысловой, содержательной стороны Пасхальных ирмосов.

⁵⁵ В настоящее время авторские композиции на тексты из акафистов исполняются в качестве ярких концертных номеров хоровых программ. В частности, традиционным для сегодняшнего времени стало исполнение кондака из Акафиста Пресвятой Богородице (в литургической практике поется в Субботу акафиста на 5-й неделе Великого Поста) «Странное рождество видевшие» Г.В. Свиридова на праздничных Рождественских концертах. Это указывает на утрату смысловой функции акафиста в процессе ассимиляции жанра академической музыкальной культурой.

Если Андрей Критский явился основоположником в области канонов, то Иоанн Дамаскин (ок. 675 - ок. 753 гг.) сделал дальнейшие шаги в этом направлении. Годовой круг богослужений образует ряд последовательных циклов, состоящих из восьми седмиц (т. е. из восьми недель). Вершина года - Пасха, а к ней тяготеют суточный, седмичный и годовой круги богослужения. Каждый седмичный круг начинается службой воскресного дня (на церк.-сл. языке - службой Недели). Иоанн Дамаскин создал большую часть богослужебной книги песнопений всех седмиц, которая получила название Октоих. В Октоихе все песнопения распределены по восьми гласам, и, соответственно, всю седмицу служба проходит под знаком определенного гласа (эта стройная система церковных песнопений так и называется - Осмогласие). Каждый глас обладает не только своим ладовым строем, совокупностью характерных для него мелодических попевок, выработанных многовековой богослужебной практикой, но и благодатным духовным воздействием. Это - настоящая сокровищница церковно-певческого творчества. Осмогласие определяет неразрывную связь и единство молитвенных текстов и гласовых напевов.

«Исследователи нашего древнего церковного пения почти всегда приходят в удивление, - писал Николай Трубецкой, - что готовые византийские церковные мелодии, воспринятые русскими в X веке, ...не претерпели коренных изменений, даже невзирая на их русскую переработку» [Цит по: 179, 41]. Молитвенные тексты Октоиха и других богослужебных книг в Русской Православной Церкви получили самостоятельное певческое раскрытие. Высшим проявлением церковного певческого творчества стал одногласный знаменный распев, которым к началу XVI в. был распет весь круг богослужебных песнопений. В конце XVI в. в русской Церкви возникают новые осмогласные распевы: малый знаменный, греческий, болгарский, киевский, а также монастырские распевы - местные варианты основных распевов. Непреходящее значение их - в нерасторжимом внутреннем единстве Слова и напева как совершенном выражении молитвы. Песнопениями, в особенности олицетворяющими ангельское пение, являются «Херувимская песнь» и Аллилуарий. Словами протопресвитера Александра Шмемана: «Древние мелодии Аллилуйя - это - в звуке, в мелодии выраженная

радость и хвала и опыт ПРИСУТСТВИЯ, которые реальнее всех слов, всех объяснений» [290, 93]⁵⁶.

Глубокая символика «иной реальности» находит свое непосредственное отражение в самой музыкальной архитектонике богослужения. Пение 103 псалма в начале Великой Вечерни символизирует величественную картину мироздания, явление славы Божией в сотворении мира и человека. Следующий за ним псалом «Блажен муж» отображает состояние блаженства прародителей в раю и раскаяние грешников с надеждой на обетованного Богом Спасителя. Далее следует пение стихир «Господи, воззвах к Тебе, услыши мя...», которое знаменует скорбь падшего человека и его молитвенные воздыхания пред закрытыми вратами рая и твердое упование в обещанного Искупителя. В момент пения Догматика совершается Вечерний вход: открываются Царские врата, и пение подтверждает догмат о том, что через воплощение Сына Божия от Пресвятой Девы Марии и сошествие Его на землю открылись для нас двери рая. Вторая половина Всенощного бдения - Утренья - начинается при чтении шестопсалмия, где неполное освещение храма олицетворяет состояние души во грехе, мерцание лампад - ночь Рождества, которая оглашается ангельским пением: «Слава в Вышних Богу, и на земли мир, в человецех благоволение!». Пение **степенн** подражает степенным псалмам. Эти псалмы распевались паломниками при восхождении на ступени храма в Иерусалиме, их богослужебное назначение - настроить ум и сердце молящихся внимать последующим словам Священного Писания. Канон отображает неразрывную связь между Старым и Новым Заветами. Завершает канон светилен или экзапостиларий (ἐξάλοστέλλω). Название **светилен** говорит о божественном свете, воссиявшем от гроба Господня, о свете, просвещающем нас (и по времени он находится в конце Утрени - т. е. на

⁵⁶От Византии древнерусские песнопения впитали в себя принцип комбинирования мелодической формулы путём её сцепления и варьирования. В мелодической «мозаичности», по мнению исследователя знаменного распева прот. Бориса Николаева, «...коренное отличие их от строго определённой мелодии хоралов, где мелодические строки идут в числовом порядке по общему мотиву, в какой-то мере соответствующему идее» [179, 118]. Мотивная комбинаторика знаменного распева и орнаментика древних греческих и византийских песнопений в корне отличны от западных юбилаций (мелодических украшений), предполагающих подчёркивание остова хорала за счёт взаимоуравняваемых симметричных «восхождений» и «нисхождений», которые Р.И. Грубер называет «позолоченной оправой» [Грубер Р.И. Всеобщая история музыки. М.: Музыка, 1965 – С. 164]. В основе юбилаций – гармоническая природа, опевание звуков аккорда по вертикали; в восточной орнаментике – мелодическая (горизонтальная) природа.

рассвете), он также предшествует возгласу священника «Слава Тебе, показавшему нам свет!», предвещаая рассвет духовный.

Стройная архитектоника церковного богослужения, устремленная от скорбных стихир «Господи, воззвах» через чтения и пение к Хвалитным стихирам и к воскресному тропарю, венчающему «Великое славословие» - это *восхождение от мира дольного к миру Горнему*, которое осуществляется через все храмовое действо. Весомая часть его принадлежит музыкальному канону с двумя типами пения - пением псалмодическим и пение «мелизматическим» [290, 37]. Это разделение мы можем наблюдать уже в средневековой практике богослужения. Первое - выражает внутреннюю подчиненность христианского богослужения Слову: Святому Писанию, апостольскому свидетельству, церковному преданию. В песнотворчестве это - певучее, ритмически музыкальное чтение псалмов, Писания, молитв. Второе - орнаментальное пение - «опыт... вхождения в надмирную реальность Царства» [290, 37].

Второй тип пения, на котором мы сосредоточим наше внимание, находит выражение в орнаментированном мелосе, яркой эмоциональной приподнятости напевов, светоносном колорите песенно-поэтических импровизаций на библейские сюжеты и апокрифические тексты. В греко-византийской традиции (Ориген, Григорий Нисский, Дионисий Ареопагит, Максим Исповедник) мы обнаружим решающее значение мистического опыта, где прекрасное передается в символах: словесных, музыкальных, изобразительных - непонятных форм его выражения, которые, благодаря ощущению первореальности, оказывают сильное воздействие на человека. Прекрасное выступает как символ Божественной красоты, которая и является «причиной гармоничности и блеска во всем сущем» (Дионисий Ареопагит) [216, 283]. Понятие истины древних эллинов - *λανθανω*, что значит «миную», «ускользаю» - вело к сокровенному, превосходящему разум и, в то же время удивительно живому восприятию цельности, единства и гармонии «неизреченной глубины таинства: как одно и то же и исчисляемо, и избегает счисления; и раздельно зрительно, и заключается в единице; и различно по ипостаси, и нераздельно в подлежащем» [300, 17-18].

Нельзя также не упомянуть и о лексическом и фонетическом богатстве греческого языка, обладающего, по сравнению с латинским, гораздо большим набором языковых выразительных средств.

Предпринимая попытку раскрыть смысловую составляющую духовного песнотворчества и истинное предназначение православной канонической музыки как отражения иной (Божественной) реальности, мы приступаем к исследованию ортодоксальной канонической музыки через призму главного символа православного искусства - иконы, иконографического канона и всей храмовой символики. Как и искусство иконописи, которое «подчиняется собственным законам и требует особого отношения...», представляет собой «...целый мир, бесконечно разнообразный и при этом строго организованный» [225, 2], музыкальное искусство также требует исследования с точки зрения его особых канонических законов бытия.

Иоанн Дамаскин в знаменитом труде пишет: «...нам людям и облеченным грубою плотию невозможно иначе разуметь или говорить о божественных высоких и невещественных действиях Божества, как только посредством образов, типов и символов, нам сообразных» [108, 17] (Первое слово, Глава XI). Взаимосвязь иконы и православного гимна как символов православной культуры, имеющих многоуровневый знаковый и смысловой потенциалы, представляется нам важным объектом исследования в ключе современного бытования отечественной культуры, а также необходимым критерием оценки анализа процессов и трансформаций, происходящих в области православной музыкальной культуры. Священник Илия Неклюдов⁵⁷ рассматривает область диалога науки и веры, где пути решения многих проблем, по его мнению, можно найти с помощью концепции «иконности», которая требует «серьезной разработки, в первую очередь, на уровне герменевтической методологии» [176, 110-111]. Необходимость подхода, исследующего смыслы, знаки и значения разных ипостасей церковного искусства, обусловлена общностью их канонических принципов (по сути, единством церковного канона).

⁵⁷На момент публикации статьи – чтец Илия Неклюдов.

Небольшой экскурс в мир древнего византийского церковного творчества поможет нам в поиске некоторых особенностей музыкального материала и композиционного строения древних церковных песнопений. Анализ духовных сочинений с точки зрения храмовой символики, исследование истоков формирования их отличительных черт, это, возможно, - попытка найти и некую глубинную интуицию отечественной духовной музыки. Иконография и церковное песнотворчество в трудах русских мыслителей неизменно предстают как символы национального самосознания. «Все искусства в Древней Руси неразъединимы. Плодотворность изучения связей отдельных видов искусств между собой не подлежит сомнению» [140, 105], - пишет академик Д.С. Лихачев. Современные исследователи отмечают и общность эмоционального содержания, в котором отражен мир человеческой души, заложенный философский смысл; сложность, многоплановость решения темы; сходство средств выражения: «живопись и музыка проникают друг в друга и составляют такое совершенное и полное целое, что оно кажется лишь двойным выражением одной и той же мысли» [102, 23] (Золотарева Л.Р.).

Необходимо отметить, что византийская архитектура развивалась не по вертикали (в отличие от западноевропейской архитектуры), а по горизонтали, где литургия предполагала пение мощного хора и солистов (например, при Юстиниане I в константинопольском храме Святой Софии в службе участвовало 111 лекторов и 25 певцов-солистов). Огромное число исполнителей символизировало всечеловеческую устремлённость к Богу - Сверхсущностно-прекрасному. По преданию, купол был подвешен с неба на цепях. Эту иллюзию создавало особое архитектурное решение купола, о котором вдохновенно писали великомуч. Прокопий Кесарийский (ок. 507 - 565) и Павел Силенциарий (+ок. 580). Благодаря системе полукуполов и кольцу впускающих яркий солнечный свет окон у его основания, купол кажется парящим в воздухе; он включает 40 окон по периметру, его диаметр составляет 31,5 метр. Мозаичное богатство оттенков смальты, золотой фон, яркость красок позволяли увековечить поистине неземное сияние изображаемого.

Следуя византийской традиции, типичным для древнерусской архитектуры становится крестово-купольный храм⁵⁸, где внутреннее устройство храма знаменовало собой небесный купол, простертый над землей⁵⁹. Князь Евгений Трубецкой выразительно пишет о символике многоглавия русской церкви: «Наша отечественная "луковица" воплощает в себе идею глубокого молитвенного горения к небесам» [247, 10-11]. Идея соборности зримо воплощена в шедеврах храмового зодчества: храме Спаса-на-Крови в Санкт-Петербурге, храме Василия Блаженного в Москве, Преображенской церкви Кижского ансамбля и многих других.

К XI в. окончательно сложилась и символика росписи храмов. В архитектуре, и в интерьере храма нет ничего вне глубокого символического значения. Мистическое значение притвора (нартекса) - соприкосновение божественного с земным. Средняя часть (наос) - собственно храм - символизирует мир людей, оправданный смертью Спасителя: от начала основания Церкви до изображения Страшного суда на западной стороне. Восточная часть - алтарь - знаменует область Божественного бытия, почему и возвышается над средней частью и отделяется от нее иконостасом. Таким образом, верующие обращены лицом к собранию небожителей, которые таинственно присутствуют в образах⁶⁰.

В Православной Церкви установлено почитание иконы как святыни, «окна» в Царство Небесное. Так икона Спасителя - есть место явления Иисуса Христа,

⁵⁸Утвердился к IX в.

⁵⁹Согласно историко-архитектурной концепции А.В. Рачинского и А.Е. Федорова, принятие христианства не упразднило традицию, а напротив – оказалось своеобразной «консерваторией» дохристианской культуры. Определенное сходство многих символических элементов, композиций, форм и отдельных элементов культовой архитектуры, помимо византийских традиций, привнесенное в христианский храм славяно-арийской культурой: шатров, кокошников, крылец, обходных галерей, пирамидальных конструкций, кубоватых формы, многоглавия, форм крестов и т. п. – авторы находят в скифских захоронениях, в культовых постройках на территории современного Пакистана, Индии, Ирана. По мнению исследователей, самое ценное достояние древней славянской культуры сохранилось именно благодаря православию: «это, прежде всего, представление о Вселенской Правде, которая выше Закона, представление о совести, как о голосе божием в душе, это сакральный язык и сакральная архитектура. Христианство не уничтожило тысячелетнюю культуру, а освятило ее, принесло освобождения от греха и смерти вечной» [220, 3]. (См. также: Федоров А.Е. «Симметрия в русской традиционной архитектуре» (1997), «Симметрия и искажения в русской традиционной архитектуре» (2013)).

⁶⁰Нижний ярус иконостаса получил название местного, так как в нем помещена местночтимая икона праздника или святого, в честь кого освящен храм; второй ряд – праздничный, где располагаются иконы двенадцати праздников (двенадцати главнейших евангельских событий); центральное место третьего, деисусного (от греческого δέσις – моление, прошение), яруса занимает трехличная икона, в центре которой – икона Спасителя, по левую и правую стороны от нее – иконы Пресвятой Богородицы и Иоанна Крестителя, далее располагаются иконы апостолов, архангелов и святых, в молении склонившихся к Спасителю; наконец, два последних ряда – пророческий и праотеческий, где расположены иконы пророков Ветхого Завета: Исаяи, Иеремии, Даниила и др., и патриархов израильского народа: Ноя, Авраама, Исаака и др.

это трансцендентное место нашей встречи с Ним. В решениях VII Вселенского собора в Никее в 787 году было записано: «Ибо честь, воздаваемая образу, восходит к первообразу, и поклоняющийся иконе поклоняется ипостаси изображенного на ней» [Цит по: 114, 501] (орос VII Вселенского Собора). Иконам был придан статус носителей и хранителей церковного исторического предания и символическое значение иконы сосредотачивало творческую энергию художника на выразительности изобразительной формы. Нарушение иконографического канона: пропорций, цвета, композиционного построения и т. п., было чревато его искажением и подлежало наказанию как ересь. В 790-794 гг. в ответ на решения Вселенского собора по инициативе франкского короля Карла (будущего Карла Великого), противостоявшего Восточной Церкви в борьбе за укрепление и расширение своей политической и территориальной власти, были составлены так называемые Каролингские книги, в которых было провозглашено, что иконы не могут быть приравнены к Святому Писанию, и не могут быть сравнимы с ним по значению; создание и использование икон возможно только в качестве украшения храмов, для вдохновения верующих или для просветительских целей. Постепенно религиозная живопись Западной Церкви отошла от иконописи и сосредоточила творческое внимание на картинах на религиозные темы. В Византии же и других православных странах канонизация иконографического канона создала особую «систему координат», в которой икона языком линий и красок стала своеобразной молитвой изографа, обращением его к Богу об обретении иконой силы благодатного воздействия присутствия Первообраза. Несмотря на строгость канонических форм, икона с удивительной, ни с чем не сравнимой силой выражает духовную жизнь.

Иконографические принципы в совокупности с догматами православной веры являлись жизненно важными ориентирами для православного христианина. «В системе культурно-значимого опыта иконописный образ предстает как особая форма существования в материальном мире информации над-материального характера, духовно-нравственной ориентации и абсолютно-ценностного содержания» [198, 13], - пишет культуролог Е.В. Петраш. Средством отображения культурного текста, который представляет икона, становятся не слово, а краски.

Это обусловило создание богословской концепции иконы, которая особенно ясно выражена в труде Иоанна Дамаскина «Три слова в защиту иконопочитания».

Прежде всего, иносказательное описание свойств и деяний Бога - антропоморфизм - определяет *цветовой канон*, призванный выразить не соотношение цветов, а свечение, источник которого находится вне физического мира. Бог изливает в мир свет, поэтому икона пронизана светом и сама светоносна. Золотые штрихи (ассист), золотой фон и отсутствие теней как способы изображения всепространства и вечности были призваны символизировать иную реальность, где царствует неземной свет. «Икона являла вещи, творимые и производимые светом, а не освещенные им», - отмечает философ В.Н. Колесник [121, 73]. *Изображение пространства* максимально удалено от показа окружающего нас земного мира, так как смысловое значение изображаемого пространства - мир духовный. Расположение предметов в обратной перспективе, а также совмещение различных перспектив олицетворяет пространство «не от мира сего»; точка схода линий часто выдвинута на первый план или вынесена за пределы изображения, находясь «внутри» самого зрителя. Молитвенное обращение к иконе уже заложено в обратной перспективе, так как центр ее и есть человеческая душа, к разговору с которой всегда расположен чистый, светлый, глубокий взгляд святых ликов. Смотрящий на икону оказывается вовлеченным в сакральный мир, где все линии концентрируются в нем самом, а символический мир - распахивается пред человеком, представ недостижимым обычной человеческой логике.

Архитектурные элементы: храм, дворец, дом, город, формы гор и т. п. также несут символическое значение, не ограничивая происходящее событие ни историческим местом, ни временем, когда оно совершилось. Эти элементы выступают полыми, «обтекая» фигуры таким образом, что те всегда оказываются на первом плане вне зависимости от изображения внутри или на фоне здания. В написании *действия* лежит принцип разновременности: сочетание событий, хронологически происходивших в различное время и в разные моменты; также одно и то же действующее лицо может быть изображено несколько раз в разные моменты действия, демонстрируя особое пространственно-временное состояние

ино мира⁶¹. Используется символика жестов, поз, одежд, объем создается с помощью штриховки и тона, стилизируются также пропорции человеческого тела⁶². Согласно канону, *святость изображенных людей* и ангелов подчеркивается сиянием вокруг головы - нимбом. Наличие надписей констатирует единство Слова и Образа. Лики святых - это лицо, окончательно освободившееся от печати плотских страстей, взгляд из вечности, высшее проявление одухотворенности.

Изобразительные приемы иконографии в совокупности образуют *особую знаковую систему*, а в семиотическом значении - язык иконы. В трактовке иконы как внутреннего эйдоса - идеально видимого первообраза - мы найдём опору на эстетически значимые изменения формы изображённых предметов. Здесь - её «инаковость», принципиальное отличие от картины. Словами Павла Флоренского, задача живописца состоит в том, чтобы «изобразить... воспринимаемую им, или воображаемую как воспринимаемую, реальность» [260, 48], где ошибки перспективы демонстрируют «не слабость художника, а, напротив силу его подлинного восприятия, разрывающего путы социального внушения» [260, 46]. Освещение базовых положений православной эстетики, касающихся взаимосвязи художественного и музыкального творчества, мы находим в философии творчества Павла Флоренского. Само богослужение рассматривается философом как синтез искусств и как живое свидетельство истины. В статье «Троице-Сергиева Лавра в России» отец Павел Флоренский, для которого само существование «Троицы» Андрея Рублева являлось доказательством Божественного бытия, подчеркивает тождественность двух церковных искусств в творческом воплощении: «...прекраснейшее из изображений русской иконописи -

⁶¹В западной живописи изображение Петра и Павла вместе встречается достаточно редко. В православной иконографии в качестве канона утвердилась икона 2-й чет. XV в., по всей вероятности, принадлежащая руке критского художника Ангелоса [302, 155] (Патмос, монастырь св. Иоанна Богослова) «Объятия апостолов Петра и Павла», которая показывает горячее объятие «щека к щеке» двух апостолов, имевших с исторической точки зрения разные взгляды и проповедовавших в разных местах. Знаменитая икона «Благовещение Устюжское» XII – нач. XIII в. Георгиевского собора Новгородского Юрьева Монастыря (Третьяковская галерея) глубоко символична своей вневременностью: правая рука Богородицы прикрывает младенца, о будущем зачатии которого только что принес весть Архангел.

⁶²Например, византийская икона «Христос Виноградная Лоза» (Крит, музей Бенаки) – достаточно редкий иконографический тип, изображающий виноградник, где крупное поясное изображение благословляющего Христа расположено в центре дерева, а десятикратно уменьшенные фигуры двенадцати апостолов помещены на ветвях дерева в обрамлении листьев и виноградных гроздьев; виноград символизирует мудрость и «вино жизни» - бессмертие, которое дается от Бога.

Рублевская Троица, как и прекраснейшая из музыкальных воплощений, несущая великие возможности музыки будущего, служба вообще... значительны... полным тождеством, покрывающих друг друга, первообраза русского духа и творческого его воплощения» [260, 232].

Философия творчества А.Ф. Лосева в музыкальном искусстве выделяет «главное свойство музыкальной модификации мысли», которое «есть... принцип нераздельной органической слитости взаимопроникнутых частей бытия...» [145, 233]. Ю.М. Лотман, подобно отцу Павлу, сравнивавшему таинство с зеркалом, использует символ зеркала для показа особенностей символического мышления через условность изображения. В своей языковой концепции, названной «иконической риторикой», ученый сосредотачивает наше внимание на определенных моментах, «когда словесному тексту приписываются черты несловесного (иконического)... в этом случае на участке вторичного удвоения происходит резкое повышение меры условности» [148, 75].

В.В. Лепахин посвящает ряд работ исследованию «иконичности» как понятия и свойства предметов и приходит к выводу о «паниконичности православного богословия, православного богослужения, православного мировосприятия и православного искусства» [138, 291]. Филолог также рассматривает «иконичность» в достаточно широком культурном контексте, предполагая наличие особого мировидения и мироощущения у художника в самых разных областях художественного творчества, поэзии, литературы. В частности, пишет об «иконичности самого поэтического слова» [139, 54], «иконичности конкретного стихотворения..., об иконичном подходе к... анализу художественного произведения» [139, 58]. Таким образом, по мнению филолога, «иконичность может стать качеством любого существующего предмета и явления путем их вовлечения в иконосферу»⁶³.

Распахнувшееся «окно» в Небесное Царство - сфера трансцендентного, о которой свидетельствуют иконопись. Но «любую реальность в широком философском смысле можно соотнести с музыкальной» [63, 273], - утверждает

⁶³ На конференции «Иконология и иконичность» обсуждали фильм «Остров» и проблемы современного иконописания. <http://blagovest-info.ru/index.php?ss=2&s=4&id=11423>

современная философская мысль. Н.А. Голубева подчеркивает, что европейская философия в качестве средства рационального описания мироздания всегда опиралась на бинарные оппозиции, отдавая все предпочтения универсальности симметрии. Роль диссимметрии автор считает не менее важной в широком контексте структурирования и трансформации бытия [62, 3]. *Диссимметрия* древнерусского песнопения в широком культурном контексте может быть рассмотрена как необходимая условность, где «при изменении метра меняется сам процесс - это уже совсем другой процесс, отличный от первоначального, качественно иная реальность» [63, 274].

Современная искусствоведческая мысль стремится к соотнесению структурного анализа музыки с мировоззренческими и философско-эстетическими категориями искусства, «...выявляя традиционное в его каноническом установлении и нетрадиционное в его "идиостилистическом" толковании» [71, 118]. А.В. Конотоп рассматривает *иконичность* знака исона как выразителя идеи соборности [125, 115]. Через графему исона исследователь прослеживает путь миграции византийской традиции и ее адаптацию и переосмысление в школах юго-западного православия.

Профессор Т.Ф. Владышевская посвящает главу монографии подробному исследованию *художественного канона* церковно-певческого искусства. Здесь автор отмечает этапы соборного церковного творчества в стремлении «передать божественные мелодии небесной иерархии, небесные архетипы... воссоздание божественного образа, передаваемого с помощью древних священных подлинников» [46, 126], то есть условных графических формул. В самом порядке подготовки материала⁶⁴ для написания иконы (доски, часто с углублением, получившей название «ковчега»), нанесения левкаса (мелового или алебастрового грунта), затем роскрыши (прокладки основных тонов), наложения движков (самых светлых черт в изображении), росписи деталей твореным (растёртым в порошок и смешанным с клеем) золотом, и, по завершении всех работ, покрытии иконы олифой - автор находит параллели с работой распевщика. Древнерусская

⁶⁴Все материалы имеют исключительно натуральное происхождение: минеральные пигменты красок, яичная основа темперы, рыбный или мездровый (выработанный из мездры – изнанки невыделанной кожи) клей, порошок из толченых полудрагоценных камней.

музыкальная рукопись также последовательно оформлялась заставкой, затем - вязью, текстом песнопения, инициалами, знаменами и, наконец, киноварными пометами над знаменами.

Исследование живописного искусства Средневековой Руси приводит О.И. Сопотинского к характеристике «Троицы», весьма приближенной к музыкальным категориям, демонстрирующей глубокое понимание *ритма высшего порядка*: «Возвышенный строй образов, гармоничная цельность всего произведения, подобный тихой и нежной музыке линейный ритм и, наконец, единство колорита, который строится на сочетании удивительно тонко подобранных звучных и нежных красок, - все это определило совершенство произведения... ..Впечатления цельности Рублев достиг ритмическими повторами мягких круглящихся линий» [51, 157].

Процессы возрождения православной культуры на рубеже XX-XXI вв. содействуют новому, ревностному, личному отношению к воссозданию канонической культуры в социально-общественном и церковном служении священноначалия. С. Вардосанидзе, отмечая этапы воссоздания православной певческой традиции в Грузии, одинаково подчеркивает усилия патриарха как в деле сохранения иконописных традиций, так и певческих: «Икона Илии II «Шен хар венахи» («Ты - виноградник») - воистину гимн благодарения... Его усилиями и личным примером возродилась почти забытая за долгие глухие годы традиция канонической иконописи... ..ноты грузинских церковных песнопений были сохранены, но музыковеды воспринимали их как пережитки прошлого, как исторические раритеты, им даже в голову не приходило, что эти ноты могут быть когда-либо использованы по прямому назначению. Илия II с первых дней своего патриаршества стал заботиться о возвращении грузинского церковного пения» [44, 99]. Современная богословская мысль в лице прот. Пафнутия Жукова особое значение придает трансцендентным качествам иконы и церковно-певческого искусства: «Не случайно приходится привести сравнение духовной музыки с иконографией. И то и другое бывает дано свыше, то и другое может служить лекарством для души и тела, и оба духовных искусства служат проповедью о Небесном Царстве» [97]. Неразрывная связь двух ипостасей символического

искусства отображена в современном издании «Настольной книги священнослужителя», где роль православного церковного пения и иконы преподносятся нам как тождественные: «Церковное пение и икона, с древнейших времен сопутствующие православному богослужению, имеют живую родственную связь: раскрывают трансцендентную сущность бытия через особое, священное искусство; в них в одинаковой мере запечатлены утонченная глубина религиозного созерцания, возвышенность, проникновенность, откровение особой, неземной красоты. Икона - это созерцательное песнопение, где гамма музыкальных звуков и тонов воплощена в зрительную форму красок, линий и фигур. Песнопение - это икона в музыкальных звуках» [174, 308].

Принимая во внимание, что «...имеющее у нас место служение - образ будущих благ; самые же вещи - вышний Иерусалим ...ему же художник и содетель Бог» [108, 33] (Иоанн Дамаскин), мы предпринимаем попытку анализа компонентов музыкального языка древнерусских песнопений: знаменного, путевого, демественного распевов, строчного трехголосия, а также музыкального материала песнопений византийской, сербской, грузинской и др. традиций во взаимосвязи с иконографическим каноном, что позволит углубить наши представления об исторически сложившихся принципах, составляющих *музыкальный канон*. С целью осветить общность и взаимосвязь канонических принципов в разных областях церковного искусства, мы должны выделить важнейшие сущностно-смысловые категории: *всепространственность, вневременность, светоносность, тождество Слова и Образа (определяющее главенство Лица над архетипами и Слова над музыкой)*.

Канонические архетипы: фигуры, позы, жесты, формы горков и т. п., призваны сосредоточить внимание иконописца на главном: *внутренней духовной силе Лица* - это взгляд из вечности, свободный от мирских страстей. Этой главной отличительной особенностью иконы от религиозной живописи соответствует *главенство Слова над музыкой* как отличительная черта древних песнопений Православных Церквей, т. к. визуальный ряд звукописи, выраженный в крюковой записи, «прекрасно передает границы акцентности, привлекает внимание поющего... к смыслу текста» [55, 5].

Светоносность иконы («Бог есть свет» (1 Ин. 1.5)) со всей совокупностью вышеуказанных параметров: цветовой гаммы, золотого фона, ассиста, символов святости (нимб, мандорла), предполагает отсутствие игры свето-тени. Неизменно *просветленный характер* древнерусских песнопений (включая песнопения Великого поста), исключающий как скорбные, так и тем более - скорбно-чувственные интонации, так же предполагает отсутствие игры музыкальной «свето-тени» мажоро-минора⁶⁵, ладового дуализма западноевропейской музыки. Православные песнопения имеют своим основанием систему Осмогласия, где присутствует равноправие внутриладовых ступеней и созвучий. В книге «Русская культура» свое восхищение светоносным характером всего храмового искусства православной традиции передает нам Д.С. Лихачев, сравнивая его с лютеранским богослужением и католическим: «Обратите внимание, что и католические храмы суровы в своей грандиозности. Тогда как русский храм благодаря светлому, яркому, сияющему иконостасу, благодаря очеловеченному благоустройству пространства, его космизму и золоту огня просто красив. И светел» [142, 60]).

Условность изображения характеризуется определенными живописными приемами и параметрами изображаемого. Например, для иконографии, при изображении объектов, характерна обратная перспектива или комбинация различных перспектив: обратной, параллельной, прямой, усиленно-сходящейся. А.И. Поверин⁶⁶ подчеркивает значение обратной перспективы для иконописи, отличающей ее от живописи, от художественного произведения: «...не человек смотрит на икону, а она смотрит на него. А значит, икона для нас написана в обратной перспективе, а мы для нее существуем в прямой»⁶⁷ [168, 48]. Этой

⁶⁵Инородность двуладовой системы для русской певческой традиции отмечал В.Ф. Одоевский: «Эти восемь гласов образуют восемь отдельных гамм, из коих ни одна не похожа на нашу мажорную и минорную, оставшиеся в новейшей музыке, которая легкомысленно отвергнула это неисчерпаемое богатство и наказана за то монотонностью, происходящей от бесконечного ряда псевдоаккордов, в наши дни встречающихся почти в каждом такте» [186, 176].

⁶⁶Александр Иванович Поверин – член Союза художников РФ, дипломант российской Академии художеств, доцент МГУКИ (2000-2013).

⁶⁷Использование приема обратной перспективы имеет место и в художественной литературе, определенным образом дает литературному произведению символическое наполнение. В частности, в новелле «Расторжение брака» англ. писатель Клайв Спейплз Льюис использует этот прием для показа иной реальности. Вкратце изложение сюжета таково: по мере восхождения в Гору герой новеллы, от лица которого ведется повествование, вырастает не только духовно, но и зримо – физически.

«Я опустился тоже, хотя коленям было очень больно, и увидел, что он сорвал травинку и кончиком ее показал мне крохотную трещину в земле. – Точно не скажу, – проговорил он, – та ли это трещина или нет. Но та, через которую прошел ваш автобус, никак не больше.

канонической особенности отвечает *модальность* гармонического языка, где закономерности изложения музыкальной мысли определяются заданным ладом - модусом, где развитие музыкального материала возможно только в пределах избранного лада.

Иконописец заранее знает, какой будет икона, подразумевая *воплощение определенного набора архетипов и символических знаков*, изменений в процессе написания не может быть по определению, т. е. *иконография предполагает определенную алгоритмическую систему*. Ей созвучна *мотивная комбинаторика (попевочность)* мелодического строения древнерусских песнопений (в частности, знаменного распева) с четким *алгоритмом пролонгации мотивных звеньев*. «Крюковая запись... помогает ориентироваться в мелодической структуре, позволяет "предвидеть" развитие мелодии» [55, 5], - отмечает А.А. Гвоздецкий, им же предложена следующая трактовка *музыкального архетипа*: «Под мелодическим архетипом мы представляем идеальную мелодическую модель, служащую исполнителю образцом для порождения текста. ...Знаменный распев позволяет воспроизводить заранее усвоенные попевки, лица и фиты (имеющие письменную фиксацию, наименование и, так сказать, "архетипический" мелодический образ) и составляет сердцевину знаменного певческого искусства» [55, 4]. В.И. Мартынов считает «принцип построения мелодии на основании канонизированных мелодических формул... таким же фундаментальным принципом богослужебно-певческой системы, как принцип осмогласия и принцип внезвукового интонационного мышления» [155, 146]. Т.Н. Рожкова подчеркивает, что «возможности комбинаторики попевок были строго регламентированы» [222, 24]. В.Б. Валькова рассматривает рассредоточенный тематизм гласового пения как особое монодическое музыкальное мышление, воплощающее мелодическую идею во множестве вариантов [43].

Я удивился, даже испугался. – Да я же видел бездну! – воскликнул я. – Высокие скалы!

– Верно, - отвечал он. – Но ты не только двигался, ты увеличивался.

– Значит, ад... и все это пустое пространство... помещаются в такой трещине?

– Да. Ад меньше земного камешка, меньше райского атома. Взгляни на бабочку в нашем, истинном мире.

Если бы она проглотила весь ад, она бы и не заметила. <...>

– Только Высший из всех может так умалиться, чтобы войти в ад. <...> Один Христос спустился туда, к ним».

Разновременные и разнопространственные события и явления совмещены в одном изображении. Действия, происходящие на иконе, не ограничены тем историческим местом и временем, когда они произошли, более того - находятся вне исторического места (инобытие), *события «разомкнуты» во времени и пространстве.* В этой связи уместно отметить принципиальную *метроритмическую (временную) свободу* песнопений Древней Руси, которая, в отличие от западно-европейской традиции, не ограничена равномерной метрической пульсацией. Особенности древнерусской метроритмики описывает С.В. Смоленский как «образцовое сложение самых трудных и запутанных ритмов, приводимых в удивительно удобных для певца предложениях» [229, 29]. О немалой доле импровизационности в интерпретации свидетельствуют слова А.А. Гвоздецкого, указывающие на особенности смысловых единиц древнерусского песнопения: «...смысловая единица мелодики не звук, а целый мелодический оборот, иногда весьма пространный. Такое мышление оказывается естественным для русской певческой культуры в целом, так как предоставляет исполнителю значительную свободу в пении» [55, 4].

В изображении фигур на иконе по-преимуществу используется *фронтальность изображений.* В музыке - ей сообразна экспозиционность крупного плана, общий *эпический характер формы.* Преобладают музыкальные формы единого строения и строфического⁶⁸. Именно незамкнутость формы, ее «возможность естественного вхождения в область импровизации» [56, 66] позволяет распеву «приобрести крупный ритмованный рельеф» [272, 29] (В. Холопова).

Отсутствие игры света-тени определяет отсутствие объемов - т. е. *плоскостность изображений.* Этому параметру отвечает исключительное *тембровое единообразие* древнерусских песнопений (монотембр), отсутствие вертикального гармонического объема.

Создание многомерного пространства в иконописи, выход за рамки реалистической трехмерности также имеет аналог в звуковой палитре

⁶⁸Строфическая представляет собой незамкнутую (открытую) форму, например: ab, alb1, a2b2 и т. д., ее пространственно-звуковая доминанта «распахнута» во времени в отличие от замкнутой «арочной» трехчастной формы, преимущественно используемой в западной духовной музыке.

песнотворчества. Исконно-русская *гетерофония* («разноголосица», обычно определяемая как подголосочная полифоническая фактура) с ее «гроздьями» созвучий обеспечивает особое многомерное звуковое пространство.

Само обучение иконописи по древним иконописным образцам «...через копирование древних икон, в которых невидимое явлено в доступных для нас формах» [233, 37] сродни *пению самоподобна* - песнопения, повторяющего текстовую и музыкальную структуру самогласна - оригинального песнопения. Как было сказано выше, и *порядок писания* иконы: левкашение, прорисовка контуров доличного письма (от санкиря и вохрения к движкам, отметинам), личного письма и золотой разделки - сходен с порядком написания распева и наложения киноварных помет. Именованье «знаменщик» ремесленника иконописной мастерской, осуществляющего начальную прорисовку до росписи личника и доличника, также указывает на взаимосвязь иконописного и музыкального канонов.

Философско-эстетическая установка православного церковного искусства на констатацию Божественной реальности, подтверждаемая необходимыми условностями символического искусства и совокупностью канонических принципов работы с материалом, дает основания говорить о стремлении православной духовной музыки к *иконозначимости*.

В последующей **Главе 2** в сфере современной традиционной церковной музыки (**Параграф 2.2**) нами будут обозначены определенные трансформации: *господство интерпретирующего направления* на нынешнем этапе сменяется *эkleктизмом* и *полистилистикой*, а также *репродукцией*. Последнюю тенденцию можно также рассмотреть как одно из проявлений *тиражирования*, тормозящего развитие автономного направления музыкальной культуры. Само предпочтение западного материала и формы, вслед за философской мыслью Н.Я. Данилевского, можно определить как «болезнь... вот уже полтора столетия заразившую Россию, все расширяющуюся и укореняющуюся и только в последнее время показавшую некоторые признаки облегчения...» [80, 315].

Возможно, одной из причин этих тенденций является мнимое отсутствие определенного канона в сфере церковной музыки. Иконографический канон как

культурный знаковый текст очевиден и исследован. Написание иконы предполагает следование архетипам (младенца мужского пола, юноши, средовика, старца и т. д.), использование символических знаков и условностей изображения, позволяющих отобразить иное пространство и время. В области же церковного пения «что касается канонов по части текстов, - они есть, а вот канонов по части музыки, то есть напевов, - здесь четких границ нет. То есть они были, наверное...» [83, 35], - считает современный регент Е.С. Кустовский.

Сосредоточив внимание на главном предназначении православной музыки - *подобно иконе, свидетельствовать об иной (Божественной) реальности* - автор настоящего исследования делает попытку выявить и прояснить следующие обязательные составляющие православного музыкального канона, которыми явились:

- *канонических богослужебные тексты на церковно-славянском языке;*
- *исполнение без инструментального сопровождения;*
- *система Осмогласия;*
- *канонические жанры: псалом, кондак, канон и др.;*
- *канонические принципы работы с музыкальным материалом, характерные для древнерусской православной певческой традиции: трихордовая организация лада, мотивная комбинаторика, модальность, гетерофония, свобода метроритма, тембровое единообразие, эпический характер формы, фонизм «колокольности».*

Последние параметры отвечают тем важнейшим категориям православного церковного искусства, прямым отражением которых стал иконописный канон: тождеству Слова и Образа, всепространственности, вневременности, светоносности, зримому Присутствию Царствия, что находит подтверждение в философских и эстетических воззрениях выдающихся деятелей культуры прошлого и современности на единство выраженного в символических знаках и архетипах канона церковных искусств.

Это доказывает ***мнимость отсутствия определенного канона в православном музыкальном искусстве*** и позволяет нам рассмотреть творчество композиторов-регентов конца XX - начала XXI в. (**Параграф 2.3.**), включающее:

возрождение древних напевов через расшифровку, авторский распев богослужебного текста согласно порядку развертывания мотивных звеньев гласа, аранжировку распевов, а также авторское творчество, основанное на канонических принципах - как уникальное явление современной православной музыкальной культуры, демонстрирующее процессы восстановления ее семантических порядков. В этом ключе смысловая роль регента, церковного композитора может быть охарактеризована как функция «посредника», благодаря которому Священное Писание, догматы Церкви, Церковное Предание и сама Божественная реальность открываются через музыкальное воплощение.

Церковная музыка, занимая подчиненное положение по отношению к богослужебному тексту, имеет столь огромную силу выразительности и эмоционального воздействия, что таит в себе возможность к превалированию над Словом. Таким образом, для музыки открыты разные пути господства. Она может «вобрать» в себя текст, образно говоря, «растворить» его в себе в силу своих колоссальных выразительных средств (что являют собой духовные концерты М. Березовского, Д. Бортнянского и другие шедевры русской хоровой музыки). Музыка также способна «засакрализировать» определенную традицию и, таким образом, монополизировать свой статус как церковной музыки (например, сокращенный обиход, делящий текст на формальные «колена», которые, зачастую, нарушают смысловые акценты; сюда же можно отнести авторское творчество «под обиход», транслирующее данную культурную модель) - это все мнимое господство, возвращающее музыку к самой себе. Истинное же господство музыки над временем, над земными приверженностями, поставляющее человека в другое измерение - в ее сопутствии Слову через полное подчинение, через абсолютную координированность с ним (со смыслом текста, а через него - со смысловыми акцентами, агогикой), что и представляет собой каноническая традиция. Эта её вечная тяга стать иконой, которая тождественна Образу, и, одновременно, осознание этой невозможности в силу иерархии, определенной для церковной музыки свыше. Некое смирение, «обнищание» (в евангельском понимании этого слова) себя самой, и определяет то качество, через которое музыка обретает

доселе невиданные возможности, собственно, иконы - относить человека к Первообразу - *иконозначимость*.

Таким образом, *иконозначимость* современной православной духовной музыки выступает не только как 1) *интенция* православной музыкальной культуры - вечное стремление к первообразности; не только как 2) основополагающая функция церковной музыки: «подобно иконописцам засвидетельствовать истину» [286, 214] (О.Е. Шелудякова), 3) определенная *каноническая организация средств музыкальной выразительности*, отвечающих категориям православного искусства; но и как 4) один из важнейших *критериев анализа* процессов и трансформаций православной музыкальной культуры; 5) как уникальный *личный духовный опыт* композитора (см. **Параграф 2.3**).

Глава 2. Русская православная музыка и ее иконозначимость на новом историческом этапе

2.1. Каноническая церковно-певческая культура в контексте ее современной социальной миссии

На современном этапе необходим новый подход к вовлечению потенциала канонической церковно-певческой культуры России в процесс развития общества как значимого ресурса социального развития. Этот подход обусловлен ответственностью за истинную систему духовных ценностей нации, часть которой представляет каноническая музыкальная культура. Отсутствие системы ценностей как важнейшего цивилизационного принципа ведет к расслоению общества и его развалу, к потере исторической памяти, к утрате почитания памяти предков, уважения и любви к Родине, а значит, целостности государства и его суверенитета. Отказ от христианских ценностей, как указал президент РФ В.В. Путин в своем выступлении на заседании международного дискуссионного клуба «Валдай» 19 сентября 2013 г., - «это прямой путь к деградации и примитивизации, глубокому демографическому и нравственному кризису» [195, 51]. Основы Государственной культурной политики, утвержденные Указом Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 года № 808, определяют стратегические цели и задачи культурной политики нашего государства и базовые принципы ее реализации, которые призваны обеспечить культурно-гуманитарное развитие страны в деле сохранения цивилизационной самобытности Российской Федерации.

Современная ситуация открывает новый этап в отношениях между государством и культурой, когда культурная политика играет стратегическую роль в национальной безопасности и становится национальным приоритетом. Во Введении к ОГКП говорится, что «ключевая, объединяющая роль в историческом сознании многонационального российского народа принадлежит русскому языку, великой русской культуре» и «в формировании системы ценностей России особую роль сыграло православие» [195, 4]. Несомненно, православная культура является

той частью общественной миссии культуры, тем инструментом, который передает новому поколению весь свод этических, моральных и эстетических ценностей, составляющих так называемое «ядро национальной самобытности» [195, 5]. Проявление российского национального менталитета, в частности, всегда выражалось в приоритете духовного над материальным.

Православная церковная культура, вмещающая в себя «единый культурный код» [187] нации, играет немаловажную роль в сохранении гуманитарной стабильности страны. Являясь залогом общепризнанных духовных ценностей и ориентиром в осуществлении доступных общечеловеческому пониманию форм достижений духа, она поддерживает культурный и интеллектуальный уровень общества, тормозит рост асоциальных явлений; выступает с миссией терпимости, примирения, налаживания социальных отношений и связей: семейных, дружеских, соседских. Она оптимизирует историческую память страны, консолидируя позитивные и негативные страницы нашей истории в свете осознания выбора духовных приоритетов. И вследствие отдаления от них - покаяния, когда, словами преподобного Иоанна Лествичника, «человек считает себя достойным не только всех встречающихся ему видимых и невидимых скорбей, и еще больших» [109, 81]. Эта культура является наследием и достоянием страны, включающим материальные памятники: шедевры русского зодчества, иконописи, исторические и богословские труды, памятники палеографии, труды по церковному искусству, образцы церковной утвари и т. д., а также нематериальные памятники: церковно-славянский и греческий языки, классический русский язык в рамках проповеди - пастырского слова и Праздничных чтений, церковные предания, традиции и благочестивые обычаи, уникальную систему синтеза искусств в церковном богослужении, где значительная роль отводится церковно-певческой культуре со всей совокупностью ее акустических, пространственно-временных и семиотических ресурсов.

Церковно-певческая культура предполагает определенные «моменты катехизации: прежде всего изучение Священного Писания, знание Устава, безупречное владение церковно-славянским языком. Собственно, певческая практика в первую очередь включает знание Осмогласия: развернутой системы

музыкальных формул и их комбинаций, которые связаны с пением "на глас" и заучиваются наизусть; безусловно, включает знание нотной грамоты, успешное чтение с листа, правильное интонирование. Культура пения связана и с внятным донесением текста и его смысловых акцентов, а значит, предполагает в основном неспешное пение с малой или средней громкостью исполнения и максимально слитное звучание, способствующее одновременному произнесению текста. Практика чтения основана на протяжном, распевном, размеренном прочтении, известном как "псалмопение". Определенные акустические параметры церкви, в частности, купольная система, способствуют тому, что при небольшой звучности песнопение легко доносится до слушающих его прихожан⁶⁹» [86, 58-59]. Часто певчие, обладающие хорошим чувством ритма и моторикой рук, несут послушание звонарей. Обширная внехрамовая деятельность: занятия с детьми в воскресных школах, концертная практика выполняет просветительскую и, отчасти, катехизаторскую функции. Богословские курсы для взрослых при монастырях и крупных приходах (например, при Свято-Екатерининском монастыре в Твери) также включают изучение истории певческой культуры и Осмогласия. В системе церковно-певческой культуры важнейшее место занимает каноническое песнотворчество: древнерусские одноголосные и многоголосные распевы, распевы древней византийской традиции и других Православных Церквей.

Каноническое церковное пение и связанная с ним социокультурная деятельность немало способствуют выполнению задач российской культурной политики *в области сохранения национального наследия: русского языка, отечественной литературы, музыкально-интонационного фонда, а также воспитания, просвещения, осуществления культурной деятельности, молодежного движения, формирования благоприятной информационной среды.* Важнейшим фактором в деле возрождения канонической древнерусской культуры стал Поместный Собор РПЦ 1971 г., согласно которому старообрядчество вошло в лоно Русской Православной Церкви, старообрядцы были признаны

⁶⁹ Внешние атрибуты, например, наличие платка у женщин, также содействуют особой культуре пения: платок создает особую акустическую среду, в которой поющий слышит свой голос гораздо лучше, а значит, не стремится к громкости, к выделению собственного голоса.

единоверцами, а обряды и церковно-уставные книги старообрядческой церкви - равноспасительными⁷⁰. Поместный собор 1988 г. определил продолжать реализацию принятых решений в этом вопросе и «считать важным развитие добрых взаимоотношений и сотрудничества со старообрядческими согласиями»⁷¹.

Опыт канонической церковно-певческой культуры все активнее входит в нашу социальную жизнь. В частности, деятельность церковного хора не только создает оптимальные условия для образования певческих коллективов из людей разной социальной среды и различных возрастных групп в атмосфере взаимопонимания, не только способствует реализации творческого самовыражения и формированию гармонично развитой личности, но и содействует укреплению гражданской идентичности, правильному восприятию иерархических норм, сохранению устной традиции культурного наследия и обогащению информационного потенциала знаний об отечественной духовной культуре. Эта социокультурная деятельность также обеспечивает доступ к уникальным нематериальным культурным ценностям и благам. Переживание исторического и культурного опыта церкви на уровне слушания и пения древних церковных распевов (а также их аранжировок, сделанных выдающимися представителями русской церковной музыки рубежа XIX-XX вв.), участия в исполнении древнерусских народных духовных стихов - утверждается в общественном сознании как реальность и условие для личностного и общественного роста и совершенствования.

В области языковой культуры: восстанавливается утраченный пласт уникального интонационного фонда нашей языковой культуры, обновляя ее духовные скрепы. Изучение и трансляция церковно-славянского языка и соприкосновение с древнерусским языком на примере народных духовных стихов, «знание алфавита и системы записи чисел, древних грамматических и лексических особенностей языка» [85, 55] становится существенным подспорьем

⁷⁰Поместный Собор РПЦ, 1972. – С.101.

⁷¹Определение Архиерейского собора Русской Православной Церкви о взаимоотношениях со старообрядчеством и о старообрядных приходах Русской Православной Церкви // Церковный вестник № 19-20 (296-297), 2004. <http://www.c-vestnik.ru/numbers/synodalinstitutions/?ID=1212&forprint>

при чтении житийной литературы, «Библиотеки литературы Древней Руси»⁷² и др. новых академических изданий. Пение в церковном хоре в творческой форме знакомит современного россиянина с определенным контекстом, в котором употребляются те или иные правила синтаксиса, виды времен и наклонений; в частности, открывает многообразие преданных забвению разновидностей прошедшего времени: аориста, имперфекта (преходящего), перфекта (прошедшего совершенного), плюсквамперфекта (давнопрошедшего), описательной (перифрастической) формы времен, обучает быстрому и грамотному чтению книг на древнерусском поэтическом и церковно-славянском языках. Слушатели приходских воскресных школ (дети и взрослые) и учащиеся православных гимназий имеют возможность повысить свое мастерство, улучшить качество чтения, а также обменяться опытом на ежегодном Московском Епархиальном конкурсе чтецов, который стартовал в 2008 г. с просветительской целью привлечения молодежи к богатству церковно-славянского языка.

Анализ культуры русской речи на современном ее синхронном срезе демонстрирует отсутствие прямой необходимости обращаться к культуре древнерусского языка. Этот фактор в значительной мере компенсируется стремлением профессиональных музыкантов и любителей хорового пения к изучению и трансляции шедевров канонического церковного песнотворчества. Мелодическое воспроизведение текстов на церковно-славянском языке хотя и не предполагает активную речевую деятельность на этом языке, существенно обогащает и речевой, и музыкально-интонационный фонд нашей языковой культуры.

В социально-педагогической области: пение в церковном хоре преодолевает разрыв между поколениями внутри семьи, налаживает диалог между ними, становится одной из семейных ценностей, возрождая традиции российского воспитания и образования. Современное российское образование отражает новые отношения, где постулат «образование на всю жизнь» корректируется установкой на «образование через всю жизнь», а в воспитании «взят ориентир на

⁷²Библиотека литературы Древней Руси (под ред. Д.С. Лихачева) в 20 т., М.: РАН, 2000-2016. Древнерусская духовная литература. Сказания православные (в 3-х т). М.: Изд Дом «Фавор XXI», 2004.

общечеловеческие духовные ценности, становление нравственного облика» [112, 205]; психолого-педагогический подход предполагает переход «от внешней мотивации к внутренним мотивам самосовершенствования; ...от дисциплинарно-знаниевой и принудительно-нормативной доминанты образования к доминанте саморазвития, самостроительства» [112, 206]. Обобщая вышеназванные тенденции, можно говорить о церковном пении как о важном дополнительном образовании, проходящем через всю человеческую жизнь, и как о «языке домостроительства благодати» [160] внутренних характеристик личности.

В области детского и молодежного движения: певческое искусство охватывает не только богослужебную сферу, но и широкую панораму занятий хоровым пением в воскресных школах, православных гимназиях и лицеях, военно-патриотических клубах и других организациях и объединениях, которые ориентированы на изучение и практическое применение опыта православного церковного песнотворчества. В этой области решающее значение имеет фигура регента - руководителя церковного хора, уставщика и хормейстера, обеспечивающего максимально плодотворную и интересную деятельность молодежного коллектива не только с познавательной точки зрения, но и с точки зрения православного образования: знания истории и теории церковного пения, приобретения практических навыков. Это - пение на службе, проведение утренников и музыкальных спектаклей в рамках воскресной школы, участие в концертах хоровой музыки, фестивалях и прочих мероприятиях, содействующих раскрытию талантов и способностей учащихся, их интеллектуального, слухового, вокально-исполнительского потенциалов. Здесь также важное значение придается умению «слышать» другого - в конкретно-музыкальном и социальном контекстах. Пение в церковном хоре как вид коллективного творчества способно к программированию интенсивного развития познавательных психофизических процессов личности и, вместе с тем, - к выводу саморазвивающейся личности из области организмического существования, что придает деятельности «трансцендентный характер, необходимость которого утверждает современная гуманистическая психология» [199, 201] (В.И. Петрушин).

В области информационной грамотности: необходимо отметить открытие интернет-сайтов в помощь современным певчим, регентам и простым любителям церковного пения, где можно найти необходимую информацию о песнопениях, аудио и видеозаписи, оцифрованные старинные ноты и новейшие издания, набранные в современных редакторах Finale и Sibelius, которые транспонируют песнопения во все нужные тональности. Популярны сайты также содержат интересную познавательную информацию о церковных композиторах, истории церковного песнотворчества, современной певческо-регентской деятельности, о важнейших событиях в области популяризации церковного пения. Это - публикации, посвященные деятельности церковных хоров и выдающихся регентов прошлого: В.С. Орлова, А.Д. Кастальского, Н.М. Данилина, В.С. Комарова, Н.В. Матвеева, и современности: протоиерея Михаила Фортунато, И.А. Красовицкого, А.А. Пузакова, Е.С. Кустовского, протоиерея Димитрия Болгарского, протодиакона Александра Кедрова и др., выдержки из книг и ссылки на труды по церковному пению В.Ф. Одоевского, протоиерея Димитрия Разумовского, А.Ф. Львова, С.В. Смоленского, протоиерея Василия Металлова, А.В. Преображенского, Н.А. Гарднера и др., программы выступлений хоровых коллективов, фестивалей и конкурсов. В частности, конкурс научно-исследовательских работ по изучению традиций русского и греческого монастырского пения в церквях России и Греции, объявленный Министерством культуры России осенью 2017 г., способствует существенному расширению границ научного знания о звуковом аспекте ландшафта православного монашеского богослужения. Задача конкурса - исследование исторических документов в рамках монастырского жизнеустройства, на основе которых «будут сформулированы основы звукового идеала православного монашеского богослужения»⁷³. Наиболее «посещаемыми» являются интернет-сайты: churchcomposer.ru, kliros.org, kliros.ru, ikliros.com, regentlib.orthodoxy.ru и многие др. Созданный в 2009 г. при поддержке митрополита Илариона Алфеева сайт churchcomposer.ru освещает актуальные проблемы современной православной

⁷³Звуковая составляющая монастырского богослужения заинтересовала Министерство культуры / Новости, события. URL: <http://www.churchcomposer.ru/news264.html>

музыки, подразумевая широкий спектр религиозной по содержанию музыки, написанной современными композиторами, начиная с 1988 г. по нынешний день. Интернет-сайт Московских регентских курсов kliros.org, созданный Е.С. Кустовским, предлагает уникальные исторические материалы по регентскому делу; сайт kliros.ru, возглавляемый В.К. Ковальджи, содержит внушительную церковно-певческую библиотеку; на сайте ikliros.com можно опубликовать собственные аудиозаписи и сочинения. Наконец, многие регенты имеют интернет-сайты, где размещена их личная библиотека, и где можно связаться с ними по самым «наболевшим» вопросам певческой практики. Это - regentlib.orthodoxy.ru - преподавателя истории церковного пения Московских православных регентских курсов О.В. Мартынова; horist.ru - регента В. Ситникова, содержащий обширный форум по самым животрепещущим социальным проблемам современных певчих: трудоустройства, отпуска, календарного плана и пр.; интернет-сайты grinchenco.ru и vladimirk.ru - современных церковных композиторов А.Д. Гринченко и В.К. Ковальджи; сайт presentor.ru - руководителя мужского хора «Православные певчие» архиерейского хора Патриаршего подворья в Останкино регента Г.А. Смирнова и др. Сайты, посвященные информации о древнерусской певческой культуре, требуют большей популяризации, это: canto.ru, oko.mrezha.ru, znamen.ru.

В области решения психоэмоциональных проблем общества: пение в церковном хоре выступает как эффективное средство борьбы с болезнями современного общества: алекситимией и аддикцией, одним из факторов возникновения которых является защитная реакция человеческого организма на агрессию внешнего мира, культивируемая СМИ. Страдающие синдромом алекситимии, не только не способны понять свои собственные чувства и разобраться в своих переживаниях, но и сторонятся других людей, чуждаются сострадания к ним, эмпатии. Ориентируясь на пропагандируемый СМИ образ «супермена», которого отличает внешний стоицизм и отсутствие проявлений чувственных эмоций, люди с алекситимическими качествами стремятся к перманентному состоянию противостояния. Пение в церкви, с его реализацией потребности человека в работе с отзывчивым, «понимающим» коллективом, с его ощущением единомыслия и радости общего дела при сознании собственной

неповторимой индивидуальности, спасает и от другого проявления психосоматического расстройства в современном обществе - аддикции (зависимости), являясь своего рода позитивной тягой приобщения к духовной культуре, к уникальному опыту совместного трансцендентного творчества. Не случайно Священное Писание повествует о целительной силе музыки (1 Цар. 16:23).

Руководитель церковного хора часто совмещает регентское дело (богослужения, спевки, изучение Устава) с ролью музыкального работника и директора воскресной школы, и, правильно организовав систему эстетического воспитания, помогает решить многие психологические проблемы у детей и подростков, призывая на помощь великий дар творчества. Здесь церковное пение помогает найти психологическую опору в творческом самовыражении. Вместе с тем, это - тяжелый самоотверженный труд, далекий от какой бы то ни было развлекательной сферы, пропагандируемой СМИ и содержащей скрытую угрозу для здоровья нации.

Таким образом, можно не без оснований сделать вывод: социальная миссия канонической церковно-певческой культуры позволяет говорить о ней как о векторе, способствующем реализации государственной культурной политики, который уже на сегодняшний момент дает видимые результаты:

- *повышает интеллектуальный уровень и увеличивает интеллектуальный потенциал современного российского общества; дает владение древнерусским и церковно-славянским языком, улучшает владение литературным русским; увеличивает число молодежи, считающей РФ благоприятным местом для жизни, работы, раскрытия дарований и творческих способностей;*

- *снижает рост агрессии в обществе; содействует качественному росту досуговых запросов российских граждан, включая интернет-ресурсы;*

- *активизирует культурный потенциал малых регионов; выступает хранителем традиций, налаживает механизмы передачи системы ценностей, составляющих единый культурный код Российской Федерации.*

Тем не менее, определенный культурный барьер между церковно-певческой культурой и государственными учреждениями образования и культуры, вследствие более чем полувековых гонений на Церковь, существует до нынешнего времени. Результатом этих обособленных отношений оказывается невостребованность целого пласта русской музыкальной культуры. Православная каноническая музыка не изучается как самостоятельная дисциплина и незаслуженно мало представлена в курсе предметов по теории музыки и истории русской музыки в профессиональных учреждениях. Ознакомление с уникальным интонационным фондом русского песнотворчества происходит, в основном, на материале светской музыки (симфонической, инструментальной, хоровой) великих русских композиторов-симфонистов: С.В. Рахманинова, М.А. Балакирева, А.П. Бородина, Н.А. Римского-Корсакова, а также камерно-вокальной музыки Г.В. Свиридова. В XX в. торможение развития в этой области музыкознания, несомненно, было обусловлено гонениями на Церковь и связанными с этой тенденцией запретами на исполнение и изучение отечественной церковной музыкальной литературы. Вопреки открывшимся широким перспективам освоения музыкального материала церковного песнотворчества, в профессиональном музыкальном образовании имеет место парадоксальное изменение процентного соотношения русской и зарубежной музыки в сторону последнего⁷⁴.

Программы по музыке для общеобразовательных учреждений содержат весьма малый процент примеров отечественной духовной музыки⁷⁵. Специальные

⁷⁴Так, к примеру, паритет западной и русской традиций бригадного учебника по гармонии (1965), в котором «трудная тема, посвященная диатоническим ладам в русской музыке, значительно расширена и методически более разработана...» [И. Дубовский, С. Евсеев, В. Соколов, С. Способин Учебник гармонии. М.: Музыка, 1965. – С. 7.], сменился на подавляющее преимущество примеров западноевропейской музыкальной литературы (Е.Н. Абызова «Гармония», 2008). В частности, тема «Диатоника в русской музыке», которой в бригадном учебнике была посвящена 21 стр., сократилась до 8. Не получила развития и практическая сторона: предан забвению блок упражнений по гармонизации русских народных песен, широко представленный в советское время в сборнике А.Ф. Мутли (1953-64) [А. Мутли Сборник задач по гармонии. М.: Музыка, 1964. – С. 137-146, №№ 507-525.].

⁷⁵Примерный перечень рекомендуемого музыкального материала Программы 6-го класса (Г. Сергеева, Е. Критская) содержит 103 единицы. Для наглядности соотношения мы объединили три произведения, имеющие аналогию с другими в одну пару (например, рус. нар. песню «Матушка, что во поле пыльно» и «Матушка, что во поле пыльно» М. Матвеева), оставив ровно 100 рекомендуемых произведений. Программа содержит следующие соотношения: **13** примеров зарубежной классики (Ф. Шопен, Прелюдия 24 и т. д.) **5** примеров зарубежной духовной музыки (В.А. Моцарт, Реквием и т. д.), **5** примеров русского народного фольклора (рус. нар. песня «На море утушка купалася» и т. д.), **29** примеров русской классической и современной музыки (М.И. Глинка «Я помню чудное мгновение» и т. д.), **4** примера русской духовной музыки, включая концерты (М.С. Березовский, «Не отвержи мене во время старости» и т. д.), **31** массовая песня (Е. Крылатов «Сережка ольховая» и т. д.) и **13** примеров американской легкой музыки, которую мы приводим в полном перечне: Д. Гершвин «Острый ритм», «Хлопай в такт», «Любовь вошла»,

программы по церковному пению зачастую оказываются столь бедны по содержанию (основываясь на материале сокращенного обихода, заучивания примитивных мелодических оборотов, где лишь в 9-10 классах впервые подходят к ознакомлению и прослушиванию древнерусских распевов)⁷⁶, что их категорически нельзя признать перспективными. Этот фактор не только способствует формированию ложного представления у учащихся о культуре русского церковного пения, но и создает прецедент отторжения, неприятия данного курса.

Фестивали и конкурсы православной духовной музыки ориентированы на привлечение академических композиторов к написанию крупных вокально-инструментальных и хоровых жанров: опер, кантат, ораторий, хоровых концертов, неупотребительных или малоупотребительных в церковной практике («Роман Сладкопевец», конкурс Александро-Невской Лавры). Имеют место инструментальные сочинения (например, парафраз для фортепиано на темы митр. Серафима Чичагова предлагается в качестве конкурсной номинации в рамках Международного фестиваля вокально-хоровой и фортепианной музыки им. священномученика митр. Серафима)⁷⁷. Светские фестивали хоровой музыки посвящают духовной музыке номинацию, в которой православной музыке отводится небольшое место в ряду произведений на латинские духовные тексты, поэтические тексты и народные духовные стихи («Хоровая лаборатория XXI век»). Некоторые фестивали вообще не предполагают исполнения произведений духовного жанра. Так одним из неизменных условий международного хорового фестиваля и конкурса «Молодая классика» в г. Вологда, учрежденном местным Управлением культуры, администрацией города и областным отделением Союза

«Любимый мой», «Колыбельная Клары», спиричуэлс «Бог осушит слезы», Эллингтон «Караван», блюз «Город Нью-Йорк», Н. Рота «Слова любви», Л. Бернстайн «Вестсайдская история», Р. Роджерс «Звуки музыки», «Эдельвейс», Ч. Айвз «Космический пейзаж». [Сергеева Г.П., Критская Е.Д. Музыка / Программы общеобразовательных учреждений. М.: Просвещение, 2007. – 48 с.]

⁷⁶Программа по музыке и церковному пению для общеобразовательных учреждений. Выпуск 2 / Авторское объединение «Русская школа - 2000». Ред. И.В. Метлик. М.: Пересвет, 2003. – 64 с.

⁷⁷«Номинация II. Вариации или парафраз для фортепиано соло на темы из произведений священномученика Серафима (ноты прилагаются). Продолжительность: до 5 минут. 3.4.2. Допускается цитирование фрагментов церковных песнопений, духовных стихов и фольклорных песен в качестве одного из элементов собственной авторской партитуры» [Положение Международного фестиваля вокально-хоровой и фортепианной музыки имени священномученика митрополита Серафима (Чичагова) 9-11 декабря 2018 г., г. Санкт-Петербург URL: http://romance-stars.ru/images/other_image/anons/20181209.pdf]

композиторов РФ, является обязательное исключение из программы духовных произведений для хора (см. ссылку)⁷⁸.

Реальные шаги к сближению церковно-певческого культурного потенциала с творческой жизнью страны делают Международный Детский Пасхальный вокально-хоровой фестиваль «Светлая седмица», стартовавший в 2008 году в Москве, а также хоровой фестиваль-конкурс «Гатчинская радуга» в Санкт-Петербурге, учрежденный Ассоциацией музыкальных конкурсов России и Комитетом по культуре Правительства Ленинградской области. За годы своего существования фестиваль «Светлая Седмица» на лучших концертных площадках Москвы принял около 5 тысяч юных музыкантов из более чем 100 хоровых коллективов, в том числе, церковных воскресных школ России.

Возрождение национальных певческих традиций как доминант коллективного сознания способствует поддержанию нравственно-этического иммунитета общества. На нынешнем этапе требуется более плодотворное сотрудничество церковных хоровых коллективов, поющих канонические церковные песнопения: знаменный распев, его аранжировки, распевы других Православных церквей - с культурной жизнью своего региона: образовательными учреждениями, библиотечной сетью, досуговыми мероприятиями Домов творчества и Культурно-просветительских центров. Мастер-классы, круглые столы, концерты-лектории и другие виды общения с аудиторией призваны обогатить культурный потенциал граждан, и, в свою очередь, дать хоровым коллективам уверенность в важности их духовной миссии, служить подтверждением востребованности изучения канонического церковно-певческого искусства.

2.2. Некоторые аспекты семантического подхода к исследованию состояния современной православной музыкальной культуры

⁷⁸ «К участию в Конкурсе допускаются произведения, созданные в жанре светской хоровой миниатюры а cappella... с текстом на русском языке или русскоязычным переводом с иностранного языка. Сочинения на Богослужебные тексты к участию в Конкурсе не принимаются» [Положение о Пятом международном конкурсе композиторов в рамках всероссийского открытого хорового фестиваля «Молодая классика» 1 марта – 1 апреля 2018 г., г. Вологда URL: <http://www.molodaja-klassika.ru>].

Семантический подход к анализу тенденций отечественной православной музыкальной культуры обусловлен рассмотрением ее как саморазвивающейся системы, важнейшими функциями которой являются механизмы восстановления ее семантических порядков. На сегодняшний день внимание современной культурологической мысли обращено к информационно-семантическим аспектам музыкального взаимодействия (М.Ш. Бонфельд [29], А.А. Трошин [245], А.Б. Каяк [117] и др.), где предметом исследования являются музыка как система референций, музыкальные знаки (индексы), понятийные знаки (символы), экстрамузыкальная область, синестетическая область, эмоциональные знаки - «выразительные (аналог иконических)» [117, 21]. Исследованию того, насколько сложен смысл, заложенный в самом звуке, несомом музыкой, посвящена монография Е.В. Назайкинского [173].

Актуальность феномена семантического подхода детерминирована магистрально продолжающимся процессом секуляризации отечественной музыкальной духовной культуры, временно приостановившимся в годы гонений на РПЦ, но получившем новое развитие в результате современного государственного политического курса и обращения к православному образу жизни. Искусствоведческая мысль отмечает, что «революция 1917 г. и последовавшие за ней гонения на Церковь постепенно привели к более серьезному отношению к службе. Храмы вновь заполнились богомольцами, а не слушателями, ищущими лишь наслаждения от красоты церковного пения» [189]. Тем не менее, продолжается повсеместное игнорирование даже той малой части древнерусского песнотворчества, которая осталась в практике богослужения (в частности, замена выразительных гласовых формул прокимнов, Великого славословия, «Свят Господь Бог» и др. исполнением их на одной ноте или примитивных тональных оборотах). Диакон Андрей Кураев видит проблему «в том, что... учебники отождествляют православную культуру с археологией, а Православие - со средними веками. ...За триумфальным маршем Хэллоуина по российским школам стоит старый комплекс вечной неполноценности нашей полуобразованщины. Эта ее странная и всегдашняя готовность быть глиной, которая принимает форму любой подошвы, которая на нее наступила, - лишь бы

подошва была импортной. Дайте нам любого иностранца, и сразу у него будем учиться всему» [135, 30]. Это высказывание священнослужителя перекликается с метафорой Н.Я. Данилевского, известной как «европейничанье» [80, 315].

Обратим внимание на то, что западная культурологическая мысль весьма остро ставила и ставит проблемы подмены символов как выразителей смыслов культуры. По мнению Лесли Элвина Уайта, стоявшего на позиции осознания культуры как независимой системы, экстрасоматической внетелесной традиции, символ есть сформулированная идея, которая делает возможным продолжение и распространение человеческого опыта. Способность использовать символы является главной особенностью человека, так как «культура представляет собой класс предметов и явлений, зависящих от способности человека к символизации...» [251, 25]. Понятие «символического насилия» [37, 226] современного французского культуролога Пьера Бурдьё было разработано в связи с исследованием иерархии символических ценностей, которые навязываются властью для легкого управления общественным мнением и господства над индивидом. «Примерам того, каким образом звук и музыка проектируются как ресурсы для смыслового решения, посвящено исследование» [86, 57] Торе Уэста. Современный культуролог подчеркивает, что в дополнение к очевидным образцам музыки существуют и другие виды спроектированного звука, которые в наибольшей степени влияют на нашу обыденную жизнь. Автор указывает на кажущуюся иллюзорность смысловых значений в фонемах или шумовых звуках, но на самом деле даже они играют огромную, подчас решающую роль. Т. Уэст аргументирует свои выводы следующими примерами: «Для того чтобы развить сильный бизнес-бренд, компании в настоящее время работают на объединение всех органов чувств. Запах нового автомобиля выделяется из аэрозольного баллончика, а хрустящий звук кукурузных хлопьев разрабатывается в звуковых лабораториях и регистрируется как торговая марка вместе с рецептом и логотипом. Машиностроение имеет специальные подразделения, имеющие дело со звуком; шведский производитель автомобилей выделяет три вида звуков: раздражающий, информативный и впечатляющий. Звук двигателя, так же как и закрывающейся двери, проектируется, чтобы сигнализировать ощущение

качества. ...у компании СМИ "Metro-Goldwyn-Mayer" есть свой рычащий зарегистрированный звук львиного рыка. "Harley-Davidson" пытался зафиксировать товарной маркой звук выхлопа мотоцикла, утверждая, что клиенты покупали продукт только ради этого звука⁷⁹» [304, 285]. Однако, за столь экстравагантными иллюстрациями стоит реальное тщательное проектирование семиотического поля звуков в коммерческих целях: с целью настроя клиента-обывателя на подсознательный выбор определенного вида товара. Примеры манипулирования семиотическими ресурсами культуры говорят об актуальности семантического подхода к исследованию бытования музыкальной культуры в современном мире.

Противопоставление оппозиционирующих культурных символов, за которыми стоит смысловая сущность и бессмысленность пустой внешней рамки, находит отражение в трудах российских современных культурологов: это - икона и «иконка» на рабочем столе компьютера в исследовании Г.В. Рябцовского [226], лик и личина (маска) - в диссертационном исследовании О.В. Сяминой, рассматриваемые «...в специфическом смысловом русле» [242, 39]; «...перенос смысловой нагрузки с сущностного содержания традиций на форму ее использования» [81, 72] и «замещение традиции интертекстуальностью и наделение интертекстуальности признаками традиции» [81, 75] - анализируемые в философском исследовании А.В. Даниловой. Современная культурологическая мысль также значительное внимание уделяет тем процессам современности, которые в трудах выдающихся философов XX в. стали культурными маркерами завершающего периода в развитии культурно-исторических типов [80] (Н.Я. Данилевский), превращения культуры в цивилизацию - последнюю болезненную и саморазрушительную стадию бытования культуры [291] (О. Шпенглер), кризиса культуры, губительного характера «чувственной культуры» [282] (П.

⁷⁹“To build a strong business brand, companies currently work to integrate all senses. The smell of a new car comes from a spray can and the crunch sound from cornflakes is developed in sound labs and trademarked together with the recipe and logo. Vehicle industries have specific divisions dealing with sound; a Swedish car manufacturer separates three kinds of sounds: irritating, informative and impressive. The sound of the engine as well as that of a closing door is designed to signal a sense of quality. Trademark protection has been provided for pictures, shapes and packaging, and even a color. There are, however, very few sounds that have actually been registered as a trademarks; a broadcasting company has managed to get a short melody of musical notes registered as a trademark and a few other jingles are also registered; the Metro-Goldwyn-Mayer media company has its growling lion sound registered. Harley-Davidson attempted to trademark its motorcycle exhaust sound, claiming that customers bought the product just for the sound”.

Сорокин). Это - глобализация и омассовление культуры, в частности, «музыкальный язык постиндустриальной культуры», приобретающий «глобальный и унифицированный характер» [133, 52] (Т.И. Кузуб), мифотворчество и «унификация личности, которая осознается как угроза развитию свободной деятельности индивидуальности» [47, 219] (Л.Н. Воеводина), перенасыщение информационного ландшафта, когда «современное общество тонет в море знаков» [226, 113] (Г.В. Рябцовский), информационный социум с «"интеллектуальными" технологиями, пронизывающими все без исключения сферы жизнетворческой деятельности» [241, 4] (Т.Н. Суминова), процессы секуляризации духовной культуры, которые «можно объяснить лишь полным нежеланием сохранения культурных национальных традиций» [171, 94] (Т.М. Мусаев).

Ссылаясь на исследование логики культуры В.С. Библера, коренной конфликт православной традиционной музыкальной культуры в современном мире можно охарактеризовать как «теневую антиномию "совместности" и "всеобщности" ...конфликта, вырастающего в столкновение двух определений (форм) всеобщности - всеобщности гигантского производственного механизма и всеобщности (культурности) творческого индивида» [25, 88]. При всем высочайшем профессионализме прогрессивных деятелей православной музыкальной культуры: палеографов, медиевистов, регентов, официальных лиц РПЦ, ратующих за культурную политику возрождения древнего церковного песнотворчества; умножении индивидуальных открытий, связанных с исследованием богатейших музыкальных фондов православного музыкального искусства Средневековья и Предвозрождения, - мы наблюдаем продолжение процессов секуляризации внутри традиционной церковно-певческой культуры в практике богослужения, в потоке копирующих друг друга нотных изданий, в массе «тиражирующих» модель партеса и итальянского концерта новейших сочинений в этой области⁸⁰ и т. п.

⁸⁰Ниже, в **Параграфе 2.3**, нами будет рассмотрен уникальный феномен соборного творчества, преодолевающий этот конфликт – социокультурная деятельность современных регентов.

Вместе с тем, освещение культурных процессов, позволяющих говорить о явлениях, оппозиционирующих обмирщению духовного начала внутри отечественной культуры, не менее актуально в контексте новой парадигмы XXI в. *Одним из важнейших самозащитных механизмов культуры как саморазвивающейся системы являются механизмы восстановления ее семантических порядков.* «В контексте бытования российской культуры, неразрывно связанной с Православием, это - вечное, и вместе с тем, вечно новое возвращение к Первообразу, к смыслу православной жизни и культуры» [86, 61]. А в контексте современной православной музыкальной культуры как культуры нового типа, это - осознание культурой себя как *иконозначимого* феномена и отражение этого феномена в социуме в восприятии церковного песнотворчества как «окна» в надмирную реальность, как *жизненно важной трансцендентной творческой деятельности, оптимизирующей человеческую жизнь.*

Главным выразителем и носителем сущностно-смысловой составляющей православной культуры, выступает «собственно икона, как идеал знакового текста» [245, 138] (А.А. Трошин). В «Трех очерках о русской иконе» князь Евгений Трубецкой подчеркивает, что икона - не предмет эстетически-поверхностного любования: «в ее линиях и красках мы имеем красоту по преимуществу смысловую» [247, 40].

Смысловая роль церковного канона, которую отмечают исследователи русской культуры, обусловила необходимость семантического подхода, исследующего смыслы и значения музыкального и изобразительного искусства. По мнению А.Г. Арановского, «любой язык, в том числе и музыкальный, является кодирующей системой, предназначенной для передачи особой информации. Следовательно, создание информации - первая и важнейшая функция музыкального мышления. Эту сторону его деятельности мы обозначаем как *семантическую*. Однако передача информации в данном случае не ограничивается простым кодированием с помощью набора общеизвестных символов. ...процесс передачи сообщения всякий раз связан с созданием *уникальной* структуры текста. Понятно, что его уникальность - следствие уникальности самой художественной информации» [5, 92]. Таким образом, ученый подчеркивает неповторимость,

сложность и уникальность самого процесса создания культурного текста посредством музыкальных символов. Подчеркивая субъективность восприятия времени и порядка в пространственных видах искусства (т. к. они могут выбираться достаточно произвольно) и объективность по отношению к воспринимающему - во временных (т. к. задаются художественным текстом), профессор О.В. Соколов, тем не менее, отмечает, что «группа временных искусств имеет целый ряд общих принципов формообразования, а некоторые из этих принципов совпадают и с закономерностями структуры искусств пространственных» [232, 154].

Говоря о сложной инфраструктуре музыкальной семантики, И.И. Земцовский вынужден прибегнуть к термину «семасиология» для обозначения науки о семантике музыки, так как, собственно, под *семантикой*, по его убеждению, нужно понимать «не науку, изучающую значение, смысл, содержательность музыкальных форм и структур, а самый этот смысл, саму эту содержательность» [99, 177]. Т.М. Мусаев, сопоставляя взгляды Ю.М. Лотмана на традиционность и устойчивость канонической модели как исторического символа с местоположением и функциональностью канона в русском музыкальном искусстве, обращает внимание на тот факт, что знаменный распев был сформирован «как система звуковых символов», «"смысловой резерв" русского распевного пения» [171, 84].

Символическая сторона музыкального канона обусловила его разнообразные сравнения с иконописным каноном. «Знаменный напев подобен старинной иконе. От внимания ему овладевает сердцем то же чувство, какое и от пристального зренья на старинную икону, написанную каким-либо святым мужем» [36, 510] (свт Игнатий Брянчанинов). «Таковую же партитуру представляет изобразительное художественное произведение», - подтверждает Павел Флоренский [261, 385], делая своего рода «обратный» анализ и наделяя изобразительное творчество качествами музыкального знакового текста - партитуры. Исследователи неизменно подчеркивают и особый характер изложения музыкального материала, обусловленный вечной над-темой духовного музыкального искусства: «подобно иконе, знаменный распев отличается

внутренней силой при сдержанности внешнего выражения, отвлеченностью от мирской суеты и устремленностью в мир горний» [189], - подчеркивает искусствовед Н.Ю. Олесова.

Тем не менее, современные исследователи отмечают, что процессы возрождения древнерусской музыки далеко отстают от процессов в области изобразительного искусства и архитектуры: «уже открыта древнерусская иконопись, весь мир восхищается шедеврами русского зодчества, но музыкальная культура Древней Руси до сих пор остаётся "святыней под спудом"» [228] (Д.В. Саяпин). Причину нынешнего состояния церковно-певческой культуры прот. Виталий Головатенко усматривает в разворачивающихся и набирающих обороты процессах обмирщения православной музыкальной культуры и прибегает к следующему сравнению: «Церковный символ - знак и отражение высшей, небесной реальности - был заменен религиозной иллюстрацией, христианская символика - изобразительностью» [60, 27].

Древнерусская православная певческая культура являет собой уникальный образец семантического поля российской культуры, где утверждалось свидетельство о первообразности певческого искусства, выраженной в определенных параметрах и с помощью определенной символики. Осмогласие как систему календарного отсчета позволительно трактовать, по мнению культуролога А.А. Трошина, «символом формального исчисления жизни, системой референций, покрывающей и календарный год, а следовательно, все время от его начала до его конца, и даты индивидуальной человеческой жизни» [245, 141]. Определенные идеи «всеединства» В.С. Соловьева, объединяющие философию, искусство, религию в единое целое; анализ «храмового действия как синтеза искусств» прот. Павла Флоренского, а также «интегрализм» П.А. Сорокина, синтезирующий в себе лучшие стороны всех «истин»: философии, эстетики, науки, религии - для констатации Истины с большой буквы; - являются теми показателями русского духовного ренессанса, которые позволяют говорить не только о доминирующем влиянии православного мировоззрения в выдающихся творениях русской философии, но и о поиске единой концепции, возвращающей к сущностно-смысловым основам бытия. Сосредотачивая внимание на

предназначении православной музыки - *подобно иконописному творчеству, свидетельствовать о надмирной реальности* - мы отмечаем важнейшие параметры-семантемы, которыми выступают: абсолютное главенство текста над музыкой, вневременность, светоносный колорит, многомерность пространства, определенные канонические условности, обуславливающие выбор средств музыкальной выразительности, эпический характер формы. Немаловажным следует признать и фактор культуры исполнения. Негативный вариант способен превратить мощь и внутренний импульс древнерусского знаменного распева, с его особыми смысловыми акцентами, силлабическими условностями, выразительной агогикой, - в его жанровый антипод (например, бурлацкую песню).

Важнейшая смысловая роль певческой культуры отражена в самом первом чине, через который обязан пройти каждый, вставший на путь священнического служения: «...чтец и певец - низшие степени церковного клира, которые, как приговорительные, должен пройти всякий, готовящийся к принятию священного сана» [28, 252]. Необходимое посвящение будущего священника, прежде таинства хиротонии, в чтеца и певца являет собой ту глубокую значимость церковно-певческой культуры, которую придавали ей деятели Православной Церкви в древности.

Как было указано выше, «в результате процессов секуляризации российской церковной культуры, особенно бурно развернувшихся с конца XVII в., произошла замена символического интонационного потенциала знаменного и других древних распевов, созданных многовековой практикой Православной Церкви, на музыкальные символы светской культуры» [86, 58], в частности: бытовых песен («Барыня» в Пасхальном каноне), протестантского культа (избранные псалмы, принадлежащие перу митр Илариона, митр. Ионафана, положенные на музыку И.С. Баха⁸¹), академической светской музыки: цитат из сочинений П.И.

⁸¹Альберт Швейцер указывает на исключительно светский характер протестантского хораля: «О том, что старинная духовная музыка перекочевала в церковь с языческой улицы, говорит в своем докладе такой знаток, как О. Геварт [A. Gevaert. Der Ursprung des römischen Kirchengesangs. Deutsch von Riemann. Leipzig 1891. См. также: G. Morin. Der Ursprung des gregorianischen Gesanges. Paderborn 1892.] Но реформация преследовала другую, более важную цель, чем только отыскание пригодных для богослужения мелодий. Вводя в церковь народную песнь, она вообще хотела уничтожить светское искусство» [288, 16]. «Чужеземные мелодии, если только они были привлекательны и красивы, задерживались уже на границе и приспособлялись для протестантского богослужения. ...Подозревал ли Бах об этом, когда гармонизовал прекрасную светскую мелодию для «Страстей по Матфею» (№ 31)? ...Позже французские народные песни перешли в немецкий хорал из гугенотского псалтыря. ...Сам Кальвин не мог удержаться от смеха, когда легкомысленнейшие мотивы целомудренно и благочестиво сочетались с возвышенными

Чайковского и С.В. Рахманинова (Литургические песнопения монахини Иулиании) и пр. Вкупе с примитивизмом тонально-гармонических оборотов, все это можно назвать искаженным знанием о нашей православной духовной музыкальной культуре. Приходя в храм, нововоцерковленный прихожанин, по сути, остается «без свободного выбора музыкально-знаковых ценностей своей культуры: ему навязываются музыкально-интонационные символы, находящиеся в... контрасте по своим смысловым параметрам с богослужебными текстами» [86, 58]. Тот же процесс происходит и на уровне профессионального и общего образования (см. с. 96). Нельзя не осветить и тот факт, что параллельно с процессом секуляризации в традиционной церковной музыке «формируются новые массовые жанры: православный рок (К. Кинчев), православная бардовская песня (С. Копылова, А. Селиванов, А. Галицкий и другие), расплывчатый жанр "песни духовной тематики"⁸² (А. Абикулова и другие), которые уже претендуют на место в системе православной музыкальной культуры» [86, 58].

Исследования последних лет демонстрируют определенный интерес современных ученых к развитию православной музыкальной культуры: к динамике роста церковных хоровых коллективов при крупных приходах, новых сочинений на богослужебные тексты, новых православных журналов, отражающих новости православной музыкальной культуры, а также к изменениям в репертуарах означенных хоров. Тем не менее, смысловая роль деятельности церковных хоров и ценность церковных произведений как национального достояния - сущностная составляющая нашей отечественной духовной музыкальной культуры - оказываются обойденными в исследованиях С.И. Хватовой [265,266], О.В. Стец [238], И.П. Дабаевой [79] и др. «...в одной программе с православными песнопениями и западноевропейской духовной музыкой могут соседствовать хореографические миниатюры, акробатика, цирковые номера, различные трюки, вызывающие восхищение у присутствующих. Зрелищность, типичная для современных шоу-программ, проникает в концерты с духовным содержанием и становится их неотъемлемой

творениями Давида и Соломона. Это был единственный раз в жизни Кальвина, когда он смеялся» [288, 17].

⁸²См. CD Анна Абикулова «Святыня в нашем сердце»: песни духовной тематики / По благословению Свято-Троицкой Александро-Невской Лавры. 2012.

частью. Объяснение этому явлению можно найти в стремлении популяризировать церковную музыку, адаптировать ее к любому слушателю и, тем самым, расширить круг почитателей» [79, 289], - пишет, в частности, доктор искусствоведения И.П. Дабаева. Такая трактовка не может не вызвать вопросы смысла возрождения духовного концерта, представляющего собой обращение к преданному забвению в XX в. эстетически значимому, обладающему мощным интонационным потенциалом, наконец, духовным воздействием, пласту российской культуры, вряд ли нуждающемуся в сопроводительной шоу-программе.

Стремительность процессов внутри церковно-певческой культуры зачастую провоцирует констатацию явлений, характерных для 90-х годов прошлого века. Так в работе 2011 г. мы находим: «Современное богослужение характеризуется учащением ритма его течения, ускорением темпа песнопений, вытеснением распетых форм силлабическими, что ведет к сокращению, динамичности и концентрированности времени» [265, 64]. Мы вынуждены не согласиться с этим мнением. В XXI в. наблюдается заметное расширение времени богослужения. Стремление к «жажде правды церковной» выражается даже в малоупотребительных для приходской практики формах: например, в чтении синаксария (продолжительного чтения после 6-й песни канона в Великий Пост)⁸³. В большинстве храмов стали читаться ранее сокращаемые: 9-й час перед Всенощным бдением, 50 псалом, Блаженны на Литургии и т. п.; полностью поется первый антифон; степенны, догматики и воскресные тропари после Великого Славословия пропеваются знаменным распевом (протяженно). Духовные песни, духовные стихи, псалмы и колядки не имеют отношения к церковно-певческой культуре, поэтому рассмотрение их современными исследователями в ряду богослужебной практики как «устойчиво закрепившееся на Литургии неуставное запричастное пение» [265, 83] крайне неуместно. Чрезвычайно редкое исключение составляет пение колядок по окончании Литургии в отдельных храмах (обычно с привлечением детских коллективов воскресных школ)

⁸³Церковь-часовня во имя Феодоровской иконы Божией Матери (Новые Химки).

единственный раз в году - в Праздник Рождества Христова - по особому благословению настоятеля.

Тезис М.М. Бахтина: «Смысл слова всецело определяется его контекстом» [18, 72] по праву можно отнести не только к проблемам лингвистики и философии языка, но и к проблемам музыкального контекста, в который попадает Слово, несомое церковной музыкой. Обозначение и исследование явлений современной православной музыкальной культуры, демонстрирующих восстановление ее сущностно-смысловых порядков, является главной целью настоящего исследования. После культурного феномена Нового направления рубежа XIX-XX вв., показавшего «художественную интеграцию "смысловой" (строчной) структуры распева с различными типами классической композиции» [8, 265] (Е.Г. Артемова), мы наблюдаем новую волну обращения к смыслам и значениям музыкального языка церковного песнотворчества. Это - возрождение и распространение культуры пения знаменного распева (Глеб Печенкин, Алексей Гвоздецкий, иером. Павел Коротких, чтец Александр Овчаров), реконструкции строчного трехголосия (Андрей Котов, Даниил Саяпин, Денис Денисов); авторское творчество и социокультурная деятельность выдающихся регентов: диакона Сергия Трубачева, Геннадия Лапаева, Глеба Печенкина, иеродиакона Германа Рябцева, Ирины Болдышевой, Евгения Кустовского, композитора Владимира Довганя и др.

Отмечая актуальность и востребованность всех разноплановых культурных слоев внутри православного искусства, мы считаем необходимым обратить внимание на тот род социокультурной деятельности, который посвящен возрождению канонического русского церковного песнотворчества. Труд вышеназванных исследователей и регентов, направленный на изучение, постижение и трансляцию смыслов и значений, которыми наделено бытие православного музыкального искусства, может быть определен как российская «доминанта поведения - альтруистический патриотизм» [76, 217], сформулированная Л.Н. Гумилевым. Внеслужебная деятельность регента и певчего ведется в нескольких направлениях:

- катехизаторская, направленная на изучение Священного Писания, Церковного Предания, Устава, богослужебных книг: Октоиха, Ирмология, Минеи, Часослова; сюда же можно отнести занятия по овладению церковно-славянским языком;
- просветительская, предполагающая концертный род деятельности, популяризацию шедевров православного хорового пения;
- педагогическая, подразумевающая не только занятия в воскресных школах для детей и взрослых, но и организацию и проведение регентских и певческих курсов повышения квалификации;
- издательская, способствующая наиболее полному и правильному обеспечению современного клироса нотной литературой (в том числе и крюковой нотации).

Яркое оригинальное композиторское творчество выдающихся современных регентов отличается аскетическая манера письма и канонические приемы в изложении музыкальной мысли. Несомненно, эти факторы обусловлены особым отношением представителей православной канонической культуры к *смыслу* песнопения как к ведущему фактору творческого процесса. Именно обращение к *смыслу* артефакта и донесение его до слушателей «является важнейшей целью идеализированной потребности художника в предмете творческой деятельности, в идеальной форме предвосхищающего результат» (О.Ф. Марусев) [156, 13].

Исследование состояния современной российской православной музыкальной культуры позволяет говорить о ее развитии, стимулированном ростом национального духовного самосознания. Церковные и академические коллективы демонстрируют обширную панораму различных церковно-певческих традиций: от знаменного распева, валаамской и других монастырских традиций, древнерусского многоголосия до византийской, болгарской традиции, классического партеса, отечественной современной музыки. Вопросы возрождения канонического православного музыкального искусства затрагивают проблемы коммуникации между различными ветвями Русской Православной Церкви. Несмотря на официальное объединение единоверческих церквей с РПЦ

(1971), старообрядческое пение по-прежнему остается обособленным от традиционной церковной практики. «Это происходит в основном по причине сложившегося строгого уклада жизни внутри каждой общины, охватывающего все стороны его жизнедеятельности» [86, 60]. Трудно переоценить заслуги современных ученых-медиевистов, своей работой с архивными материалами, «совместно с экспедиторским багажом найденных песнопений, в том числе и в контактах с... общинами, налаживающих практически утерянные связи между современной православной музыкальной культурой и культурой пения Древней Руси» [86, 60-61].

Определенные проблемы представляет типологизация современной православной музыки. Более того, оценка принадлежности самого сочинения к православной музыкальной культуре представляет большие трудности для исследователя. В данном случае, возможны несколько вариантов оценки: принадлежит ли автор сочинения к православной вере, взят ли текст на церковнославянском языке, а также по анализу стиля, по соответствию определенному богослужебному жанру прокимна, ирмоса, тропаря, акафиста и т. д., или по факту использования или отсутствия инструментального сопровождения. Тем не менее, по нашему глубокому убеждению, ценность произведения православного искусства определяется его *национальным* самобытным характером. Аксиологический и экологический подходы к исследованию поликультурных явлений и продуктов медиа-культуры способствуют правильной расстановке акцентов. Смысл, содержание, духовность национального характера и особенности выразительных средств (условностей музыкального языка) произведения оказываются более важными, чем классификация по области определенного жанра или по имени композитора. «Религиозные монументальные хоры Дмитрия Бортнянского, Сергея Рахманинова, Павла Чеснокова, как и библейские эпические полотна Александра Иванова, Василия Polenova, Михаила Нестерова, - все это искусство, бесспорно, великолепное... но не богослужебное» [60, 28], - справедливо пишет прот. Виталий Головатенко. Однако, наследие композитора может включать разные по языку и содержанию сочинения. Написанное П.Г. Чесноковым в оперной манере великолепное соло для альты «Да

исправится молитва моя» абсолютно разнится, к примеру, с его же благоговейным «Задостойником на Введение во храм Пресвятой Богородицы». Раннее сочинение С.В. Рахманинова - концертная «Литургия» - уступает по цельности и концептуальности написанному на канонические древнерусские распевы «Всенощному бдению», в котором автор пересматривает свое отношение к богослужебной музыке. Вопрос, почему в современной богослужебной практике игнорируются «Задостойники» П.Г. Чеснокова, а поется «Да исправится молитва моя», можно считать риторическим, имея ввиду магистрально идущие процессы секуляризации духовной культуры. Ниже мы предпринимаем попытку осветить некоторые достоинства и потери определенных направлений современной православной музыкальной культуры, стоящих на близких и противоположных культурных позициях: *православной массовой (околоправославной), православной народной, православной традиционной церковной и канонической церковной, а также православной академической музыкальной культуры.*

В современном мире православная музыкальная культура представляет собой сложную саморазвивающуюся систему, включающую разнообразные направления. Несмотря на качественные различия, все они базируются на фундаментальных основаниях *православной веры, православного отношения к ведущей роли искусства в утверждении догматов веры, в преобразующей человека функции просвещения через духовное искусство.*

Сфера современной православной духовной музыки мало изучена. Исследования православного музыкального искусства, преимущественно, находятся в ключе социологического среза или специфического музыковедческого анализа. «Искусствоведческая терминология... лишена в наши дни даже претензий на какую-либо четкость, а классификация художественных направлений - на системность и ясность. Поэтому большинство исследователей предпочитают заниматься историей искусства прошлых веков. Там уютно, все уже разложено по полочкам, четко выстроено в эволюционные ряды. А в реале нашего смутного времени тонкие струны искусствоведческих душ не чувствуют себя в безопасности» [285], - констатирует зав. кафедрой иконописного искусства ПСТГУ Е.Д. Шеко. Сам светский подход, светская лексика искусствоведческой

мысли в диагностике современного состояния церковно-певческой культуры, несомненно, является отражением реалий постсоветского периода. К примеру, тезис «сокращение и упрощение в отправлении ритуала приводит к известному снижению градуса сакрального» [265, 75] относит нас, вероятно, к факту того, что вынужденные сокращения в порядке богослужения приводят к сокращению сакрального пространства и времени. Тем не менее, этот предполагаемый результат является личным мнением исследователя и не поддается измерению «градусами» или другими параметрами «отправления культа»⁸⁴.

Духовная музыка в контексте отечественной музыкальной культуры конца XX - начала XXI века имеет как позитивные тенденции, связанные с русским духовным ренессансом, так и негативные, прежде всего, по причине пропаганды и ассимиляции массовых музыкальных жанров, практически, во всех культурных сферах. В предыдущем параграфе нашего исследования мы вывели за рамки православной духовной культуры *околоправославное направление* (явления *православной массовой культуры*). Эта тенденция усугубляется и двумя другими факторами: поддержкой политики последней в самой духовной среде⁸⁵ и максимально эклектичным пониманием духовной музыки как таковой в среде профессиональных музыкантов.

Появление новых понятий «православный рок», «православный бард» связано с выступлениями таких популярных певцов как Жанна Бичевская, Светлана Копылова, рок-певец Константин Кинчев и группа «Алиса» и др. Лауреат Бехтеевского фонда любителей русской старины в 2008 г., Светлана

⁸⁴ Малоизученная сфера провоцирует иллюстрацию современной музыки музыкально-критической мыслью начала прошлого века: «Обострение проблем, связанных с богослужебным репертуаром в конце XX – начале XXI века обратило на себя внимание духовенства, в том числе и высших иерархов Русской Православной Церкви. Е. Вишин в статье "Духовенство и церковная музыка" подразделяет священство по отношению к церковному репертуару на две группы..." [263, 25], – пишет С.И. Хватова в диссертационном исследовании 2011 г. и в статье 2016 г., ссылаясь на журнал «Регентское дело» № 1 за 2008 г., тем не менее, цитируя статью Е.М. Витошинского (под псевдонимом Е. Вишин) из журнала «Хоровое и регентское дело» № 4. С-П. за 1909 г. – С. 103. (См. Комментарии М.П. Рахмановой в издании «Русская духовная музыка в документах и материалах Т. 3. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861-1918) / Сост. А.А. Наумов, М.П. Рахманова», М.: 2002. – С. 632). Безусловно, проблемы музыкальной культуры начала XX в. требуют современного взгляда на них.

⁸⁵ В состав Патриаршего совета по культуре вошли: народная артистка России композитор Александра Пахмутова, народный артист России композитор Давид Тухманов, народный артист России Алексей Рыбников, рок-певец Константин Кинчев. Нельзя отрицать тот факт, что этих выдающихся музыкальных деятелей нашей страны и талантливых композиторов, создавших высоко духовные произведения в жанре массовой песни, киномузыки, мюзикла, объединяет область применения их творчества – прежде всего, массовые музыкальные жанры. Специалисты в области православной церковной музыки представлены именами митр. Иларион Алфеева, митр. Ионафан Елецких и А.А. Пузакова. Это отчасти определяет политику РПЦ в векторе ассимиляции массовых жанров и широкой поддержки православной академической музыкальной культуры.

Копылова имеет награды Православной Церкви: почетный знак Святой Татьяны в номинации «Наставник молодёжи» (2008), медаль «За веру и добро» (2011), Орден Святой Преподобной Анастасии Киевской (2011), Орден Святой великомученицы Варвары (2013) и др. Песни-притчи С. Копыловой, обращенные к самым широким слоям населения, собирают огромные аудитории, что, по мнению автора, говорит о стремлении людей «слушать о Боге, о вечных истинах... Этот жанр привлекателен тем, что предлагает слушателям поучительную историю без назидания. Обычно православные авторы-исполнители любят призывать к чему-то: не осуждай, люби Бога, молись и т. д. Это часто вызывает отторжение - "Не учите меня жить!" Поэтому в своем творчестве стараюсь этого избегать»⁸⁶. Жанр «православной бардовской песни», несомненно, стал одним из необходимых культурных «мостиков» от атеистического сознания к обретению ценностей православной веры в широких массах населения. Тем не менее, вышеприведенное высказывание демонстрирует тенденцию к обезличиванию этих ценностей, опасность подмены высокого стремления православного христианина к Слову, к духовной беседе - привлекательным дворовым шансоном с «историей без назидания».

«Православный рок» как часть православной массовой культуры, прежде всего, связан с фигурой лидера рок-группы «Алиса» Константина Кинчева, который в 2007 г. был отмечен почетным знаком Святой Татьяны «Наставник молодёжи». В 2010 г. Священный Синод Русской Православной Церкви на заседании, состоявшемся 26 июля 2010 г. в Киеве, утвердил К. Кинчева в составе Патриаршего совета по культуре⁸⁷. На вопрос о возможности соединения тяжёлого металла с текстами духовного содержания К. Кинчев ответил: «Это просто средство, через которое конкретная личность делится своими настроениями, взглядами. Важен вопрос ответственности личности: куда направляется это орудие? Или во благо, или во зло»⁸⁸. С одной стороны, талантливое творчество популярного рок-певца стало своеобразным маяком патриотического

⁸⁶Православный женский журнал «Славянка» № 4 (46) 2013.

⁸⁷Журнал Московской Патриархии № 77, 2010.

⁸⁸Огрызко В. Кто сегодня делает литературу в России // Литературная Россия, 2008. – С. 219-220.

мировосприятия жизни для российского андеграунда на рубеже веков. С другой стороны, в общественном сознании складывается противоречивое отношение к включению массовых музыкальных жанров (в том числе рок-музыки) во внехрамовую деятельность Церкви. Вопрос необратимости последствий проникновения элементов православной массовой культуры и ассимиляции их церковно-певческой культурой достаточно остро ставит проф. В.В. Медушевский: «...когда классическая музыка во внехрамовой жизни Церкви будет заменена роковой, - что будет препятствием для подмены классической основы музыки храма рок-обработками того же Чеснокова и даже знаменного пения?» [159].

Если творчество талантливых рок-музыкантов на нынешнем этапе не претендует на звание духовной музыки и на сегодняшний день остается открытым вопросом, то деятельность певицы Жанны Бичевской в течение двух последних десятилетий представляет собой откровенную беззастенчивую спекуляцию на православии. Народная артистка РСФСР (1988), в прошлом награжденная премией Ленинского комсомола (1983) за высокое исполнительское мастерство и популяризацию песенного народного творчества среди молодежи, певица Жанна Бичевская называет свой нынешний стиль пения «русский кантри-фолк» (что уже говорит о пестрой стилистике и нивелировании русских фольклорных черт американизированной манерой). Это - русские народные песни, романсы, песни на стихи поэтов Серебряного века, песни так называемого «духовного содержания»: песни Б. Окуджавы, А. Макаревича, иеромонаха Романа. Лубочное искусство Ж. Бичевской далеко не «безсребренно» и ориентировано на самые широкие слои православной аудитории. В целом, обобщая вышеназванные тенденции, можно утверждать, что **православную массовую культуру** характеризует прикладная роль музыки в достижении популярными певцами своих амбициозных целей.

Приступая к исследованию других областей бытования православного музыкального искусства: *православной народной, православной академической, традиционной церковной и канонической церковной*, мы должны отметить два

основных культурно-стилевых направления: автономное и интерпретирующее⁸⁹. Автономный стиль характеризуется яркой самобытностью и глубиной художественного открытия. Интерпретирующий - четко отражает исторически сложившийся стиль, который и становится объектом интерпретации. Если таких стиливых моделей множество, можно говорить об эклектизме, вызывающем противоречивые оценки, когда наряду с призывом исполнять на богослужении больше сочинений современных авторов (митр. Иларион) [3, 53], ведется речь и о том, что «введение в службу множества не звучавших ранее на клиросе "интересных" песнопений приводит к пестроте общего впечатления» [189] (Н.Ю. Олесова).

Формирование современной культуры церковного пения и возрождение канонического духовного песнотворчества, несомненно, связано с обращением к **православной народной духовной культуре**, к ее глубокому изучению. Исследования ведущих отечественных фольклористов: Э. Алексеева, А. Банина, С. Браз, Н. Гиляровского, Л. Костюковец, Н. Савельевой, А. Слезко, В. Щурова и их выдающегося учителя и наставника - А.В. Рудневой, так или иначе перекликаются с проблемами изучения древнецерковного пения: обиходного лада, согласий-трихордов, пересмотра традиционной теории ладовой переменности на «переменность устоев внутри одной широкоохватной системы» [223, 142] и многими др. Первостепенное значение этой сферы современной православной музыкальной культуры состоит в расшифровке архивных материалов и введении в исполнительскую практику фольклорных коллективов *народных духовных стихов*.

Духовные стихи частью выражали духовные стремления народа к переживанию событий Нового Завета и прославлению Праздников в миру - там, где народ не имел возможности петь богослужебные песнопения. Частью духовные стихи включали в себя апокрифические тексты, которые, по мнению В.В. Милькова, «по всей видимости, были задействованы в деле христианского просвещения новообращенных... ибо основные идеи христианства излагались в них в простой и доступной форме» [166, 7, 11]. Народные духовные жанры

⁸⁹Типология стиливых направлений рассматривается В.В. Медушевским в статье «О содержании понятия "адекватное восприятие"» // Восприятие музыки. М.: Музыка, 1980. – С. 141-156.

позволяют рассмотреть всю полноту духовной жизни Древней Руси, «дополняя материалы преимущественно "чистых" с ортодоксальной точки зрения памятников» [166, 12] неканоническими песнопениями, являющимися частью духовного и идейно-философского наследия Руси. Христианские сюжеты и образы в народной культуре подвергались переработке, и тем самым, считает И.З. Зубец, «реализовывалась "народная герменевтика"» [103, 22] - их переосмысление. Непрерывающаяся экспедиторская практика позволяет наладить исчезающие связи между народной духовной культурой и современным бытованием жанров народной музыки.

В области *православной народной музыкальной культуры* автономное культурно-стилевое направление выбрали те фольклорные коллективы, искусство которых должно было стать определенным прорывом в самом понятии о культуре русского духовного пения, прежде всего, в силу отсутствия самих культурных моделей прошлого. Деятельность этих коллективов не претендует на строгую аутентичность, тем не менее ставит своей задачей достижение максимальной стилистовой достоверности возрожденных песнопений древнерусской певческой традиции. Выбор репертуара, исполнительской манеры, сценического облика ансамбля во многом обусловлены фигурой руководителя: его вкусом, его пониманием национальной культуры, представлениями о роде внешних атрибутов и костюмов, наконец, личными качествами.

Именно конец XX в. стал тем рубежным временем, когда народные хоры заметно отошли от национального народного искусства и стали в большей степени ориентироваться на академические формы исполнительства. Ведущие фольклористы поднимают проблемы размыwania и нивелирования национальных традиций, среди которых вопрос об экологии национальных языков и фольклора явился «не менее важным, чем вопрос об экологии природы и окружающей среды» [234, 69] (В.Г. Захарченко). «Социально-культурную проблему...» исследователи видят и в нынешних образовательных программах, где изучению национальной культуры «...отводится» самое скромное место среди произведений классической музыки, и прежде всего западно-европейской» [234, 142] (Л.В. Шамина). Важнейшее значение придается воссозданию всей культурной среды,

так как без нее народное музыкальное искусство теряет свой мощный эмоциональный потенциал существования [234, 191]. Именно фольклорная деятельность, в которой раскрываются бесписьменные закономерности народного художественного мышления, опирающиеся на свойства живой человеческой памяти, позволяет, по мнению исследователей, максимально компенсировать отрыв современного человека от «природного простора... от естественной и плавной разговорной речи» [234, 177-178] (Е.А. Краснощекова, О.В. Величкина).

Во многих случаях решающее значение в формировании мировоззрения современных российских композиторов играло знакомство с народными певцами во время музыкально-этнографических экспедиций⁹⁰. Яркие музыкальные традиции Белгородской области, старообрядческих общин Забайкалья, потомков первопереселенцев-староверов Алтая и др. были не только отмечены в ряде исследовательских работ, но и стали стилевым стержнем разнообразных учебных, профессиональных и любительских певческих коллективов.

Примечателен творческий путь *Ансамбля Дмитрия Покровского* (1973), который в пору своего создания вызвал бурю протестов со стороны «академистов», не принимавших самобытную культуру исполнения народной музыки, но покорила высокопрофессиональным исполнением и точным соответствием стилевой направленности «Свадебки» И.Ф. Стравинского. Освоение аутентичных русских певческих технологий велось ансамблем в процессе экспедиций и на основе собранных богатейших аудио и видео-материалов об исчезающих культурных явлениях народного быта Русского Севера, Забайкалья, Усть-Цильму (Коми), Архангельской, Ульяновской, Читинской, Тамбовской и многих др. областей России. Ансамбль Покровского всегда отличало соединение самого современного музыкального искусства с выразительными средствами древнерусской музыкальной культуры. Нынешний руководитель ансамбля Мария Нефедова особенно плодотворно сотрудничает с

⁹⁰По мнению В.М. Щурова, композитор и искусствовед В.И. Мартынов именно после знакомства с Ефимом Сапелкиным и так называемым афанасьевским певческим гуртом из Белгородской области, под воздействием пения сельских певцов, полностью изменил «стиль своего музыкального письма: из закоренелого модерниста и авангардиста он превратился постепенно в композитора ярко выраженного самобытно-русского толка» [293, 117]. Именно это общение повлияло на стилистику музыки к известным кинофильмам на темы истории государства Российского: «Михайло Ломоносов» (реж. А.А. Прошкин), «Юность Петра» (реж. С.А. Герасимов).

современными композиторами, традиционными стали выступления с такого рода программой в Сарове. Одним из интересных проектов было совместное выступление с хором храма Николы в Толмачах в Концертном зале Третьяковской галереи (2007). Православная народная духовная и современная музыка на древние народные тексты составляет лишь часть репертуара ансамбля, тем не менее нельзя не оценить тот весомый вклад в популяризацию народной духовной культуры, который сделал «Ансамбль Покровского». В частности, он впервые поставил перед отечественной музыкальной культурой ряд актуальных вопросов: о включении духовной народной музыки в концертные программы народных коллективов, о достоинствах экспедиционной практики и об определенных преимуществах коллективов-энтузиастов перед ориентированными в большей мере на концертную эстраду прославленными академическими народными хорами (например, хором им. М.Е. Пятницкого, Уральским хором, Северным хором и др.). Внешний облик ансамбля соответствует выбранному автономному стилю: это - сценичные современные костюмы, тонко стилизованные в народном духе.

На заре создания Дмитрием Гаркави *ансамбля «Светилен»* (1989) автономная культурно-стилевая основа была присуща и его музыкальной деятельности. Светоносный колорит «ультра-белой» открытой манеры пения, насыщенной яркими обертонами, отличал исполнительскую манеру мужского коллектива ансамбля (в частности, духовного стиха на Введение во храм⁹¹). В настоящее время, получив статус Ансамбля народной музыки «Светилен», ансамбль значительно сократил исполнение народных духовных стихов и отдал преимущества украинским колядкам и написанным в аналогичной песенной манере духовным сочинениям своего руководителя - Д.В. Гаркави, что в какой-то степени содействует более легкому восприятию народной музыки и популярности ансамбля. Нововведения открывают доступ к широкому кругу любителей народного музыкального творчества, тем не менее, оригинальная манера исполнения древнецерковной музыки несколько упростилась (в частности, в последние годы «Патриарси, триумфуйте!» исполняются в аранжировке Д.В.

⁹¹По расшифровке Ксении Кораблевой.

Гаркави, значительно уступающей по своим эстетическим качествам расшифровке К.Ю. Кораблевой). В своей исполнительской практике ансамбль использует гусли, окарину, колесную лиру, дудук и другие архаичные инструменты. Коллектив с успехом гастролирует за границей. На сегодняшний момент - это интерпретирующее культурно-стилевое направление, где основой выступает культурная модель украинского колядования. Костюмы ансамбля отличаются яркой сценичностью с аллюзией на древнерусские княжеские одеяния.

Настоящий прорыв в переосмыслении православной духовной певческой культуры сделал *ансамбль «Сирин»* (1989) под руководством Андрея Котова, который поставил своей задачей реконструировать многоголосные древнерусские распевы (прежде всего русское строчное трехголосие). Помимо концертной деятельности, ансамбль осуществляет расшифровку древних распевов и их издание. Популяризации древнерусской народной духовной музыки и древнерусской многоголосной канонической церковной музыки содействуют также мастер-классы, проводимые А.Н. Котовым как для регентов церковных хоров, так и для фольклористов на высоком профессиональном уровне. В работе ансамбля принимают участие кандидаты искусствоведения, ведущие специалисты отечественного музыкознания - Полина Терентьева, Лада Кондрашкова, руководитель хора «Ex Libris»⁹² Даниил Саяпин и др. Необходимо подчеркнуть, что главной причиной начала исследовательской и творческой деятельности ансамбля стало, по словам его руководителя, «патриотическое стремление к возрождению национального певческого языка»⁹³. Необыкновенная трудоспособность, полная самоотдача, огромная любовь к своему делу, соцветие талантов (в том числе и вокального мастерства исполнителей), позволили поднять, по сути, архивированный пласт русской музыкальной культуры. Богатейшее сокровище, бывшее достоянием узких специалистов: историков, музыковедов, искусствоведов, - стало открыто и доступно слушателям. На практике искусство «Сирина» явилось своеобразным манифестом российской

⁹²До 2015 г. имел название хора Издательства Московской Патриархии.

⁹³Ансамбль древнерусской духовной музыки «Сирин». URL: <https://vk.com/club23996765>

культуры как культуры нового типа. По словам руководителя коллектива, он «...собрал ансамбль "Сирин"... для того, чтобы поставить некий эксперимент - через себя почувствовать, понять ту древнюю духовную музыку, которая по большей части не звучит, которая если и понимается нами, то не так, как она понималась людьми XVII-XVIII вв.»⁹⁴. Тем не менее, «некий эксперимент» - освоение нового музыкального пространства - явился обретением одного из тех фундаментальных оснований нашей российской культуры, в особенности интонационного фонда музыкальной культуры, которого она была лишена на протяжении трех веков. Правильная интерпретация древнерусских песнопений (духовных стихов и богослужебной музыки) для ансамбля «Сирин» составляет не только стремление к аутентичности, но само мировоззрение православного человека: «Музыка, которую мы исполняем, говорит о вечном ...на Пасху в Иерусалиме сходит Благодатный Огонь, который первые минуты не обжигает. Вот и эти песнопения можно сравнить с этим неопалющим огнем – они чисты, и при этом наполнены потрясающей энергией. Настоящее богословие в музыке»⁹⁵. Помимо высоких эстетических качеств знаменное многоголосие имеет и удивительное, ни с чем не сравнимое, тактильное воздействие на слушателя (по всей видимости, связанное с инфра-волнами басовой партии). Высокопрофессиональное исполнение ставит серьезный прогностический вопрос, который стал актуален в условиях нынешнего состояния российской духовной певческой культуры как культуры нового типа: о возможности и преимуществах пения неакадемической манерой на богослужении в Церкви. Сценический облик ансамбля полностью соответствуют выбранному культурному направлению на максимальную достоверность культурного явления, воссоздает традиции древнерусского праздничного одеяния: это - натуральные льняные костюмы, у женщин украшенные тонкой ручной вышивкой, женские головные уборы впечатляют изысканным кружевом и шитьем. Искусство «Сирина» до сих пор является элитарным в силу избранной новационной культурно-стилевой модели, не поддающейся повторению или копированию.

⁹⁴ Котов А.Н. Об ансамбле «Сирин». URL: <http://ансамбльсирин.рф/об-ансамбле/>

⁹⁵ Там же.

Годы гонений на Церковь в XX в. надолго отодвинули волну возрождения **православной канонической церковной музыкальной культуры**. Помимо ведущего направления - изучения и распространения культуры пения одноголосного знаменного распева - становление и утверждение канонической православной культуры в современном мире обнаруживает несколько других тенденций: реконструкция утерянной многоголосной традиции пения, строчного трехголосия (ансамбль «Мадригал», Андрей Котов, Даниил Саяпин), возрождение византийской традиции пения (Ирина Болдышева, Московская школа «Псалтика»), наконец, современное творчество, которому «органически свойственно стремление к моделированию канонического пространства» [222, 21].

Общество любителей древнего пения имени свт. Иова возглавляет **Глеб Борисович Печенкин** - головщик храма Воскресения Словущего в Москве, основатель Знаменно-певчей школы. С 2003 г. им регулярно проводятся съезды, на которых каждый слушатель может обучиться крюковой нотации (а также развить заложенные музыкальной прапамятью симультанные музыкальные способности, позволяющие мгновенно вызвать из памяти мелодический контур знаменной попевки). Съезд 2007 г., ставший культурным явлением своего времени, прошел под девизом «Знаменный распев в XXI веке: практическое воплощение, методики обучения, перспективы развития». Старообрядческое пение можно услышать в исполнении хоров Рогожской общины г. Москвы (руководитель - чтец Виталий Москвичев), Никольской общины г. Москвы (рук. диакон Василий Трифан), Лиговской общины Санкт-Петербурга (рук. чтец Дионисий Синельников), Успенской общины в Нижнем Новгороде (рук. Федор Лебедев), старообрядческих приходов Сибири (хором г. Новосибирска руководит регент Александр Емельянов), Покровской общины г. Ржева Тверской области (рук. диакон Иоанн Чунин), хора г. Егорьевска Московской области (рук. протоиерей Андрей Моржаков) и др.

Интерпретирующее направление в области православной канонической церковной музыки продолжает Московская школа византийского пения «Псалтика» (с 2004 до 2010 г. она имела название Школы византийского пения

при издательском доме «Святая Гора», обучение вел афинский преподаватель Костас Фотопулос). Нельзя не оценить по достоинству тот труд по освоению устной практики древнего византийского пения и византийской музыкально-теоретической системы, который с радостью взяли на себя наши отечественные исполнители. Это - энтузиасты возрождения не только певческих традиций, но и переосмысления всего своего музыкального мировоззрения, воспитанного в рамках западноевропейской музыкально-теоретической системы с опорой на функциональную гармонию, четкий метроритм и темперированный строй. Исполнители песнопений византийской и афонской традиции вынуждены сознательно ломать в себе устоявшиеся представления о ладе, практически приравненном в западноевропейской системе к гамме, учиться слышать в тоне его малые составляющие, уметь разделить тон на три или четыре части, легко читать невменную нотацию. Качество исполнения на современном этапе отличается некоторой неровностью: одни песнопения звучат весьма приближенно к характеру звучания прославленных греческих церковных хоров (хора монахов монастыря Симонопетра, хора «Филафонитэ» из Салоник под рук. Димитроса Манусиса, хора «Калогерика» под рук. Панагиотиса Калампакаса и др.), в ряде других присутствует некоторая «выученность», несвобода, вполне объяснимая на данном этапе развития молодого коллектива. В Москве пение византийской традиции можно услышать на Александрийском подворье (храм Всех Святых на Кулишках), на Афонском подворье (храме Великомученика Никиты). В Твери византийскую систему Осмогласия и пение по невмам освоили певчие Николо-Малицкого монастыря под управлением протопсалта и регента Бориса Чибисова.

Автономное культурно-стилевое направление присуще детско-юношескому коллективу из Санкт-Петербурга - *хору во имя Иоанна Дамаскина собора Владимирской иконы Божией Матери*, отметившему в декабре 2015 г. свой 25-летний юбилей. Исполнение византийских песнопений отличает удивительная свобода, широкое дыхание, светоносный колорит детских тембров и своя особенная манера в интерпретации греческой мелизматики. Расшифровка песнопений, переводение их с невменной на пятилинейную нотацию и переложение греческого текста на церковно-славянский язык принадлежит

регенту Ирине Болдышевой⁹⁶, которая считает своим главным служением «восстановление древней певческой культуры... и современных реалий пения, дыхания, орфоэпии»⁹⁷.

Среди академических коллективов пионером, открывшим широкому российскому слушателю шедевры канонической церковной музыкальной культуры, стал *Ансамбль солистов «Мадригал»* (1965), основанный Андреем Волконским (с 1972 г. - рук. Лидия Давыдова). «Мадригал», исполнявший первоначально исключительно западноевропейскую старинную музыку (Средневековья и Возрождения), уже в первые годы своей деятельности расширил культурные рамки, включив в репертуар византийскую, южнославянскую и русскую музыку XIV-XVIII вв. Исполнение песнопений в чистой, просветленной камерной манере, отличающееся тончайшей нюансировкой и точно выверенной агогикой, было в свое время новым автономным стилем, контрастирующим с традиционной русской академической школой ансамблевого и хорового пения. Этот стиль, несомненно, содержал аллюзию на монастырское пение (вместе с тем, предполагая пение неоднородного ансамбля) и отвечал новым духовным потребностям поколения регентов и певчих конца XX в. В частности, проникновенное исполнение «Мадригалом» Задостойника Успения конца XVII века «Апостоли от конец земли»⁹⁸ содействовало тому, что песнопение прочно вошло в обиход многих церквей. С роскошью костюмов, пошитых для западноевропейских программ, контрастировали неизменно строгие черные костюмы, в которых солисты исполняли древнерусскую церковную музыку.

Если во внехрамовой музыкальной жизни, как было указано выше, просветительскую деятельность по возрождению древнерусского песнотворчества на рубеже веков осуществляли преимущественно ансамбли, творчество которых находилось на стыке *народной певческой культуры* и *канонической церковно-певческой культуры*, то в жизни церковных коллективов на рубеже XX-XXI вв. весомую роль сыграл авторитет хора Валаамского монастыря, культурно-

⁹⁶Ирина Валентиновна Болдышева – композитор, хоровой дирижер, исследователь древнерусского и византийского певческого искусства, награждена Орденом св. равноапостольной княгини Ольги и шестью медалями Русской и Сербской Православной церкви за вклад в развитие хорового и церковно-певческого искусства.

⁹⁷«Детско-юношеский хор во имя преподобного Иоанна Дамаскина». URL: <http://damaskinhor.ru/>

⁹⁸РГБ Ф. 218 № 343. Расшифровка Л.А. Игошева.

просветительская деятельность и композиторское творчество регента *иеродиакона Германа Рябцева*. «Слава Богу, в нынешние дни знаменный распев уже не является какой-то диковиной и всё меньше людей склонны считать его рудиментом. Храмов, где практикуется знаменное пение, становится больше с каждым годом. Если в развитии этого благого дела присутствует хоть малая толика моих трудов, то я смело могу считать себя счастливым человеком!»⁹⁹, - говорит, по сути, создатель современного обихода Валаамского монастыря. Пение валаамского и знаменного распева с исоном (выдержанным басовым тоном) в подражание греческой традиции явилось плодом многолетнего изучения Германом Рябцевым древнерусских распевов в рукописном отделе Русской Национальной Библиотеки под руководством профессора кафедры древнерусского пения Санкт-Петербургской консерватории А.Н. Кручининой. Это нововведение позволило органично сочетать в одной службе со знаменным - грузинский, сербский, афонский и другие древние двухголосные и многоголосные распевы Православных Церквей. Обучение расшифровке древней нотации привело автора к глубокому пониманию структуры и особенностей музыкального языка знаменного пения и стало решающим фактором в становлении молодого регента и композитора, биография которого до 1989 г. складывалась как биография восходящей рок-звезды. Академическое музыкальное образование и монашеское служение (с 1991 г.) в Валаамском монастыре сыграли решающую роль в том культурном феномене, который получил название Современного обихода Валаамского монастыря¹⁰⁰. Автономная культурно-стилевая модель присуща не только манере личного исполнения распевов (около 30 альбомов), но и узнаваема в совместных записях с братским хором Валаамского монастыря. Высокопрофессиональные студийные записи песнопений: знаменного распева, монастырских традиций, духовных стихов Великого поста и др. стали

⁹⁹Рябцев Герман, иеродиакон. URL: <http://predanie.ru/ryabcev-german-ierodiakon/>

¹⁰⁰В настоящее время мало кто задумывается над тем фактом, что современные нотные и аудио издания, транслирующие «валаамский обиход» – транслируют ни что иное, как талантливое композиторское творчество иеродиакона Германа Рябцева. Линии исона, сочиненные иеродиаконem Германом, уникальны своей простотой и органичностью с распевом (например, в тропарях «Помилуй нас, Господи, помилуй нас» переход исона на малую секунду вниз с временным устоем на VII ступени (см. Приложение В)).

своеобразной идеальной культурной моделью современности, на которой воспитывается уже третье поколение регентов.

Состояние нынешней **православной традиционной церковной музыкальной культуры** - по преимуществу, «чувственного партесного пения, которое повсеместно употребляется в храмах Русской Православной Церкви» [49] и сопряженной с ним уставной, регентской, катехизаторской, миссионерской, издательской и пр. деятельности - может быть охарактеризовано как «точка бифуркации» - момент сильнейшего колебания системы ввиду глубоких противоречий внутри нее. Определенной причиной конфликта явились годы господства атеистической идеологии, которая, по мнению диак. Михаила Асмуса, создавала критическую ситуацию именно в передаче традиции - «основополагающем принципе любой культуры» [206, 12]. Необычайно актуально и современно звучат слова А.Д. Кастальского, более чем сто лет назад (в 1914 г.) сказанные о творчестве композиторов-традиционалистов: «Наши самобытные церковные напевы в хоровом изложении только обезличены; послушайте, как они стильны в унисонах старообрядцев и как они бледнеют в учебно-шаблонном четырехголосии наших классиков, которыми мы хвастаемся чуть не сто лет: умилительно, но... фальшиво» [115, 234]. К субъективным причинам духовного кризиса Михаил Асмус относит «недостаток воцерковленности музыкантов, их укорененности в традиции, начиная с непонимания ими церковно-славянских текстов и их богослужебного предназначения и заканчивая лишь поверхностным, эмоциональным знакомством с церковными напевами» [206, 12].

Наиболее освещена в различных нотных изданиях и интернет-ресурсах *современная традиционная церковная музыка* (сочинения и аранжировки) следующих авторов: митрополита Ионафана Елецких, архимандрита Матфея Мормыля (интерпретирующая культурно-стилевая модель традиций братского пения Киево-Печерской Лавры); митрополита Илариона Алфеева, монахини Иулиании (эkleктизм); композиторов А.Д. Гринченко, В.К. Ковальджи (интерпретирующая культурно-стилевая модель хорового концерта XVIII - начала XIX веков). В обработках древних распевов и авторских сочинениях современных композиторов музыковедение отмечает привнесение «так называемых "светских"»

методов тематической работы»: «сегментирование, не всегда совпадающее с попевоочной структурой напева, ...доразвитие мелодики сочинения путем включения "чужих" (а часто и "чуждых") элементов». Отмечаются также «случаи нарушения текстовых акцентов» [222, 9]. Вместе с тем, музыкально-критическая мысль, представляющая официальное лицо РПЦ (в данном случае, Белорусского экзархата Московского патриархата), зачастую превозносит те качества, которые являются прямо противоположными духу и характеру богослужебной музыки. «Это задуманная лирическая музыка значительной выразительной силы... Это родник простодушия, восходящий также к чувствительной лирике романса конца XVIII века и к лирическим откровениям "Нового направления" русской духовной музыки начала XX века. ...Этот музыкальный пласт духовной лирики оригинален сплавом глубоко укоренившихся в сознании народа литургических распевов Православной Церкви и чувствительных романсов» [87, 3], - пишет доктор искусствоведения Т.А. Щербакова о духовных сочинениях монахини Иулиании (Ирины Денисовой).

Следует вновь подчеркнуть, что выдающиеся деятели российской культуры рубежа XIX-XX вв.: богословы: святитель Игнатий Брянчанинов, Патриарх Алексей I, прот. Павел Флоренский, философы: А.Ф. Лосев, И.А. Ильин, князь Е.Н. Трубецкой, писатель и педагог К.Д. Ушинский, педагог С.И. Миропольский, ученый-медиевист А.В. Преображенский, иконописец В.А. Комаровский, композиторы: П.И. Чайковский, А.Т. Гречанинов, А.Д. Кастальский, А.В. Никольский и др. выступали с высоким философским словом, педагогическим советом, острой профессионально-музыкантской обеспокоенностью, горячей пастырской проповедью о том, что превращение символического музыкального искусства в светское несет в себе опасность для всей российской культуры как искажение ее интонационного (а в культурологическом смысле - языкового) фонда. Произведения такого рода (в частности, жанр «чувствительного романса») лишены должной ответственности за чистоту музыкального языка русской церковно-певческой культуры, который являет собой одну из граней церковного канона, подтверждение которому мы находим в трудах выдающихся российских исследователей православной культуры.

Современные исследователи сравнивают нынешнюю ситуацию - яркое концертное пение, ориентацию на духовные концерты и партес и т. п. - с тем критическим показателем превалирования светского музицирования в храме в конце XIX в., от которого самым плачевным образом наша культура была «избавлена» революционными событиями. «Во времена итальянских влияний (конец XVIII - первая четверть XIX века) дело неоднократно доходило до аплодисментов и криков «браво» во время службы» [189], - констатирует кандидат искусств. Н.Ю. Олесова. Тем не менее, возвращаясь к сборнику современного церковного композитора Ирины Денисовой (монахини Иулиании), нельзя не обратить внимание на то, что «песенным ключом всего сборника» [87, 3] рецензент считает «"Во Царствии Твоем" на музыку Рахманинова» - многократно повторенное тематическое ядро 3-го фортепианного концерта в несвойственной С.В. Рахманинову гармонизации. Это сочинение, как и «"Псалом 103" на музыку П. Чайковского», включающий мотив из 1-й симфонии, можно рассматривать как продукт полистилистической эстетики, где автор не несет никакой ответственности за цитируемый материал и вольное обращение с ним рассматривает как достоинство собственного сочинения.

В то же время, в ряду традиционной церковной музыкальной культуры как творчество композитора «второго ряда» рассматривается автономный стиль диакона Сергия Трубачева. Мы вынуждены не согласиться с мнением И.А. Дабаевой, выраженном в следующем тезисе: «Продолжается традиция написания клиросных концертов композиторами-регентами. Среди них - С. Трубачев, В. Ковальджи, С. Толстокулаков и другие» [79, 282]. Чрезвычайно плодотворная социокультурная деятельность регента Троице-Сергиевой Лавры диакона Сергия Трубачева (диаконское служение, руководство хором, издательская деятельность, наконец, аранжировки древнерусских распевов и авторское творчество) была посвящена возрождению русской канонической духовной музыкальной культуры. Мы не находим в его сочинениях даже аллюзии на концертность ни с точки зрения формы, ни с точки зрения музыкального языка, ни с точки зрения внутреннего духовного содержания. Творчество молодых авторов, письмо которых на нынешнем этапе отличает интерпретирующая стилевая модель, по

нашему убеждению, преждевременно ставить в один ряд с, без преувеличения, шедеврами музыки современного канонического направления: «Милостью мира», «Херувимской песнью», «Богородице Дево», «Дева днесь» и др. сочинениями диакона Сергия Трубачева. Личность диакона Сергия, его композиторское творчество далеко выходят за рамки «композиторов "второго ряда" в истории культуры страны» [79, 11]. Отрадно видеть, что современное музыкознание пересматривает эту позицию и в лице Н.С. Гуляницкой заявляет о серьезных процессах в области церковно-певческой культуры, где Сергей Трубачев является «одним из композиторов-основоположников современного духовно-музыкального творчества в России в постсоветский период. ...начало, положенное С.З. Трубачевым (почившем в сани диакона), - это то тайное, что стало теперь явным» [72, 124].

Призывы Патриарха Кирилла к возрождению народного пения в храмах [120, 21] прозвучали в обращении к участникам I Съезда регентов в январе 2016 г. Официальные выступления митрополита Илариона Алфеева, являющегося председателем диссертационного совета Общецерковной аспирантуры и докторантуры им. св. равноап. Кирилла и Мефодия и церковным композитором, содержат позитивные мысли, своевременные идеи и предложения по воссозданию *канонической церковной культуры*. «Мы должны понимать, что ни знаменный, ни другие древние распевы не предназначались для гармонизации и что подставлять аккорды под унисонную мелодию - значит искусственно добавлять к ней то, в чем она совсем не нуждалась. Тем не менее, на мой взгляд, гораздо лучше исполнить гармонизированную древнюю мелодию, чем концерт в итальянском стиле» [3, 53], - сказал митрополит Иларион в своем выступлении на Съезде. Таким образом, в лице архипастыря РПЦ были обозначены приоритеты для традиционной церковной музыкальной культуры. В то же время, следует говорить о чрезвычайной необходимости следующего шага: тщательном отборе из масштабного поля «гармонизированных древних мелодий» только тех аранжировок, которые основаны на канонических принципах работы со средствами музыкальной выразительности. Это позволит традиционной церковной музыкальной культуре преодолеть застойные факторы.

Обозначенные митр. Иларионом долгожданные пути к воссозданию традиций российской певческой культуры скрывают еще одну острую проблему. Загнанный в прокрустово ложе чуждой ему функциональной *«традиционной гармонизации»* (аккордики, регулярного метроритма, хоральности), древний распев (подобно одетой в позолоченную ризу и трижды зарисованной «Троице» А. Рублева) тем самым оказывается практически лишен своей исконной интонационной природы, искажен до неузнаваемости, изложен нелогично с точки зрения формы и организации музыкального материала. А главное - он теряет свою смысловую составляющую. Такому распеву современный регент закономерно предпочтет стиль партеса, который в творчестве выдающихся церковных композиторов: Д.С. Бортнянского, М.С. Березовского, А.А. Архангельского, свящ. Василия Зиновьева и др. явил собою яркие образцы мировой музыкальной культуры - духовные концерты, хотя и бывшие продуктом процессов секуляризации церковной культуры, но представляющие собой совершенство стиля и формы в области композиторского творчества на стыке *традиционной церковной и академической музыки*. По нашему глубокому убеждению, эти вопросы не являются риторическими. Речь в данном случае идет о сужении приоритетов, о фокусировке внимания регента на изучении и освоении одноголосных древнерусских распевов: знаменного, путевого, демественного, столпового, канонического древнерусского многоголосия, монастырских распевов, распевов иных Православных Церквей и византийской традиции, творчества Синодальной школы и композиторов-«кучкистов», С.В. Рахманинова, Н.С. Голованова, Г.В. Свиридова, современных регентов канонического направления, оставивших жемчужины уникальных авторских гармонизаций древних распевов, незаслуженно игнорируемых традиционной церковной практикой.

Наконец, в области ***православной академической культуры*** (внецерковной профессиональной деятельности: исполнительской: вокально-хоровой, дирижерской, инструментальной, композиторской, а также лекторской, исследовательской, издательской и пр.) мы имеем чрезвычайно эклектичное понимание и переживание самого понятия духовности, где под «духовностью»

понимаются подчас совершенно различные, более того - оппозиционирующие явления в музыкальной культуре. Этот феномен неразрывно связан с современной нам эпохой постмодернизма, эстетика которого чуждается самого Смысла артефакта и тем самым превращает явление в профанацию. Современное музыкознание отличает широкий спектр охвата духовной музыки, где в область его анализа одновременно попадают и знаменный распев, и сочинения А.Н. Скрябина, навеянные «Тайной доктриной» и оккультным мистицизмом (Т.М. Мусаев [170,171]), «Тебе, Бога хвалим» для двух хоров и симфонического оркестра Д. Бортнянского и духовные песни иеромонаха Романа Матюшина (митр. Ионафан Елецких [92]), «Благослови, душе моя, Господа» А.В. Никольского и песни под гитару малоизвестного барда Дмитрия Шведа (И.П. Дабаева [79]), сочинения церковных композиторов Синодальной школы и электро-акустические эксперименты современного композитора В.С. Ульянича (Т.М. Мусаев [171]), «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н.А. Римского-Корсакова и симфония А. Караманова «Николай - Кришна» (Т.М. Мусаев [171]), 4 симфония А. Шнитке, «где православные песнопения звучат наряду с инославными - католическими, иудейскими и исламскими» [265, 34] и хоровые концерты на исламские стихи Р. Каллимулина (С.И. Хватова). И этот фактор неизбежен. Говоря словами Питера Баутенеффа: «...потому что *религия не распространяет монополию на опыт невыразимого* (курсив наш. - Н. Д.-М.), мы возвращаемся к необходимости слова, которое говорит о тех вещах, которые уносят людей за их пределы, указывает на реалии, которые выходят за рамки осознаваемой причинной связи»¹⁰¹ [299, 25].

Тем не менее, современная ситуация, требует более осторожного отношения к понятию «духовности» в связи с обращением к русской церковно-певческой культуре. Словами С.И. Хватовой, «приоткрывшийся "железный занавес" обнажил проблему самобытного развития или европейской интеграции» [265, 30].

Наряду с вопросами экологии в области православной музыкальной культуры, церковных традиций и созидающей функции духовной музыки

¹⁰¹"Yet, because, religion holds no monopoly on experiences of the ineffable, we return to the need for a word that speaks to the things that take people beyond themselves, intimations of realities that go beyond the perceived causal nexus".

(оппозиционирующей массовой культуре и оккультным течениям), остро встает проблема соседства в одном и том же исследовании противоположных по духу явлений отечественной музыкальной культуры. В частности, монографию Т.М. Мусаева, посвященную духовно-певческой культуре России, открывает интервью с шестью современными композиторами: С. Невским, Д. Курляндским, Г. Дороховым, Т. Исмагиловым, О. Раевой, А. Сафроновым. Показателен факт, что дирижер и администратор радио «Орфей», лично знакомый с церковными композиторами: В. Довганем, Р. Леденевым, А. Лариным, К. Волковым, А. Думченко, Н. Сайковичем, С. Сегалем, А. Микитой, а также с А. Вустиным, М. Гагнидзе, М. Шмотовой, А. Зеленским, имеющими ряд инструментальных произведений духовной тематики, выбирает в качестве авторитетных лиц композиторов, стоящих на принципиально воинствующе-атеистических позициях или проявляющих безразличное отношение к вере¹⁰². Некоторые противоречия вызывает и трактовка символов православной культуры: так божественный покров, в котором, по преданию, исчезает град Китеж, представляется автором символикой церковного раскола, что «дало образ несравненно более глубокий, чем само историческое явление раскола: мистерию народа, культуры или отдельной души» [170, 114]¹⁰³.

Возвращаясь к вышеуказанной нами тенденции к объединению полярных явлений под именем «духовности» не только в области современной *православной академической музыки*, но и в области *православной традиционной церковной музыки*, мы отмечаем, что негласной нормой является перечисление «через запятую» имен композиторов, произведения которых чрезвычайно контрастны по стилю, интонационно-музыкальному языку, оперированию средствами музыкальной выразительности, отношению к тексту и соблюдению канонических принципов работы с музыкальным материалом. В выступлении на I регентском

¹⁰²Идейный манифест сопредседателя Санкт-Петербургской группы «СоМа» композитора Д. Курляндского по меньшей мере демонстрирует несовпадение с понятием духовности: «Музыка – это самая мощная машина памяти среди всех выпускаемых культурой. Музыка, как и секс, может достичь дна бессознательного. «СоМа» [«Соппротивление материала»] не поддерживает традиции; стресс поддерживает традиции обращения с традицией. История, в том числе прошлое, пишется сегодня. Наша цель заключается в постоянном пересмотре традиций» // URL: <http://www.stres.iscmrussia.ru/soma-onas.html>

¹⁰³Здесь Т.М. Мусаев цитирует Д. Андреева [Андреев Д.Л. Роза мира. М.: Товарищество «Клышников-Комаров и К», 1992. – С. 150].

съезде [3, 53] митрополит Иларион называет авторов, произведения которых уместно исполнить в современном богослужении: митрополита Ионафана (работающего в стиле, интерпретирующем традиции Киево-Печерской Лавры), монахини Иулиании (использующей полистилистические приемы и гармонический язык романсовой лирики¹⁰⁴) и Геннадия Лапаева («Трисвятое», «Свете Тихий» и др. сочинения которого представляют собой каноническое направление). И здесь открываются три проблемы: во-первых, объединения сочинений этих авторов в аудио-пространстве одного богослужения, во-вторых, приоритетов указанных стилей, и в-третьих, вопрос о «некоей моде, а порою спекуляции на церковной тематике, получившей довольно широкое распространение на телевидении, радио и в концертной жизни» [155, 222]. Прежде всего, очевидна категорическая невозможность объединения сочинений этих авторов в одном богослужении. В этом ключе, музыка Г.Н. Лапаева действительно нуждается в большей популяризации и требует введения в репертуар церковных хоров, тогда как музыка митрополита Иоанфана в ней не нуждается в силу избранной автором интерпретирующей культурно-стилевой модели творчества и церковной значимости самой фигуры композитора, занимающего высокий пост архипастыря. Ориентация регентов на «чувствительно-романсовый» стиль сочинений монахини Иулиании видится нам сомнительной (принимая во внимание экологический подход к полистилистическим приемам).

Избежать негативных последствий восприятия полярных явлений такого рода, вероятно, позволит тщательная работа современных искусствоведов и культурологов над *типологизацией* сложного и многообразного мира современной российской православной музыкальной культуры. Современная ситуация требует классификации церковной и православной академической музыки не по внешним жанровым признакам, а с точки зрения ее *содержательной* функции (созидающей мироздание или разрушающей), *психофизической* функции (несущей позитивное или негативное мироощущение), с точки зрения использования средств

¹⁰⁴В частности, гармоническое окончание «Под Твою милость»: VI-DD-D-T вызывает ассоциации с массовыми песенными жанрами советского периода (например, «Ноктюрном» А. Бабаджаняна).

музыкальной выразительности, а значит, прежде всего - ее *языкового интонационного фонда*, символических знаков, канонических требований и пространственно-временных условий бытования.

Определенные поиски в направлении типологизации православной духовной музыки наблюдаются в исследовании С.И. Хватовой, где духовные песнопения подразделяются на пять категорий: 1) предназначенные для исполнения за богослужением, 2) рассчитанные на исполнения в концертных программах произведения на канонические богослужебные и небогослужебные тексты, 3) православные жанры с инструментальным сопровождением или жанры западноевропейской духовной музыки, 4) воплощенные в вокально-инструментальных и инструментальных формах православные литургические и паралитургические жанры, 5) произведения, ориентирующиеся на общечеловеческие ценности. Тем не менее, даже в пределах первой категории «для исполнения за богослужением»¹⁰⁵ (т. е. представляющих *православную традиционную церковную и каноническую церковную культуру*) мы находим перечисление имен 34 композиторов, работающих в совершенно различных, в том числе не приемлемых для церковного богослужения стилистических манерах.

Российская академическая духовная музыка в процессе исторического развития получила две магистральные направленности, первая из которых связана с обращением к жанру католического и протестантского богослужения (в том числе на славянские тексты) или предполагает мистериальный подтекст (С.А. Губайдуллина «Аллилуйя» (1990), В.И. Мартынов «Игра человек и ангелов» (2000)). Вторая - отсылает к православному богослужению: 1) к православным жанрам с опорой на интонационный фонд древнего песнотворчества (П.Б.

¹⁰⁵В частности, «через запятую» указаны В. Полевая, Б. Працюк, А. Рындин, С. Трубачев и др. Для характеристики данного типа, необходимо составить краткий творческий портрет каждого композитора. Виктория Полевая – крупный украинский композитор западного направления, работающая в стилистике позднего минимализма, оперирующего аккордовыми комплексами «модальной вертикали». Богдана Працюк – молодой теоретик церковного музыкального искусства, имеющая весьма скромный багаж композиторского творчества. Александр Рындин – астраханский композитор, большая часть биографии которого прошла на эстрадных площадках; духовное творчество композитора на данном этапе находится в стадии становления. В частности, «Три духовных песнопения» с точки зрения смысловой составляющей церковно-певческой культуры, представляют ее полную профанацию: народно-песенное начало «Херувимской», переходящее в пышный партес, сменяет интонационная природа «жесточкого романса» в «Не рыдай Мене Мати», затем – эклектизм одного из самых скорбных песнопений Всеночного бдения перед Великим Постом «На реках Вавилонских»: хроматизированное соло баса на фоне малоуместного мажорного ликования на интонациях греческого распева. По существу, только Б. Працюк и диакон Сергей Трубачев могут претендовать на место в современной отечественной богослужебной практике, но принимая во внимание масштаб творческой личности диакона Сергея, это сопоставление так же мало уместно.

Ривилис «Стихира» для оркестра (1996), А.К. Вустин «Праздник» для детского хора и оркестра на тексты русских певческих книг XVII века (1987)), 2) к православной символике (В.А. Екимовский «Успение» для ансамбля ударных инструментов (1989)), А.С. Караманов «Совершишася» - цикл симфоний в 10-ти частях (1965-66)), 3) имеет опору в тематизме русского песнотворчества (М.А. Шмотова «Баллады Белого моря» для двух флейт и валдайского колокольчика (1992), О.В. Пайбердин «Точка неба» для симфонического оркестра (2001-2012)), 4) отражает процессы ассимиляции массовых музыкальных жанров в этой сфере, во многом связанные с миссионерской функцией Церкви (А.И. Микита «Семь песен о Боге» (2012)).

В настоящем исследовании мы категорически выводим сочинения *мистериального направления* за рамки православной духовной музыки как идущие от «музыкального космизма» А.Н. Скрябина, опиравшегося на зороастризм и оккультные воззрения, и тем самым подвергающие сомнению догматы Православной Церкви; *экспериментально-акустическую и электро-акустическую музыку*, базирующуюся на синтетических параметрах звука; а также музыкальные произведения, использующие свои выразительные средства для развенчания оккультизма и показа его отвратительных сторон («Доктор Фаустус» А.Г. Шнитке) и, таким образом, *находящиеся вне эстетизма* - одной из главных составляющих православного искусства (см. **Параграф 1.2**). Мы также считаем недопустимым в этой области анализ произведений *на латинский текст* как отвергающих свидетельство православного Слова, а значит находящихся более в области светского музицирования: «это уже музыка сама по себе» [Цит по: 271, 110] (А.Г. Шнитке о «Реквиеме» 1975 г.). Редкое исключение из этого правила составляют сочинения на латинский текст, имеющие в основе интонационную природу древнерусских распевов или распевов древней Восточной Церкви, о которых будет сказано ниже (см. с. 138-139). Некоторые попытки поликультурного синтеза обусловлены потребностью автора в широкой культурной трактовке. Например, «Реквием памяти Дмитрия Покровского» для народных голосов, фонографа и ударных инструментов Т.М. Михеевой (1999) отсылает к области духовного жанра или атрибутам русского фольклора. Тем не

менее, содержательная сторона произведения основана на аллюзии на *языческий фольклор Древней Руси*, что также нельзя отнести к сфере православной духовной музыки. В частности, внимание автора вышеназванного сочинения прежде всего сосредоточено на фонемах, орфоэпической игре шумовых и музыкальных звуков человеческого голоса, которые композитор талантливо выдает за архетипы древнейшего жанра - женского погребального плача.

Поликультурные музыкальные явления, межкультурный диалог во многом связан с расширением коммуникативных возможностей Церкви. Проект в рамках межкультурных коммуникаций, массового привлечения молодежи к академической музыке духовного содержания был предпринят в 2012 г. в концерте «Семь песен о Боге» в Большом зале Московской консерватории, где в первом отделении прозвучали песнопения византийского распева в исполнении греческого хора «Филафите», а во втором - оратория московского композитора А.И. Микиты на темы семи песен Бориса Гребенщикова в исполнении Московского Синодального хора под упр. А.А. Пузакова, хора храма Христа Спасителя, хора «Филафите» и Российского национального оркестра. Поиск контактов между андеграундом и академической духовной культурой, несомненно, демонстрирует новое направление музыкальной культуры страны. К области межкультурного диалога следует отнести и «Страсти по Матфею» митрополита Илариона. Сочинение было написано православным епископом в 2006 г. в стилистике западной музыки эпохи барокко, тем не менее автор не использует традиционную форму «Страстей», которые, согласно лютеранской традиции, предполагают не богослужебный, а поэтический текст. Таким образом, мы наблюдаем поликультурное явление, где форма сочинения представляет собой цепь православных канонических песнопений на церковно-славянском языке, стилистика - основана на культурно-стилевой модели творчества И.С. Баха, содержание - обусловлено просветительской миссией: донести до светской аудитории текст Евангелия, которое талантливо и вдохновенно читает сам митрополит Иларион. Популярность сочинения и в России, и за рубежом содействует расширению межконфессионального общения и говорит о процветании *православной академической музыкальной культуры в XXI веке*.

Расцвет православной академической музыкальной культуры в некоторые проблемы сценической культуры. Яркий макияж и декольтированные платья хористов, короткие платья исполнителей на первом пульте, «светские разговоры в... фойе Большого концертного зала Московской консерватории, где проходит исполнение "Страстей по Матфею"..., закономерно не связываются в сознании значительной части православных прихожан с православной церковно-певческой культурой» [86, 59]. Этот фактор имеет место, несмотря на то, что «Страсти» митрополита Илариона Алфеева названы «весьма значимым, нечастым и особенно дорогим примером живого церковного творчества, и православного по внутренней сути, и адекватного величию темы по своей музыкальной составляющей»¹⁰⁶ (протоиерей Максим Козлов, настоятель домового храма св. Татианы, МГУ), а многие части из «Страстей по Матфею» исполняются на богослужении в крупных приходах Москвы и провинции. Тем не менее, дальнейшие процессы секуляризации российской духовной культуры говорят о формировании современной православной музыкальной культуры как культуры нового типа.

Необходимо отметить яркие, выдающиеся сочинения на стыке *православной народной духовной культуры* и *канонической церковной культуры*. Оригинальное по замыслу сочинение А.И. Микиты «Сам Един еси Безсмертный» для ансамбля солистов-фольклористов и академического хора воплотили в жизнь при совместном исполнении Ансамбль Покровского и Синодальный хор под упр. А.А. Пузакова. Мощь и красота колоритного тембра нескольких мужских голосов Ансамбля Покровского значительно превзошли «форте» академического хорового пения сорока исполнителей Синодального хора. Новое осмысление нашло и переживание заупокойного культа, когда икос панихиды «Сам Един еси Безсмертный» получил авторскую трактовку в ключе величественного шествия и эмоционально-приподнятого «Аллилуйя». Своим талантливым сочинением композитор поставил ряд вопросов перед культурой современного православного хорового пения: об использовании в церковном песнопении (а значит, и в

¹⁰⁶ «Страсти по Матфею»: 12 впечатлений со сцены и из зала - Татьянин день / Молодежный интернет-журнал «Татьянин день» 26.03.2012. URL: <http://www.taday.ru/text/1545513.html>

богослужении) пения народной манеры и смешанной манеры пения; о кардинальном пересмотре средств выразительности песнопений заупокойной службы, а также Великого поста и Страстной седмицы, со скорбно-чувственного переживания на доминирующий архетип радостного ожидания «жизни вечной».

Поликультурные явления как позитивные явления, содействующие развитию *православной академической музыкальной культуры*, необходимо отличить и отмежевать от инородных отечественной музыкальной духовной культуре *полистилистических приемов*, которые в рамках академической и традиционной церковной музыки используют современные церковные композиторы. Это - указанные выше цитирования фрагментов оркестровой музыки русских классиков, переложения хоралов с подтекстовкой церковно-славянскими каноническими текстами «Херувимской», «Милости мира», избранных стихов Псалтири и пр. Эти приемы, предпринятые еще в конце XIX в. в области церковного музыкального искусства, демонстрируют репродукционный подход и создают прецедент того, что «богослужение, превратившееся в последовательность концертных номеров», действительно становится «реальным воплощением профанно-натуралистического типа пространственно-временных отношений» [155, 204].

В дополнение к сказанному, необходимо вернуться к вопросу классификации современной православной музыки, в частности: является ли исключением из правила сочинение на латинский текст, и правомерно ли его рассмотрение в контексте православной музыкальной культуры.

Ретроспектируя к двум сочинениям предыдущей эпохи, мы делаем попытку классифицировать их по жанровым признакам: первое - из области православной музыки - Литургию 1917 г. церковного композитора А.Т. Гречанинова и, соответственно, из области католической музыки - Мессу 1948 г. модерниста И.Г. Стравинского. Анализ сочинений по внешним жанровым признакам (Литургия и Месса) и области применения творчества авторов (церковный и светский композитор) может привести к ложным заключениям. Только широкий культурологический срез эпохи и анализ целостного культурного явления позволит выявить одну из ведущих ролей, которую играл А.Т. Гречанинов в

процессе секуляризации православной музыкальной культуры. На Поместном Соборе 1917-18 гг. он ставит вопрос (наряду с В.В. Надиным-Уваровым, который ратовал за введение гуслей, арф, цитр и псалтирионов) о необходимости повсеместного введения в православное богослужение органа [77, 17] и начинает активно использовать в своих духовных сочинениях оркестровое сопровождение (в частности, в указанной Литургии). Именно эта интерпретирующая культурная модель западного светского музицирования в XXI в. и находит свое продолжение в «Рождественской оратории» митрополита Илариона, «Русских страстях» А.Л. Ларина и др. академических сочинениях на религиозный сюжет. Как в западном художественном творчестве, отошедшем от иконографического канона, мы найдем в них приоритет человеческих переживаний, виртуозное воплощение их средствами голоса и оркестра.

Напротив, поиски в направлении воссоздания уникального интонационного музыкального фонда Древней Руси, а затем - Восточной Церкви, приводят И.Ф. Стравинского к написанию хорового сочинения, которое, будучи написанным на латинском языке, звучит в духе устной певческой традиции грузинской, греческой или коптской церкви, сохранившейся до современного времени. Необходимо отметить и фактор исполнения: приоритет остается за российскими и болгарскими коллективами. Культура исполнения западноевропейских и американских коллективов, которой «чужда экспрессивность и эмоциональность, энергия которых формировала бы сакрализованное звуковое пространство» [171, 81] (Т.М. Мусаев) нивелирует колоритную гамму восточного интонирования и во многом сводят на нет светоносный колорит сочинения. Инструментальное сопровождение исключает струнные и деревянные духовые как чувственную сторону инструментовки. И.Ф. Стравинским выбран квинтет медных духовых, который идеально сливается по тембру с насыщенной вокальной партией и создает над нею своеобразный светоносный звуковой «нимб». Таким образом, произведение на латинский текст своим внутренним гимническим содержанием, интонационной природой языка напевов Восточной Церкви, богатством фактурных приемов гетерофонии и пр. параметрами оказывается столь близко каноническим установкам и эстетике православной культуры, что как

замечательное исключение из общего правила может быть рассмотрено в контексте *православной академической музыкальной культуры XX века*.

В XXI в. элементы этого направления имеют продолжение в творчестве Арво Пярта (до 1980 г. композитор жил в России). Трудно переоценить значение духовного окормления архимандрита Софрония Сахарова, которое повлияло на творческое мировоззрение композитора. Архаика тематизма содействует возникновению аллюзии на культурную модель духовной музыки Христианской Церкви до XI века, еще не разделенной на католичество и православие. Идея А. Пярта и В. Мартынова «вперед в прошлое!», по мнению В.Н. Грачева, «способствует возрождению средневекового статуса музыки как космической категории, изначально связанной с идеей Творца» [66, 5]. Примерами новой модальной гармонии можно считать *De profundis* (129-й псалом) для хора, ударных и органа (1980), «Страсти по Иоанну» (1984). Неслыханным нововведением в католический заупокойный культ стала «нашумевшая» в свое время (1988) заключительная (7-я) часть Реквиема В.П. Артемова *Paradisum* («Рай»), поддающаяся объяснению в ключе эстетики православного музыкального творчества: не только постоянного памятования о смерти, но и неизменного ожидания радости «жизни вечной». Отмечая всю разноплановость стилистики, нельзя обойти вниманием ряд выдающихся сочинений современного авангарда, которые дополнили яркую палитру национального русского письма «Духовных песнопений» Г.В. Свиридова (1988): это кластерная техника в «Молитве Господней» А.Г. Шнитке (1984) и поздний минимализм, которому отвечают «Богородице Дево, радуйся» А. Пярта (1990) и «Блажены» В.И. Мартынова (2012). Подводя итог, мы считаем важным подчеркнуть некоторые тенденции, свидетельствующих о новом типе музыкальной культуры рубежа XX-XXI вв., в числе которых упомянутые выше:

— *синкретизм различных музыкальных культур: академической и церковной, профессиональной и любительской, массовой и элитарной, прикладной и сакральной, народной и авторской, дворовой и светской, реалистической и мистической, «западного» и «восточного» направления;*

- возникновение феномена «римейка» как продукта медиакультуры и проникновение его во все сферы музыкальной культурной деятельности, что следует рассматривать как негативный фактор музыкальной культуры XXI в.;
- поворот к православным культурным традициям вследствие восстановления церковного института как социальной структуры, повышение роли православной тематики в музыкальной культурной жизни страны, возрождение православной музыки академического направления, народной духовной музыки и канонической церковной музыки, приумножение ее в творчестве композиторов-регентов - что следует рассматривать как позитивный фактор музыкальной культуры XXI века.

Размежевание православной музыкальной культуры на каноническую церковную, традиционную церковную, народную духовную и академическую является естественным следствием процессов секуляризации церковной культуры. Органичное сосуществование и взаимопроникновение указанных типов музыкальной культуры отражено нами в Схеме 1 (см. **Приложение А**). Признавая приоритет канонической музыкальной культуры как носителя смыслов и значений православной культуры, ниже мы рассмотрим важнейшие канонические принципы работы с музыкальным материалом, позволяющие песнопению стать отражением церковного канона, а в широком смысле - позволяющие произведению музыкального искусства стать «окном» в надмирную реальность - иконозначимым феноменом. Иконозначимость как интенция православной духовной музыкальной культуры обнаруживает значимую действенную силу культуры в противовес современной эстетике постмодернизма, отрицающей и стремящейся заменить профанацией Смысл как таковой.

2.3. Социокультурная деятельность современных регентов-композиторов канонического направления

Развитие православной духовной музыки являет собой процесс становления новой многогранной системы, основывающейся на углубленном поиске

национального стилевого содержания. Соблюдение традиционных норм в области церковных жанров переходит в глубинное изучение особенностей национального мышления. В данном параграфе исследования мы делаем акцент на творческой работе регента и реализации его социокультурного потенциала.

Творчество диакона Сергия Трубачева, иеродиакона Германа Рябцева, регентов Г.Н. Лапаева, Г.Б. Печенкина, Е.С. Кустовского, композитора В.Б. Довганя, во многом основанное на сознательной аскетизации музыкального языка, представляет собой редкий культурный феномен - обращение к канонической музыкальной культуре. Наличие современных нотных редакторов, а также коммерческих предложений различных соцсетей позволяет в кратчайшие сроки, практически в домашних условиях, печатать и распространять любую музыкальную литературу. Анализ современной церковно-певческой библиотеки в храмах столицы и провинции, а также в известных церковных нотных магазинах «Православное слово», «Сретение», «Троицкая книга», издательствах «Живоносный источник» и Московской патриархии, книжных лавках, на хоровых и регентских сайтах показывает, что все разнообразие имен от весомого имени архипастыря до поэта-песенника, желающего попробовать себя в новом жанре: «сочинении Божественной Литургии», в большинстве случаев представляет собой тиражирование традиционной музыкально-культурной модели - партеса - в разных его проявлениях. Несколько ближе славянским традициям стоит культурная модель братского пения Киево-Печерской Лавры, представленная творчеством архимандрита Матфея Мормыля, митрополита Ионафана Елецких, как устойчивое интерпретирующее направление.

Специфика автономного творчества композиторов-регентов - в приверженности каноническим принципам в выборе средств выразительности и использовании компонентов музыкального языка. Философское мировоззрение¹⁰⁷,

¹⁰⁷Разносторонняя деятельность регента как дирижера, композитора, педагога, издателя церковных песнопений, несомненно, формирует особое мировоззрение. Одной из интересных концепций является философский взгляд на церковное пение регента Николо-Пешношского монастыря (Рогачевское благочиние) *Геннадия Ивановича Белозерцева*. Мы делаем попытку изложить эту точку зрения Г.И. Белозерцева, записанную с его слов, как демонстрирующую внутренний мир регента, постоянно находящегося в процессе поиска многогранного смысла своей деятельности. По мнению Г.И. Белозерцева, Творцом созданы три божественно-творческих символа - буква, цифра и нота. Если буква – мельчайшая частица Слова, которым был создан мир - живительная и просвещающая нас сила, то цифра в результате грехопадения стала разъединяющей категорией – это Вавилонская башня, строительство которой привело к разъединению языков и сама символическая цифра 666, означающая не только

«живая» вера, колоссальная трудоспособность стали той своеобразной «кузницей», тем импульсом, который дал культуре значимые артефакты.

Музыка диакона Сергея Трубачева является истинным образцом композиторского духовного творчества. Она производит незабываемое впечатление на слушателей любого возраста и социального статуса и неизменно вызывает то особое ощущение, которое можно охарактеризовать как ликование духа. Творчество Сергея Трубачева¹⁰⁸ явило собой тот культурный перелом, когда

мистическое число «зверя» но и число Соломоновой казны как символа разрушающего человека богатства. Напротив, нота – стала тем знаком, который Г.И. Белозерцев связывает с соборностью, с объединением человечества. Нота обладает той божественной силой, которая позволила апостолам заговорить на разных, неведомых им, языках и быть понятыми. «Когда мы поем православное песнопение в другой стране, где никто не понимает старо-славянский или русский текст, мы языком музыки, языком ноты, говорим тем языком, который понимается абсолютно каждым, понимается сердцем», – сказал в ходе репетиций Г.И. Белозерцев. Концепция регента, несомненно, подчеркивает высокую роль церковной музыки, невербальным языком доносящей до человека смысловую наполненность богослужебного текста.

¹⁰⁸ *Сергей Зосимович Трубачев* родился в 1919 г. в семье будущего священномученика прот. Зосимы, расстрелянного в 1938 г. в Бутове. Примечательно, что отец композитора, Зосима Васильевич, еще студентом регентовал хором Духовной академии. Научным и духовным руководителем кандидатского исследования З.В. Трубачева «Космический элемент в богослужении по богослужебным книгам» был прот. Павел Флоренский. Отец обучал сына игре на фортепиано, музыкальной грамоте, с четырех лет мальчик уже прислуживал в храме. В школьные годы Сергей руководил любительским трио из друзей художника В.А. Фаворского, а на заключительном концерте выпускников школы дирижировал «Детской симфонией» Й. Гайдна. В 1937 г. он поступил в муз. училище им. Гнесиных по классу фортепиано, откуда, не доучившись, был призван в армию. Во время Великой Отечественной войны воевал в артиллерийских войсках на 3-м Белорусском фронте. За боевую доблесть в освобождении Смоленска, Минска, Витебска, штурме Кёнигсберга был награжден орденами и медалями: «За отвагу», «За взятие Кёнигсберга», орденом Красной Звезды. В 1946 г. С. Трубачев был сразу зачислен на 2-й курс теоретико-композиторского факультета Института им. Гнесиных. «...я сначала отказалась», – вспоминала В.Д. Конен – «Но он уговорил проэкзаменовать его... к моему удивлению, он отвечал очень свободно, даже шире, чем я давала материал на лекциях... Я увидела, что это человек с громадным кругозором» [206, 5]. В том же году С. Трубачев вступил в брак с дочерью Павла Флоренского – Ольгой. В 1950 г. он с отличием закончил Институт. В 1948 г., одновременно с учебой, он начал работать в Загорской детской музыкальной школе, где преподавал сольфеджио, историю и теорию музыки, а также стал руководить любительским хором при Загорском оптико-механическом заводе. Затем (в начале 1950-х) преподавал в Москве, в муз. училище им. Октябрьской революции, а в 1954 г. окончил с отличием факультет оперно-симфонического дирижирования Московской государственной консерватории по классу профессора А. Гаука. С 1955 по 1961 г. работал в Петрозаводске в должности главного дирижёра симфонического оркестра Карельского радио и телевидения, совмещая эту работу с преподаванием теории в музыкальном училище и с управлением Карельской секции Всероссийского хорового общества. Там С.З. Трубачев где создает Народную хоровую капеллу, для которой пишет ряд хоровых сочинений. С 1961 г. преподает на факультете народных инструментов в Москве, в Гнесинском институте, и с 1964 г. одновременно - дирижирование в Московском государственном институте культуры в Химках (1964–1971 гг.). В 1967 г. вступает в должность зав. кафедрой симфонического дирижирования Института им. Гнесиных, в 1979 г. получает уч. звание профессора. В эти годы С.З. Трубачев разрабатывает методики, программы и учебные планы занятий, выезжает в провинциальные вузы для приема экзаменов, пишет методические работы, посвященные дирижерскому мастерству: «О выразительности дирижерского жеста», «О дирижерском "предслышании" партитуры», «О педагогическом мастерстве А.В. Гаука», «О принципах современной методики обучения дирижированию». С 1975 г. С.З. Трубачев участвует в подготовке нотных приложений к богослужебным книгам (Октоиха, Ирмология, Триоди) в Издательском отделе Московской патриархии, со всей ответственностью подходит к поставленной задаче и требует этого от других корректоров. «От него я впервые услышал словосочетание "культура издания"» [206, 8], – вспоминает Г.Н. Лапаев. В 1980 г. С.З. Трубачев переезжает в окрестности Троице-Сергиевой Лавры, чтобы вместе с супругой заботиться о семейном доме Павла Флоренского. Знакомство с архимандритом Матфеем (Мормылем) и обсуждение особенностей песнопений повлекли за собой создание С.З. Трубачевым обработок богослужебных песнопений, а в дальнейшем – собственных сочинений, которые значительно обогатили репертуар лаврского хора. Примечательно, что композитор работает над произведениями за тем самым фортепиано, за которым в прошлом играл прот. Павел Флоренский. С.З. Трубачев начинает принимать активное участие в репетиционном процессе, сам поет в хоре и встает за дирижерский пульт. Одновременно с регентской практикой, занимается расшифровками рукописей Павла Флоренского, записывает воспоминания жены, пишет

на смену господствующей дискретности партеса «с ее центральной категорией отдельной ноты» [57, 27] пришла континуальность как категория музыки нового времени. Социокультурная деятельность и музыкальное искусство Сергия Трубачева удивительным образом разрешили дихотомию «совместного» и «всеобщего» [25, 88], являя собой поистине соборное творчество, безличностное, благословенное Богом. Первоначально - в отклике на предложения архимандрита Матфея Мормыля выполнить обработки предложенных песнопений; затем - в распевках текстов, в собственных сочинениях; в помощи сыну в корректуре нотного материала в Издательском Совете; в участии в управлении хором; наконец, в диаконском служении. «...простота, естественность, молитвенность начинались в звуке, которых мы сами не могли достичь. Это чудо было на глазах» [289, 69], - пишет Л.В. Шишкина. «Днесь висит на древе» С. Трубачева в настоящее время стало неотъемлемой частью великопостных монастырских служб. Зять и сын двух священномучеников, по мнению диака. Михаила Асмуса, «в отношении творческой "трезвенности"» [206, 13] превзошел представителей Нового направления¹⁰⁹. Анализ нотного материала позволяет проследить путь мастера, не владевшего знаниями медиевиста. Тщательнейшее изучение логики развития и чередования мотивных звеньев знаменного распева, позволило создать собственные, авторские, распевы текстов на глас: Светильна Праздника Благовещения Пресвятой Богородице, Светильна на преставление преп. Сергия Радонежского, Светильна на обретение мощей преп. Сергия и др. Концентрация в одном человеке высоких моральных качеств, глубокой веры, профессионализма

статьи, посвященные церковной музыке, участвует в конференциях. В 1995 г. был рукоположен в сан диакона, и, несмотря на тяжелое состояние здоровья, старался служить как можно чаще. Концерт в Московской Духовной академии 14 октября 1995 г. стал последним, на котором были исполнены произведения отца Сергия. 25 октября 1995 г. диакон Сергей отошел ко Господу. Он погребен на Благовещенском кладбище, недалеко от Лавры. В 2007 г. издательством «Живоносный источник» был осуществлен выпуск полного собрания богослужебных песнопений диакона Сергия Трубачева в 2-х томах. Песнопения Сергия Трубачева исполняются за богослужением, записаны на диски и входят в репертуар многих церковных хоров. Сочинения отца Сергия также широко распространяются в рукописном виде, так как востребованность его творчества гораздо превышает тираж издания. Сочинения Сергия Трубачева особенно любимы в Троицко-Сергиевой Лавре и на Валаааме (возможно, и в силу того, что с 1990 по 1993 г. наместником монастыря был сын диакона Сергия - игумен Андроник Трубачев).

¹⁰⁹Слова Вячеслава Медушевского, сказанные о музыке Средневековья, в полной мере могли бы стать эпиграфом к сочинениям Сергия Трубачева: «Откровение духовного ока, таинственно созерцающего красоту, так же необходимо для духовного пробуждения, как для телесного – активность внешнего зрения, слуха и иных чувств... Идеал строгости, трезвения, внутренней дисциплинированности ума и чувства при устремлении к таинственной свободе проявляет себя на всех уровнях музыкальной организации... Проявления трезвенности из явных становятся скрытыми, тайными, так что вспоминается еще одно данное Исихием (Исихий. Слово к Феодулу о трезвении и молитве / Добротолюбие Т. 2. М.: 1913.) определение трезвения как чистоты сердца» [158, 11-13].

дирижера, педагога, издателя, распевщика обусловили уникальный момент встречи древней практики церковного песнотворчества и современной нормы православного музыкального творчества, которая отвечает т. н. принципу «условного осмогласия» [206, 9].

Отношение к музыке диакона Сергия Трубачева неоднозначно. Наряду с восторженными отзывами [143]¹¹⁰, в академической среде, обнаруживается удручающая недооценка талантливого творчества Сергия Трубачева - творчества, лишённого концертности, отличающегося удивительной внятностью с текстовой стороны и адекватного пространственно-временному континууму храмового действа. Так профессор Ю.И. Паисов находит, что «некоторыми регентами (например, С. Трубачевым, В. Ковальджи) сочиняются и предназначенные для богослужения запричастные концерты... мало ценные в художественном отношении» [197, 235]. Тем не менее, такая академическая оценка наследия композитора не учитывает семантическую доминанту произведений диакона Сергия, игнорирует яркую оригинальность его музыкальной мысли и сам масштаб его одаренности в деятельности аранжировщика церковных распевов (мало сопоставимое с интерпретирующей моделью творчества композитора В. Ковальджи).

Творчество *Геннадия Никифоровича Лапаева* неотделимо от его плодотворной издательской деятельности в Издательском отделе Московской патриархии, где он имел возможность беседовать с Сергием Трубачевым в течение 2-х лет о состоянии богослужебной практики. Как молодой активно практикующий регент однажды он позволил себе изменить некоторые моменты, требующие более правильного голосоведения, и получил урок на всю жизнь: «Сергей Зосимович, проверяя при мне партитуру, заметил изменения: "Нет, ну что вы! Разве можно? Ведь это же Турчанинов, классика! Я вас понимаю, но нас с вами никто не поймет"» [206, 8]. Вспоминая об этом факте биографии в личной беседе с автором настоящего исследования, Г.Н. Лапаев, тем не менее, обозначил границы издательского и практического подхода отца Сергия: на практике Сергей

¹¹⁰ По-видимому, автор имеет в виду: «священнослужителя», так как в сан иерея диакон Сергей Трубачев не был рукоположен.

Зосимович сам безбоязненно изменял сложные партитуры (в частности, А.Д. Кастальского) так, чтобы исполнение было легко и органично. В настоящее время Г.Н. Лапаев¹¹¹ управляет хором Вознесенского кафедрального собора г. Твери. Каждодневные утренние и вечерние богослужения без выходных и отпуска, требуют не только колоссальной физической, но и духовной отдачи, так как представляют собой молитвенное сослужение стоящему перед Престолом священству, ответственность за сослужение ангельскому чину. Это духовное делание исключает какие бы то ни было ошибки и с точки зрения идеального интонирования, и с точки зрения правильного соблюдения устава - вот неотъемлемая часть жизни Г.Н. Лапаева как церковного регента. За последние 20 лет Г.Н. Лапаевым издано около 50 нотных сборников, неизменно отличающихся безупречностью нотного редактора, чистотой компьютерного набора и подборкой настоящих шедевров церковной музыки. Сочинения Г.Н. Лапаева (в частности, «Свете Тихий», «Святой Боже»), включенные в эти сборники, отличает самобытность авторского письма и высокая культура изложения материала и гармонизации. По признанию самого композитора, эталонным для него остается греческое богослужение: пение одного священника совместно с псаломщиком, которое производит на него гораздо большее музыкальное впечатление, чем многоголосные композиции и одnogолосное знаменное пение; также неизгладимый след оставило знакомство с еврейской этнической музыкой. Композитор отказывает себе в наличии какого-то ни было философского мировоззрения, тем не менее некоторые его высказывания, записанные нами в ходе беседы, оспаривают эту точку зрения: «Гениальность в простоте, но к ней надо прийти, как приходит хороший скульптор»; «Каноническое сознание прежде

¹¹¹ **Геннадий Никифорович Лапаев** родился в 1954 г. в г. Кимры. В 1973 г. он закончил народное отделение Калининского муз. училища (ныне Тверского муз. колледжа). После службы в армии в музвзводе, где освоил альт и трубу, Г. Лапаев работал как пианист в различных музыкальных коллективах. В 1976 г. поступил на исторический факультет Калининского гос. университета, где изучал историю философии и историю религии. В 1979 оставил сцену, покинул университет и начал работать певчим кафедрального собора, буквально через несколько месяцев по благословению архиерея получил назначение на должность регента в соборе «Белая Троица». В течение 39 (с 1979 г.) лет своего служения в качестве регента церковного хора Г.Н. Лапаев приобрел неоценимый опыт работы и стал превосходным знатоком церковного устава. К 50-летию юбилею Г.Н. Лапаев был награжден орденом св. равноапостольного князя Владимира III степени. В 2009 г. в связи с 55-летием и 30-летием регентского служения был награжден орденом Андрея Рублева III степени.

всего у исполнителей. Как хороший вкус. Есть канонические принципы»; «Учиться и еще раз учиться. Сложность в самых простых положениях».

Как чрезвычайно волевою, сильную и, зачастую, бескомпромиссную, с отлично поставленным выразительным голосом и эмоциональной речью, «специфика которой заключается в непререкаемом лидерстве регента и полном подчинении ему хора» [250, 319] можно охарактеризовать личность **Евгения Сергеевича Кустовского**¹¹². Масштабы социокультурной деятельности Е.С. Кустовского во многом еще не оценены по достоинству современностью. Е.С. Кустовский является практикующим регентом, организатором Московских регентских курсов, международного семинара и регентских съездов; педагогом по дирижированию и церковному уставу; редактором, корректором и издателем церковно-певческой нотной литературы, богослужебных книг; автором учебных пособий¹¹³, создателем популярного сайта kliros.org, наконец, церковным

¹¹²Евгений Сергеевич родился в 1951 г. в Москве. В 1968 г. окончил Московское хоровое училище им. Свешникова. Поступил на дирижерско-хоровой факультет Московской консерватории, но, проучившись три года, оставил вуз и перешел в Гнесинский институт на кафедру народного пения, где его привлекали творческие экспедиции, собирание фольклорного певческого материала, его расшифровки и обработки. Во время работы в фольклорной комиссии при Союзе композиторов РФ и учебе в аспирантуре Института им. Гнесиных (1980–1982 гг.) он начинает интересоваться церковно-певческим искусством. С 1982 г. регентует в храмах: Воскресения Словущего (1982 г.), Троицы в Болгарском подворье (1983 г.), Свт. Николая в Хамовниках и Даниловом монастыре (1984–1987 гг.), Покрова в Медведково (1989 г.), Бориса и Глеба в Зюзино (1990 г.), Казанской Божией Матери в Пучково (до 1996 г.). В настоящее время - регент московского храма Трех Святителей на Кулишках. В 2004 г. организывает Европейские регентские курсы, которые регулярно проводятся до сегодняшнего времени.

¹¹³Е.С. Кустовский является также автором учебного пособия для современных регентов [*Кустовский Е.С. Дирижерская техника на клиросе. М.: Живоносный Источник, 2003. - 85 с.*]. Не преуменьшая ценность сведений, изложенных автором, мы вынуждены отметить исключительно академический подход Е.С. Кустовского к управлению церковным хором. В пособии Е.С. Кустовского дается расклад сложных размеров песнопений на простые (сопровождаемый внушительным нотнo-схематическим приложением) без внимания ко крупному охвату содержания строфы и к смысловым акцентам текста. Тем не менее, метроритмическая свобода древнерусских песнопений во многом определяет фразировочно-текстовый подход к дирижированию на клиросе. Этот подход предполагает ломку стереотипного двух-трехдольного мышления и затем его обогащение, где тактирование во многом обусловлено смысловыми ударениями (ключевыми словами, обрамленными попевкой). Церковное дирижирование неразрывно связано с силлабическим прочтением начала каждой строфы, показом агогики и смены пульсации внутри неё, с бережным и вдумчивым отношением к смысловым ударениям, исключающим недопустимую переакцентировку, вызванную чисто технической сменой размера.

В этом ключе уместно упомянуть о выдающемся дирижере-регенте современности, которым является **Алексей Александрович Пузаков**. А.А. Пузаков – инициатор многих масштабных музыкальных проектов. Хор А.А. Пузакова – постоянный исполнитель произведений митрополита Илариона Алфеева, неоднократно исполненных в России и за рубежом. Вместе с тем, А.А. Пузаков на первое место ставит именно регентское служение, несет на себе всю тяжесть каждодневной работы, где ведет службу в качестве чтеца, регента и простого певчего, так как в будничные службы ансамбль клирошан зачастую состоит всего из двух-трех человек. Весьма показательно, уникально по своим особенностям координирования музыкальной ткани дирижирование стихир и других гласовых песнопений А.А. Пузакова. Создаваемая дирижером внутренняя метрическая пульсация не имеет нужды во внешнем тактировании. Его выразительные «живые» руки в краткий промежуток музыкального времени «говорят» значительно больше, нежели за это время, гипотетически, описали бы слова. Удивительным образом они создают то качественно новое музыкальное пространство, которое связывается у хористов с неизъяснимой радостью исполнения своего служения, наполненного Высшим смыслом. По признанию певчих в личной беседе с автором настоящего диссертационного исследования, они чувствуют себя «послушным инструментом, имеющим безграничные возможности» в руках мастера.

композитором. Вместе с тем, Е.С. Кустовский далек от какой бы то ни было амбициозности, чрезвычайно прост в общении. Это подтверждает и мнение Е.С. Тугаринова, который пишет в своей книге «Русские регенты»: «я понял, что имел встречу с Божьим человеком, которого мне послала судьба» [250, 311].

Неоценимая заслуга Е.С. Кустовского - в создании им Московских православных регентских курсов, где он преподаёт дирижирование, церковный устав, богослужебную практику. В отличие от многих других регентских школ, занятия здесь поставлены в лучших традициях российского системного общего и музыкального образования: помимо лекционных курсов по теории и истории церковной музыки, изучения устава, богословских дисциплин, каждый учащийся имеет индивидуальные занятия по дирижированию, сольному пению, фортепиано. Преподаватели дают студентам, не имеющим специальной подготовки, правильную пианистическую постановку рук, одновременно - постановку рук по классу дирижирования и классическую постановку голоса на уроках вокала, прилагая максимум усилий для создания новой русской певческо-регентской школы. Помимо педагогической деятельности Е.С. Кустовского, необходимо отметить и его деятельность как организатора Издательства Московских православных регентских курсов. Будучи высокопрофессиональным редактором, Евгений Сергеевич выступает в роли составителя чинопоследований, изложенных максимально полно и удобно для клироса. Регент, освобожденный от использования 4-5 книг (Минеи, Часослова, Триоди, Октоиха, Тропария и пр.) имеет возможность более сосредоточенно проводить службу, используя одно единственное чинопоследование под ред. Е.С. Кустовского, включающее как уставные требования, так и нотные примеры. Это - более двадцати публикаций, включающих «Последование Святого Елея», «Последование обручения и венчания», «Пособие для изучения осмогласия», «Воскресные службы Постной Триоди» и др.

Школа по подготовке руководителей церковных хоров возникла в 1989 г. именно как инициатива Евгения Сергеевича Кустовского, а в нынешний момент имеет официальный статус «Московских православных регентских курсов». Курсы объединяют людей разного уровня образования и разных возрастных

категорий, которые сами заявляют о себе на страницах сайта: «А это мы - клирошане. Регенты и певчие московских и подмосковных храмов, педагоги и ученики Московских регентских курсов. Мы - единая артель, объединенная общими проблемами, общим делом и - это главное - отдающая Православной церкви наши силы, время, голоса и таланты. Мы все очень разные - веселые, грустные, молодые и не совсем. Но все мы не можем себе представить нашу жизнь без служения в церковном хоре» [295].

Наконец, композиторское творчество Е.С. Кузовского также заслуживает внимания как профессиональная работа аранжировщика и создателя практически необходимых для службы песнопений, способствующих плавному, органичному течению богослужения в целом. Евгений Кузовский - автор тех редких песнопений, которые поются один или несколько раз в году. Так как обиходный вариант бывает утрачен или нотный источник недоступен для провинциального хорового коллектива, регент использует сочинения Е.С. Кузовского, отличающиеся хорошим вкусом, знанием природы древнерусского голосоведения, авторским «чутьем», которые заполняют вынужденные пробелы в современной богослужебной практике. Ценностная составляющая произведений Е. Кузовского противоречива. Некоторые опусы отличает формальный подход, но большинство произведений, несомненно, дополняют яркую палитру сочинений композиторов-регентов своей оригинальностью и чистотой музыкального языка, среди которых: гармонизация Великого славословия знаменного распева, Великая и Просительная ектеньи, гармонизация Соловецкого напева «С нами Бог»; прочно вошли в репертуар многих церковных хоров Причастный стих на Богоявление, Причастный стих на Вознесение Господне, ирмосы Пасхального канона и др. песнопения. Как отличительное качество стиля композиторов-регентов конца XX - начала XXI в. можно отметить сознательную аскетизацию музыкального языка в замечательных двухголосных изложениях Е.С. Кузовского, это - «Хвалите имя Господне» (Полиелей), «Херувимская песнь» («Подкопаевка»), политональная «На реках Вавилонских», Кондак акафиста Страстем Христовым, а также тонкая стилизация Кондака Субботы акафиста на греческом языке.

Социокультурная деятельность и творчество регента Кафедрального Преображенского собора г. Иваново *Дмитрия Валентиновича Гаркави* были рассмотрены нами выше¹¹⁴ (С. 118-119). Огромное социокультурное значение для современности имеет педагогическая и творческая деятельность композитора *Владимира Борисовича Довганя*¹¹⁵. В Православном Свято-Тихоновском Гуманитарном Университете В.Б. Довгань преподает на кафедре общего фортепиано, где студенты имеют радость общения с высокопрофессиональным музыкантом и глубоко верующим человеком. На кафедре композиции РАМ им. Гнесиных В.Б. Довгань ведет занятия по композиции. В 2004 г. администрация РАМ предложила композитору вести единственный в своем роде курс гармонизации знаменного распева «Основы композиции православной духовной музыки». В ряду талантливых аранжировок можно назвать работы выпускников Игнатия Олькова, Святослава Оводова, Петра Мелехова.

Социокультурная деятельность иеродиакона Валаамского монастыря *Германа Рябцева* была рассмотрена нами в **Параграфе 2.2.** (с. 124).

В популяризации одноголосного знаменного распева ведущая роль принадлежит *Глебу Борисовичу Печенкину*¹¹⁶. Глеб Борисович является автором

¹¹⁴Выпускник Ивановского музыкального училища по классу хорового дирижирования, в 1984 г. был призван на службу в армию артистом Ансамбля песни и пляски дважды Краснознаменного Балтийского флота в Калининграде. Вернувшись в 1989 г. в Иваново, первоначально нес послушание певчего Кафедрального Преображенского собора певчим, через год – регента. Серьёзное изучение фольклора привело к созданию ансамбля «Светилён», для которого автор стал писать свои первые духовные стихи и богослужебную музыку, которую епископ Ивановский и Кинешемский Иосиф благословил на исполнение в храмах.

¹¹⁵*Владимир Борисович Довгань* родился в 1953 г. в г. Полярном Мурманской области. В 1971 г. окончил 11-летнюю музыкальную школу им. Гнесиных. В 1976 г. с отличием – Институт им. Гнесиных по специальностям композиция (класс проф. Г. Литинского) и фортепиано (класс доцента Л. Брумберга). С 1978 г. В.Б. Довгань – член Союза композиторов РФ и Союза Московских композиторов. Награжден Почетной грамотой и знаком Кабинета министров Украины (1999). Заслуженный деятель искусств РФ. Был членом Общественного экспертного совета Комитета по культуре г. Москвы (2005). В.Б. Довгань выступает в России и за рубежом как исполнитель и пропагандист классической музыки и творчества современных композиторов России. Духовная музыка В.Б. Довганя представляет собой обширное музыкальное наследие в различных жанрах для однородного и смешанного хоров, среди которых: «Богородице Дево, радуйся» (для смешанного хора) 1991 г.; «Из Триоди постной», «Услыши, Боже, глас мой», «Душе моя», «Князи людстии», «Ужас бе видети», «Ужасеся, земля», «Мироносицы приидоша», Трисвятое, Милость мира (для смешанного хора) 1992-1996 гг.; Тропарь обретению мощей святого благоверного князя Даниила Московского (для смешанного хора) 2003 г., «Утверди, Господи» 2003 г.; «Дивное Имя Твое» (для смешанного хора) 2003 г.; Предначинательный псалом (для смешанного хора) 2006 г., «Из часов Святой Пасхи» (для смешанного хора) 2008 г.

¹¹⁶*Глеб Борисович Печенкин* родился в 1971 г. в городе Арзамасе, всемирно известном сейчас как Саров. В 1990 г. окончил Хоровое училище им. Свешникова, а в 1995 г. – Московскую консерваторию как композитор, затем – аспирантуру. С 1990 по 1993 г. Глеб Печенкин руководил Детско-юношеским хором храма Смоленской Божией Матери в с. Гребнево, а в 1995 г. создал при храме «Знаменно-певчую школу для отроков», посвящая все время изучению теории и практики древнерусского одноголосного крюкового пения. В 2003 г. организует Общество свт. Иова, главной целью которого является возрождение древнерусского богослужебного пения, содействует проведению всероссийских съездов любителей знаменного пения и обучающих семинаров. Г.Б. Печенкин читает лекции по истории знаменного пения и проводит практические занятия в России и за рубежом, в том числе (с 1994

духовных музыкальных сочинений, обработок древних распевов и духовных стихов, а также переложений для хора. Переложения хоровых партитур для конкретных исполнителей или ненормативного состава хора - также задача неизменно актуальная для регента и весьма тонкая, требующая настоящей авторской смелости в прочтении фактуры, в выборе иерархии мелодических линий, в ощущении правильной сопряженности голосов. Гармонизации Г.Б. Печенкина являются образцом для ведущих нотных издательств. Так в выпущенном Издательским Советом РПЦ сборнике «Всенощное бдение» по знаменитому изданию 1888 г. под ред. Н.А. Римского-Корсакова допущено единственное отклонение от старинного издания: в сборник включены Степенны в обработке Г.Н. Печенкина. Это говорит о высоком уровне мастерства автора и органичном сочетании его аранжировки с выдающимися творениями Н.А. Римского-Корсакова и других преподавателей Придворной певческой капеллы конца XIX в.

В завершении обзора православной музыкальной культуры рубежа XX-XXI вв., мы считаем важным вновь обратиться к рассмотрению определенных тенденций «благолепных обновлений» новейшего времени. Речь идет о распространившихся многочисленных «аранжировках Трубачева» (в частности, двухголосной «Милости мира» (см. **Приложение В**)). Этот фактор отражает пропасть нашего невежества, дилетантизм и результат поверхностных знаний об истории русского церковно-певческого искусства. С.З. Трубачеву было свойственно бережное отношение к оригинальной партитуре произведения для хора (см. с. 144), если он и вносил некоторые несущественные изменения, то по причине упрощения, удобства для хора. «Благолепное украшательство» было чуждо натуре художника. Тем не менее, стремление современных «новаторов» «заковать в ризу» классической гармонии и партеса творчество диакона Сергия, при всех негативных сторонах этого явления, еще раз обнаруживает феномен и подтверждает его: сочинения С.З. Трубачева своим музыкальным «трезвением» и

по 2010 г.) лекции по теории богослужебного пения в Хоровой академии им. В.С. Попова. Г.Б. Печенкин преподает церковно-славянский язык, литургику и церковное пение: знаменное и византийской традиции в Православной школе им. преп. Сергия Радонежского (усад. Свиблово), вместе с учениками принимает участие в международных фестивалях церковной музыки в Польше и Финляндии, с 2002 г. издает учебные пособия по изучению знаменного пения, среди которых особое место занимают «Строшник», «Пение на глас» и «Возвашник».

строгой красотой являют собой глубочайшее смирение музыки как таковой перед величием Слова. Полностью подчинившая себя его смыслу и значению *музыка* сознательно и подсознательно воспринимается аранжировщиками как *иконозначимый* феномен.

В рассмотренных нами выше тенденциях к воссозданию канонической православной музыкальной культуры (в частности, через творчество вышеперечисленных регентов-композиторов конца XX - начала XXI в.) православная музыкальная культура сделала крупные шаги в сторону преодоления дихотомии авторского творчества и канонического искусства. Отводя второстепенную роль авторскому искусству, на протяжении трех веков все более отдаляющемуся от духовных идеалов и вбирающего в себя светские компоненты, она преклонила перед вторым - хранителем и транслятором истинных духовных ценностей отечественной православной музыкальной культуры - каноническим церковным песнотворчеством. Тем самым современная православная музыкальная культура явила свою *иконозначимость* - осознание той силы, которая способна максимально верно донести Божественное Слово, открывая верующим Таинство Царствия. И с этой духовной силой сопряжена величайшая ответственность ее творцов за музыкальное творчество и деятельность на благо Церкви.

Недооценка социокультурной деятельности и забвение творчества современных композиторов-регентов канонического направления грозит новой волной секуляризации церковной музыкальной культуры и давлением околоправославной (массовой) культуры. Несомненно, корень поверхностного отношения к канонической музыке кроется в отсутствии понимания православной музыки как системы жизнедеятельности человека, в том, что протопр. Александр Шмеман назвал «атрофией сознания»: «убеждение в том, что священник служит за мирян и, так сказать, *вместо* них, для удовлетворения их "религиозных нужд"» [290, 58]. Эта тенденция находит прямое отражение в ряде исследований, посвященных современной православной музыке, когда автор односторонне судит о социокультурной деятельности регентов и церковных композиторов, считая, что регенты «создают сочинения *для обслуживания ритуала*» [249, 202] (А.Г.

Труханова) (курсив наш. - Н.Е. Д.-М.). Светский анализ применяется к труду духовному - труду композитора, пишущего богослужебную музыку. Игнорируется и факт того, что символический код, заложенный автором в музыкальной интонации (отсылающий к музыкальной формуле церковного символа или, напротив - бытовизма), вступает «в неожиданные связи, меняя свою сущность и деформируя непредвиденным способом текстовое окружение» [247, 242].

В этом ключе, новое музыкальное искусство композиторов-регентов конца XX - начала XXI в. выводит православную русскую музыкальную культуру за рамки музыкально-археологического, источниковедческого и палеографического характера. Это искусство не только утверждает реальность бытования древнерусской музыкальной теории, базирующейся на каноне в использовании средств музыкальной выразительности, но и обеспечивает ее органичное включение в современную практику богослужения, свидетельствует о великих скрытых адаптационных возможностях древнерусской музыкальной культуры во взаимодействии с современной музыкальной стилистикой. Социокультурная деятельность и композиторское творчество регентов - без сомнения, позитивный фактор современной культуры России.

Заключение

Православная музыкальная культура России конца XX - XXI в. представляет собой сложную саморазвивающуюся систему, отображающую разносторонние процессы современности и их трансформации, имеющее свои негативные и позитивные стороны. Следствием новейших тенденций, в том числе коммерциализации культурных объектов, «осовременивания» классики, перенасыщения информационного ландшафта, становятся следующие негативные явления: вытеснение фундаментальных богослужебных книг коммерческими изданиями или ничем неоправданное сокращение важнейших разделов этих книг; переход на русскую транскрипцию с церковно-славянского языка; господство партесного стиля и умножение «римейков» как в области богослужебной музыки, так и во внехрамовой деятельности церкви; утверждение электронной колокольной установки; спекуляции на ценностях православной культуры.

Особенности развития православной музыкальной культуры исследуемого периода тесно связаны с осуществившимся на рубеже XX-XXI вв. поворотом государственной политики к сотрудничеству с РПЦ, а также признанием равноспасительности старообрядческой традиции на Поместном соборе 1971 г. Восстановление и освоение семантического и интонационного фонда канонической певческой культуры способствует повышению интеллектуального уровня современного российского общества, раскрытию дарований и творческих способностей молодежи; снижает рост агрессии в обществе; обогащает языковой фонд культуры; содействует качественному росту досуговых запросов; возрождает национальные традиции.

Культурная парадигма XXI в. обусловила взаимодействие церковной музыки с академической музыкой духовного содержания, народным песенным творчеством, массовыми музыкальными жанрами, что проявляется:

- во-первых, в повышении роли православной тематики в музыкальной культурной жизни страны; в возрождении народных духовных жанров и

канонической церковной музыки, расцвете православной музыки академического направления;

– во-вторых, в синкретизме различных музыкальных культур, выраженном в создании произведений на основе соединения церковной музыки разных конфессий, церковной и светской музыки, академической и любительской, элитарной и массовой.

Исследование генезиса церковного песнотворчества и особенностей архитектуры богослужения Восточной Церкви позволило определить основное предназначение канонического музыкального церковного искусства (не исключая представлений о просветительской, миссионерской, изобразительной и сопутствующей богослужению функции) как *свидетельство об иной (надмирной) реальности*. Раскрытию этого положения служило введение понятия *иконозначимости* как: интенции современной церковно-певческой культуры, важного критерия анализа процессов и их трансформаций в области современной православной музыкальной культуры, уникального личного духовного опыта регента-композитора.

Автором исследования была поднята **проблема** невостребованности и незадействованности целого пласта генетической культурной памяти и значимой части семантического поля культуры - канонического песнотворчества. Проблемы совершенствования регентского искусства, отсутствия достаточно образованных певчих, светского характера современного духовного композиторского творчества, по нашему мнению, не могут быть решены только путем создания нового высшего учебного заведения - Патриаршей Академии Церковного Пения¹¹⁷. Отчуждение узкого круга специалистов богословско-музыкального профиля усиливает процессы сакрализации церковно-певческой культуры. При всей позитивности идеи нового вуза, она не решает самую насущную проблему - чрезвычайного недостатка певчих и регентов в каждом небольшом приходе. В

¹¹⁷29 января 2019 г. в рамках Международной конференции «Музыкальная культура православного мира» XXVII Международных Рождественских образовательных чтений состоялся Круглый стол, в работе которого приняли участие священнослужители, преподаватели музыкальных вузов, колледжей, школ искусств Москвы и др. городов России, зарубежные гости, в том числе – Н.В. Белов – преподаватель Музыкального училища им. Гнесиных, регент храма Святителя Григория Неокесарийского, выступивший с предложением о формировании нового вуза – Патриаршей Академии Церковного Пения.

результате вышеназванных преобразований, особый статус приобретает диплом выпускника Академии. Развитие этой тенденции может привести к жесткой регламентации, подобной той, когда в конце XIX в. аттестат регента низшего (третьего) разряда давал право хору петь лишь сокращенный обиход, второго - авторские сочинения, а аттестат первого разряда - разучивать собственные произведения на богослужебные тексты (в зависимость от немногочисленных дипломированных специалистов с регентским образованием, таким образом, могут попасть талантливые дирижеры со светским образованием)¹¹⁸. По нашему глубокому убеждению, именно введение курса «Основы православной художественной и церковно-певческой культуры» в систему высшего и среднего профессионального музыкального образования должно решить круг обозначенных проблем. Данный курс потребует наличия специалистов широкого культурологического, искусствоведческого и музыковедческого профиля. Перспективная тема требует дальнейшей разработки.

Огромный потенциал православных гимназий, воскресных детских и взрослых школ, военно-патриотических клубов при храмах и т. п. зачастую концентрируется вокруг околослужебной популярной музыки, оставляя «за бортом» целый пласт нашего исторического и ныне существующего национального наследия. Вместе с тем, изучение канонической православной музыки позволит существенно повысить у обучающихся уровень их профессионального интереса и интереса к дополнительному образованию, расширить межпредметные связи между дисциплинами музыкального, педагогического и культурологического блоков, усилить мотивационную составляющую образовательного процесса с учетом современного социокультурного контекста: личной заинтересованности в участии в деле созидания, возрождения и приумножения национальной музыкальной культуры, ответственности за будущее культуры нашего Отечества [208, 13].

¹¹⁸В современное время намечается опасность и преувеличения статуса священника-композитора. В частности, проблемы взаимодействия композитора с клиросом трактуются митр. Иларионом следующим образом: «Причина этого, я думаю, в том, что большинство композиторов, которые пишут и писали церковную музыку, не священники и слушают службу «извне», а не в алтаре» ("The reason for this, I think, is that the majority of composers who write and have written church music are not priests and listen to the service 'externally,' not from within the sanctuary") [303].

В освоении старообрядческой традиции и введении в традиционную богослужебную практику канонических песнопений, а также в обращении к аранжировкам композиторов Нового направления и современных регентов-композиторов мы наблюдаем процессы восстановления целостности русской церковной музыкальной культуры, нарушенной в результате процессов секуляризации, особенно бурно развернувшихся в конце XVII в. Во внехрамовой деятельности вышеназванные процессы отражены: в ориентации фольклорно-этнографических экспедиций на исследование канонической церковно-певческой культуры; в умножении нотных изданий с двоезнаменной нотацией; в реконструкции русского многоголосия (преподаватель МГИК А.Н. Котов, кандидаты наук Л.В. Кондрашкова, П.В. Терентьева); в формировании русской теории музыки и новой терминологии; в возникновении феномена современного исследователя: ученого-практика и профессионального исполнителя.

Освещение тенденций отечественной духовной музыкальной культуры конца XX - XXI века и выявление процессов, противостоящих секуляризации церковной музыкальной культуры, позволило обнаружить последние внутри тяжелой ремесленной церковной практики и обширной социокультурной деятельности выдающихся современных регентов. Перу выдающихся общественных деятелей современной культуры принадлежат сочинения, заполняющие «белые пятна» нынешней практики богослужения, налаживающие утраченные семантические связи с текстами, открывающие прихожанам «окно» в надмирную реальность Царствия: гений Сергея Трубачева, выдающееся творчество Г.Н. Лапаева, Германа Рябцева, Г.Б. Печенкина, В.Б. Довганя. Определенный интерес представляют сочинения и других малоизвестных или неизвестных регентов-композиторов. Каноническое направление являет собой свидетельство жизнеспособности и саморазвития отечественной православной духовной музыкальной культуры как нелинейной системы, имеющей механизмы самовосстановления своих семантических порядков: восхождение к Первообразу. Таким образом, именно на рубеже XX-XIX вв. православная музыкальная культура осознает себя как иконозначимый феномен. Новые тенденции внутри современной православной музыкальной культуры демонстрируют возврат к

осмыслению ее главной функции; осознание ее основных категорий, смыслов и значений, ведущих канонических принципов. Социокультурная деятельность и композиторское творчество современных регентов - уникальный социокультурный феномен, с которым связано возрождение православных музыкальных традиций и приумножение российского национального культурного наследия.

В настоящее время Церковь отделена от государства. Тем не менее, современная церковно-певческая культура напрямую связана с профессиональным музыкальным образованием, которое осуществляют государственные учреждения культуры. Обращение к фундаментальным основаниям национального музыкально-интонационного языка, воплощенного в жанрах древнерусского церковного песнотворчества, на нынешнем этапе должно стать одной из стратегических задач российской государственной культурной политики в области музыкального искусства. Это обеспечит устойчивость национальных традиций, возрождение истинных духовных ценностей культуры, трансляцию уникального интонационно-языкового фонда, поддержание российской генетической памяти, сохранение единого культурного кода Руси-России.

В **Приложении В** нашего исследования, наряду с сочинениями диакона Сергия Трубачева, Геннадия Лапаева и иеродиакона Германа Рябцева, приведены фрагменты некоторых собранных автором исследования неизвестных песнопений канонического направления, написанных современными регентами, не получившими законченного академического музыкального образования. Оригинальность письма при использовании канонических принципов изложения и аскетизме музыкального языка, позволяют высказать гипотезу о новом пассионарном всплеске российской духовной музыкальной культуры. Тем не менее, этот аспект современной культуры, изучение которого потребует значительного экспедиторского багажа, необходимого для освещения полной панорамы регентского творчества канонического направления в России, выходит за рамки нашего исследования и может составить перспективу для дальнейшего научного труда.

Список литературы

1. *Августин Аврелий* О Троице: в пятнадцати книгах против ариан / Пер., вст. ст., примеч. А.А. Тащиана Краснодар: Глагол, 2004. - 416 с.
2. *Алексий, патриарх Московский и всея Руси (Симанский С.В.)* Слова, речи, послания, обращения, доклады, статьи (1941-1948). М.: Издательство Московской патриархии, 1948. - 248 с.
3. *Алфеев И. (митрополит Иларион Алфеев)* Вернуть церковному пению молитвенный дух: Из выступления митрополита Волоколамского Илариона на пленарном заседании съезда // Журнал Московской Патриархии № 1, 2017. - С. 51-53.
4. *Арановский М. Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. - 341 с.
5. *Арановский М.Г.* Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: сборник статей / Сост. и ред. М.Г. Арановский. М.: Музыка, 1974. - С. 90-128.
6. *Аронов А.А.* Великая культура России: объективная реальность или «фигура речи»? // Вестник МГУКИ. №2 (70). 2016. - С. 30-35.
7. *Аронов А.А.* История русской культуры: узловые вопросы (IX-XX века). Гении русской культуры. М.: Экон-информ, 2012. - 271 с.
8. *Артемова Е.Г.* Духовно-музыкальная культура Петербурга конца XIX - начала XX века: историко-стилевой аспект / Дисс. на соиск. уч. ст. доктора искусствоведения. М.: РАМ им. Гнесиных, 2015. - 479 с.
9. *Артемьев А.И.* Феномен «Нового искусства» в концепции кризиса культуры Х. Ортеги-и-Гассета / Дисс. на соиск. уч. ст. кандидата культурологии. М.: Академия переподготовки работников культуры, искусства и туризма, 2012. - 129 с.
10. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Кн.1,2. Л.: Музыка, 1971. - 376 с.
11. *Асафьев Б.В.* О музыке XX века. Л.: Музыка, 1982. - 200 с.

12. *Астафьева Л.Е.* Функция диалога культур в генезисе знаменного распева (на материале Нового направления в духовной музыке) / Дисс. на соиск. уч. ст. кандидата культурологии. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2007. - 232 с.
13. *Асмус М. (диако́н Михаи́л Асмус)* О современном состоянии церковного пения. [Электронный ресурс, дата обращения - 12.04.2017] // URL: <http://www.kiev-orthodox.org/site/culture/744/>
14. *Базарова Л.В.* К вопросу о соотношении языка и культуры // Образование и культура России в изменяющемся мире: материалы Всероссийского междисциплинарного семинара для молодых ученых и аспирантов. Новосибирск: 2007. - С. 72-76.
15. *Базарова Л.В.* Концепт «Бог» во фразеологических единицах английского, русского, татарского и турецкого языков. / Дисс. на соиск. уч. ст. кандидата филологических наук. Казань: Казанский (Приволжский) федеральный университет, 2011. - 268 с.
16. *Базарова Л.П.* Засилие иностранных слов в современном русском языке как проблема обнищания русской национальной культуры [Электронный ресурс, дата обращения - 19.06.2017] // URL: <http://nsportal.ru/bazarova-larisa-pavlovna>
17. *Балуева Н.В.* Регент: судьба и служение. Протоиерей Михаил Фортунато / Под науч. ред. Н.Г. Денисова. М.: Языки славянской культуры, 2012. - 423 с.
18. *Бахтин М.М.* Антрополингвистика: Избранные труды. (Серия «Психоллингвистика») М.: Лабиринт, 2010. - 255 с.
19. *Бахтин М.М.* Искусство и ответственность. Киев: Next, 1994. - 382 с.
20. *Беляев В.М.* Древнерусская музыкальная письменность. М.: Советский композитор, 1962. - 133 с.
21. *Беляев В.М.* О музыкальном фольклоре и древней письменности: Статьи и заметки: Доклады / Посл. И. Травиной. М.: Советский композитор, 1971. - 234 с.
22. *Бердяев Н.А.* Новое религиозное сознание и общественность. М.: Канон, 1999. - 464 с.
23. *Бердяев Н.А.* О человеке, его свободе и духовности: избранные труды. М.: Флинта, 1999. - 312 с.
24. *Бердяев Н.А.* Смысл творчества. М.: Правда, 1989. - 608 с.

25. *Библер В.С.* От наукоучения к логике культуры. М.: Издательство политической литературы, 1991. - 238 с. [Электронный ресурс, дата обращения - 04.10.2018] // URL: www.koob.ru
26. *Библер В.С.* Цивилизация и культура. Философские размышления в канун XXI века. М.: РГГУ, 1993. - 48 с.
27. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция / Пер. с фр. А. Качалова М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. - 240 с.
28. Большой справочник православного человека. В 4-х ч. М.: Данилов мужской монастырь, 2014. - 688 с.
29. *Бонфельд М.Ш.* Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. СПб.: Композитор, 2006. - 648 с.
30. *Борисов Е.Ю.* Культурология Павла Александровича Флоренского / Дисс. на соиск. уч. ст. кандидата культурологии. М.: Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма, 2007. - 123 с.
31. *Бочарова Е.В.* Архетипичные основы русской гуманитарной культуры в музыкальных интонациях / Дисс. на соиск. уч. ст. кандидата философских наук. Тамбов: ТГУ им. Г.Р. Державина, 2002. - 156 с.
32. *Бражников М.В.* Древнерусская теория музыки по рукописным материалам XV-XVIII веков. Л.: Музыка, 1972. - 424 с.
33. *Бражников М.В.* Лица и фиты знаменного распева: исследование / Ред.-сост. Н. Серегина, А. Крюков. Л.: Музыка, 1984. - 304 с.
34. *Бражников М.В.* Пути развития и задачи расшифровки знаменного роспева XII-XVIII веков: применение некоторых статистических методов к исследованию музыкальных явлений. Л., М.: Государственное музыкальное издательство, 1949. - 101 с.
35. *Бражников М.В.* Русская певческая палеография. СПб.: Российский институт истории искусств, 2002. - 260 с.
36. *Брянчанинов И. (святитель Игнатий Брянчанинов)* Понятие о ереси и расколе // Полное собрание творений святителя Игнатия Брянчанинова в 8 томах. Т. 5. / Под ред. О.И. Шафрановой. М.: Паломник, 2014. - С. 487-511.

37. Бурдые П. Социология социального пространства: пер. с фр. / Общ. ред. пер. Н.А. Шматко. М.: Ин-т эксперим. социологии; Алетейя. Ист. кн., 2005. - 288 с.
38. Бычков В.В. Византийская эстетика М.: Искусство, 1977. - 199 с.
39. Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры. т. 2 Славянский мир Древняя Русь. Россия. СПб.: Университетская книга, 1999. - 528 с.
40. Бычков В.В. AESTHETICA PATRUM Эстетика Отцов Церкви. I. Апологеты. Блаженный Августин. М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 1995. - 593 с.
41. Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф. Искусство Древней Руси. М.: Искусство, 1993. - 255 с.
42. Василий Великий (Святитель Василий Великий) Беседы на псалмы. М.: ПСТГУ - 89 с. [Электронный ресурс, дата обращения - 04.03.2018] // URL: <http://pstgu.ru/download/1149151945.Vasil.pdf>
43. Валькова В.Б. Музыкальный тематизм - мышление - культура. Нижний Новгород: Издательство Нижегородского государственного университета, 1992. - 161 с.
44. Вардосанидзе С. Патриарх Грузии // Раб Божий: Жизненный подвиг Илии II, Каталикоса-Патриарха всея Грузии / Жизнеописание. Послания. Интервью. / Пер. с груз. З. Абашидзе, Е. Коротковой. М.: Издательство ПСТГУ, 2015. - С. 13-104.
45. Вишин Е. (Витошинский Е.М.) Духовенство и церковная музыка // Хоровое и регентское дело № 4. СПб.: 1909. - С. 103.
46. Владышевская Т.Ф. Музыкальная культура Древней Руси. М.: Знак, 2006. - 472 с.
47. Воеводина Л.Н. Мифотворчество как феномен современной культуры / Дисс. на соиск. уч. ст. доктора философских наук. М.: МГУКИ, 2002. - 282 с.
48. Волков Ю.Г., Поликарпов В.С. Массовая культура // Человек: энцикл. словарь. М.: Гардарики, 2000. - С. 267-270.
49. Византийский хор [Электронный ресурс, дата обращения - 10.01.2019] // URL: <http://www.nikola-malica.ru/vizantiyskiy-khor/>
50. Володина О. (Монахиня Ольга Володина). Музыкальная культура Византии. М.: Сретенский монастырь: Новая книга, 1998. - 117 с.

51. Всеобщая история искусств. Т. 2. Искусство средних веков. М.: Искусство, 1960. - 508 с., 524 илл.
52. *Гаманович А. (Иеромонах Алипий Гаманович).* Грамматика церковнославянского языка. М.: Паломник, 1991. - 272 с.
53. *Гарднер И.А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Т. 2. История. М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. - 530 с.
54. *Гвоздецкий А.А.* В помощь хормейстеру: краткий очерк истории развития русской духовной музыки // Проблемы хорового строя. Вып. 3 / Авт.-сост. И.В. Роганова. СПб.: Композитор, 2015. - 196 с., С. 166-184.
55. *Гвоздецкий А.А.* Знаменный распев. СПб.: Композитор, 2010. - 23 с.
56. *Гвоздецкий А.А.* Знаменный распев в современной музыкальной культуре: грани сопряжения и перспективы развития // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. Вып. 2. М.: 2011. - С. 57-67.
57. *Герасимова-Персидская Н.А.* Русская музыка XVII века - встреча двух эпох. М.: Музыка. 1994. - 126 с.
58. *Герцман Е.В.* Две исторические ипостаси греческой церковной музыки. Греко-русские певческие параллели // Сборник научных трудов по материалам Бражниковских чтений. М. - СПб.: Альянс - Архео, 2008. - С. 47-66.
59. *Головатенко В.Г. (протоиерей Виталий Головатенко)* Богослужбное пение и светская религиозная музыка // Церковь и искусство: материалы IX Всероссийских Знаменских чтений «Традиционные ценности в условиях глобализации» / Гл. ред. Космовская М.Л. Курск: Издательство КГУ, 2013. - С. 59-68.
60. *Головатенко В.Г. (протоиерей Виталий Головатенко)* Церковь, искусство и церковное искусство // Там же. С. 22-29.
61. *Головко О.* Александр Соколов: Иконопись - удел маргиналов. [Электронный ресурс, дата обращения - 29.09.2017] URL: <http://www.pravmir.ru/aleksandr-sokolov-ikonopis-udel-marginalov/>

62. *Голубева Н.А.* Диссимметрическая концепция трансформации: онтологическое содержание / Дисс. на соиск. уч. ст. доктора философских наук. Волгоград: ВолГУ, 2014. - 352 с.
63. *Голубева Н.А.* Музыка и временные процессы // Вестник МГУКИ №5 (26). 2008. - С. 273-277.
64. Голубиная книга: русские народные духовные стихи XI-XIX веков / Сост. Л.Ф. Солоценко, Ю.С. Прокошина. М.: Московский рабочий, 1991. - 351 с.
65. *Гордеева Т.Ю.* Некоторые аспекты западноевропейской и восточной онтологии певческого звука // Вестник МГУКИ №6 (80), 2017. - С.102-113.
66. *Грачев В.Н.* О специфике претворения прямой повторности в религиозных произведениях Арво Пярта и Владимира Мартынова // Педагогика искусства. Электронный научный журнал учреждения РАО «Институт художественного образования» №3, 2011. URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/>
67. *Гречанинов А.Т.* Моя жизнь. Нью-Йорк: Издание «Нового журнала», 1954. - 317 с.
68. *Гречанинов А.Т.* Несколько слов о «духе» церковных песнопений (Московские Ведомости 23 февраля 1900. №53) // Русская духовная музыка в документах и материалах. т. 3. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861-1918) / Сост. А.А. Наумов, М.П. Рахманова; вст. ст., комм. - С.Г. Зверева. М: Языки славянской культуры, 2002. - С. 430-434.
69. *Григорий Богослов* Собрание творений в 2-х т. Том 1 / Репринтное издание М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1994. - 684 с.
70. *Григорий Нисский* Творения Святаго Григория Нисского. Часть четвертая. М: 1862. - 398 с.
71. *Гуляницкая Н.С.* Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных сочинений // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: Сборник статей, исследований, интервью. Вып. 1 / Ред.-сост. Ю.И. Паисов М.: Композитор, 1999. - С. 117-149.
72. *Гуляницкая Н.С.* О духовной музыке композиторов Гнесинского дома // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски / Материалы Международной

научной конференции 14-17 октября 2014 г. РАМ им. Гнесиных. М.: ПРОБЕЛ-2000, 2015. - С. 122-129.

73. *Гуляницкая Н.С.* Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. - 432 с.
74. *Гуляницкая Н.С.* «Россия воспряни!»: (Музыка С. Трубачева) // Муз. академия. 1999. № 3. - С.76-83.
75. *Гумилев Л.Н.* Древняя Русь и Великая степь. М.: АСТ-Хранитель, 2006. - 656 с.
76. *Гумилев Л.Н.* От Руси до России. М: Издательство АСТ, 2017. - 512 с.
77. *Гурьева Н.В.* А CARPELLA // Православная энциклопедия / Под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II / Том I, А - Алексей Студит. М.: Церковно-Научный центр «Православная энциклопедия», 2011. - С. 16-17.
78. *Гусейнова З.М.* Жанр Блаженн в церковно-певческом искусстве // Рукописные памятники: публикации и исследования / Сост. Г.П. Енин. Вып. 4. СПб.: РНБ, 1997. - С. 124-131.
79. *Дабаева И.П.* Русский духовный концерт в отечественной культуре XIX - начала XX века / Дисс. на соиск. уч. ст. доктора искусствоведения. Ростов-на-Дону: РГК им. С.В. Рахманинова, 2017. - 410 с.
80. *Данилевский Н.Я.* Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому. М.: Академический проект, 2015. - 602 с.
81. *Данилова А.В.* Своеобразие интерпретации категории «Традиция» в эстетической теории и практике постмодернизма (на материале творчества Э. Денисова) / Дисс. на соиск. уч. ст. кандидата философских наук. Владимир: ВГГУ, 2009. - 156 с.
82. *Двинина-Мирошниченко Н.Е.* Воспойте Господеви песнь нову. Клин: Христианская жизнь, 2010. - 88 с.
83. *Двинина-Мирошниченко Н.Е.* Границы и грани духовной музыки // Даниловский благовестник № 33. М.: Издательство Даниловского монастыря, 2017. - С. 33-36

84. *Двинина-Мирошниченко Н.Е.* Иконозначимость православной духовной музыки в контексте традиций и новаций отечественной культуры XXI века // Вестник МГУКИ №5 (73) М.: 2016. - С. 70-79.
85. *Двинина-Мирошниченко Н.Е.* Курс «Основы православной церковно-певческой культуры» в контексте профессионального музыкального образования // Человек. Культура. Образование. № 2 (32). Сыктывкар: Издательство СГУ им. Питирима Сорокина, 2019. - С.51-59.
86. *Двинина-Мирошниченко Н.Е.* Некоторые аспекты семантического подхода к исследованию новых тенденций российской церковно-певческой культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств № 3 (83), 2018. - С. 56-62.
87. *Денисова И.В.* Пение всеумиленное. Минск: Свято-Елисаветинский монастырь, 2005. - 100 с.
88. *Дионисий Ареопагит.* О небесной иерархии. (Святого Дионисия Ареопагита о небесной иерархии). Пер. с греч., 6 изд. М.: Синод. тип., 1898. - 63 с.
89. Доля певчих // Хоровое и регентское дело, 1909. № 4 / Читаем о клиросе. [Электронный ресурс, дата обращения - 07.05.2017] URL: <http://kliros.org/content/category/3/8/4/>
90. *Дроздова А.В.* Экзистенциальное время как взаимосвязь вечности и повседневности / Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. кандидата философских наук. Екатеринбург: 1996. - 18 с.
91. *Дроздова А.В.* Экзистенциальное время как взаимосвязь вечности и повседневности / Дисс. на соиск. уч. ст. кандидата философских наук. Екатеринбург: Уральский гос. университет им. А.М. Горького, 1996. - 137 с.
92. *Елецких А.И.. (митрополит Ионафан Елецких)* Об употреблении музыкальных инструментов как древнем местном литургическом предании Восточной Церкви [Электронный ресурс, дата обращения - 17.07.2017] URL: <http://www.vladyka-ionafan.ru/articles/515>
93. *Елецких А.И. (митрополит Ионафан Елецких)* О древней коллизии монашеского и мирского взглядов на церковную гимнографию [Электронный

ресурс, дата обращения - 17.06.2017] URL: http://www.churchcomposer.ru/pdf.php?uri=fileload/other/inf_01d.pdf

94. *Ельцова М.* Святоотеческая праведность древнего распева. (Интервью с Е.С. Кустовским) / Газета «Церковный вестник» № 17, 2001. - С. 15.
95. *Ельчанинов А.В. (священник Александр Ельчанинов)* Записи. М.: Издание Сретенского мон., 1996. (переизд.: Париж: YMCA-Press, 1978.) - 173 с.
96. *Жегин Л.Ф.* Язык живописного произведения (Условность древнего искусства). М.: Искусство, 1970. - 235 с., 53 л. илл.
97. *Жуков П. (протоиерей Пафнутий Жуков)* Рахманинов известный и неизвестный: доклад на Межрегиональных Знаменских чтениях, СПб. / Журнал «Мгарский колокол»: №39, апрель 2006. [Электронный ресурс, дата обращения - 12.04.2017] // URL: <http://www.mgarsky-monastery.org/kolokol/rachmaninov-izvestiy-i-neisvestniy>
98. *Закс Л.А.* Музыка в контекстах духовной культуры // Критика и музыкознание: сб. статей. Вып. 3. Л.: Музыка, 1987. - С. 46-69.
99. *Земцовский И.И.* Семасиология музыкального фольклора (методологические предпосылки) // Проблемы музыкального мышления: сборник статей / Сост. и ред. М.Г. Арановский. М.: Музыка, 1974. - С. 177-206.
100. *Зеньковский В.В. (протоиерей Василий Зеньковский)* История русской философии. М.: Академический Проект, Раритет, 2001. - 880 с.
101. *Зеньковский В.В. (протоиерей Василий Зеньковский)* Проблема творчества. По поводу книги Н.А. Бердяева «Смысл творчества. Опыт оправдания человека» // Бердяев Н.А.: pro et contra. Кн. 1 / Составление, вступ. ст. и примеч. А.А. Ермичева. СПб.: Издательство РХГИ, 1994. - С. 284-305.
102. *Золотарева Л.Р.* Взаимосвязь и взаимовлияние изобразительного искусства и музыки в процессе изучения истории художественной культуры // Вестник КарГУ № 3 (59). Караганда: Карагандинский государственный университет им. Е.А. Букетова 2010. - С. 20-27.
103. *Зубец И.З.* Христианские представления в русском народном искусстве (XVIII - нач. XX века) / Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. кандидата

искусствоведения. М.: Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма, 2012. - 24 с.

104. *Ильин И.А.* Аксиомы религиозного опыта. В 2-х томах. Париж-Москва: ТОО «Рарогъ», 1993. - 448 с.

105. *Ильин И.А.* Книга надежд и утешений. М.: Апостол веры, 2006. - 384 с.

106. *Ильин И.А.* Собрание сочинений в 10 т., т. 6, кн. 2. М.: Русская книга, 1996. - 672 с.

107. *Ильин И.А.* Путь духовного обновления // Ильин И.А. Грядущая Россия. Минск: Белорусская Православная Церковь, 2009. - С. 327-603.

108. *Иоанн Дамаскин* Три защитительных слова против порицающих святыне иконы или изображения / Пер. проф. Санкт-Петербургской Духовной Академии А. Бронзова. СПб., 1893. - 68 с. [Электронный ресурс, дата обращения - 14.12.2016] // URL: <http://pravbiblioteka.ru/book/tri-zashhitelnyih-slova-protiv-poritsayushhih-svyatyie-ikonyi-ioann-damaskin/>

109. *Иоанн Лествичник.* О попечительном и действительном покаянии и также о житии святых осужденников, и о темнице. Слово 5. / Лествица. – М.: Правосл. братство св. ап. Иоанна Богослова, 2001 (переизд. 7-е, изд. Козельская Введенская Оптина Пустынь, 1908). - С. 70-82.

110. *Каган М.С.* Введение в историю мировой культуры. Книга первая. СПб: Петрополис, 2003. - 368 с.

111. *Каган М.С.* И вновь о сущности человека // Отчуждение человека в перспективе глобализации мира: сб. философских статей / Под ред. Б.В. Маркова, Ю.Н. Солониной, В.В. Парцвания. Вып. 1. СПб: Петрополис, 2001. - С.48-67.

112. *Казакова А.Г., Кузнецова Т.В.* Педагогика высшей школы в сфере культуры. М: МГИК, 2015. - 440 с.

113. *Калашиников Л.Ф.* Азбука церковного знаменного пения. М.: Книгоиздательство «Знаменное пение», 1996. (По репринтному изданию: Русская печатня, 1915.) - 40 с.

114. *Карташев А.В.* Вселенские соборы М.: Республика, 1994. - 542 с.

115. *Кастальский А.Д.* О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 1. Синодальный

хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма. М.: Языки русской культуры, 1998. - С. 229-249.

116. *Кастальский А.Д.* Статьи, воспоминания, материалы / Ред.-сост. Д.В. Житомирский. М: Музгиз, 1960. - 292 с.

117. *Каяк А.Б.* Взаимодействие музыкальных культур: принципы, механизмы, результаты / Дисс. на соиск. уч. ст. доктора культурологии. М.: ГАСК, 2011. - 356 с.

118. *Келеберда Н.Г.* Икона в контексте духовности / Дисс. на соиск. уч. ст. кандидата философских наук. Ростов-на-Дону: Северо-Кавказский Научный Центр Высшей Школы, 2002. - 182 с.

119. *Керн К.Э. (архимандрит Киприан Керн).* Литургика, гимнография и эортология. М.: Крутицкое Патриаршее Подворье, 1999. - 152 с.

120. *Кирилл, патриарх Московский и всея Руси.* Настоятельно призываю возрождать в храме народное пение: Слово Святейшего Патриарха Кирилла к участникам I Международного съезда регентов и певчих РПЦ // Журнал Московской Патриархии № 1, 2017. - С. 18-22.

121. *Колесник В.Н.* Русская икона как духовная модель православного культурного космоса / Дисс. на соиск. уч. ст. кандидата философских наук. Белгород: БелГУ, 2002. - 146 с.

122. *Комаров В.Ф.* Средства к улучшению церковного пения // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861-1918) М: Языки славянской культуры, 2002. - С. 232-289.

123. *Кондрашкова Л.В.* Партесное многоголосие // Богослужбные песнопения XVI-XVIII веков и духовные стихи из репертуара ансамбля «Сирин». М: Спорт и культура - 2000, 2016. - С. 97-101.

124. *Конинский К.М.* Чайковский о русской церковной музыке // Русская музыкальная газета № 2, 1899. - С. 50-51.

125. *Конотоп А.В.* Русское строчное многоголосие: Текстология, стиль, культурный контекст / Дисс. на соиск. уч. ст. доктора искусствоведения. М.: 1996. - 221 с.

126. *Конотоп А.В.* Русское строчное многоголосие в литургической музыке XVII века // Гимнология: материалы международной научной конференции памяти прот. Димитрия Разумовского в 2-х кн. / Отв. ред. И. Лозовая. М.: Науч. центр церковной музыки им. прот. Димитрия Разумовского, 2000. - С. 377-394.
127. *Конотоп А.В.* Строчное многоголосие и фольклор: Параллели и пересечения // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: Сборник статей и исследований Вып. 2 / Сост. Ю.И. Паисов. М.: Композитор, 2004. - С. 3-68.
128. *Корольков А.А.* Духовная антропология. СПб: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2005. - 323 с.
129. *Кораблева К.Ю.* Покаянные стихи как жанр древнерусского певческого искусства / Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. кандидата искусствоведения. М: 1979. - 24 с.
130. *Корнышева И.Р.* Музыкальная эстетика православного богослужения / Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. кандидата философских наук. Владимир, 2008. - 27 с.
131. *Красовицкая М.С.* Литургика / Под ред. Севериненко А.П. М.: Издательство Православного Свято-Тихоновского Богословского Института, 2000. - 303 с.
132. *Кручинина А.Н.* Попевка в русской музыкальной теории XVII века / Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. кандидата искусствоведения. Л: 1979. - 19 с.
133. *Кузуб Т.И.* Музыкальная культура XX века как феномен эпохи глобализации / Дисс. на соиск. уч. ст. кандидата культурологии. Екатеринбург: УрГУ им. А.М. Горького, 2009. - 149 с.
134. Культурология в исходных научных понятиях, структурно-логических схемах, исторических феноменах культуры / Под ред. Р.Г. Абдулатипова, В.А. Сапрыкина, С.Н. Комиссарова М.: МГИК, 2011. - 520 с.
135. *Кураев А.В. (диакон Андрей Кураев).* Церковь в мире людей. М.: Издательство Сретенского монастыря, 2007. - 544 с.
136. *Курасова Т.И.* Феномен преемственности в зарубежной музыкальной культуре первой половины XX века / Дисс. на соиск. уч. ст. доктора культурологии. М: МГУКИ, 2013. - 318 с.

137. *Кутковой В.С.* Краски мудрости. М.: Паломник, 2008. - 656 с.
138. *Лепяхин В.В.* Икона и иконичность / Отв. ред.: д-р Иштван Феринц, зав. Институтом славистики Сегедского Университета. JATE Press, 2000. - 373 с.
139. *Лепяхин В.В.* «Сотри случайные черты...» Иконичность в поэзии А.А. Блока // Вестник Новгородского государственного университета № 94. Великий Новгород: НовГУ, 2016. - С. 54-58.
140. *Лихачев Д.С.* Земля родная. М.: Просвещение, 1983. - 256 с.
141. *Лихачев Д.С.* Письма о добром и прекрасном. М.: 1988. - 241 с.
142. *Лихачев Д.С.* Русская культура. М.: Искусство, 2000. - 440 с.
143. *Лосев А.Ф.* Основной вопрос философии музыки // Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. - С. 315-395.
144. *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики // А.Ф. Лосев. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. - С. 195-390.
145. *Лосев А.Ф.* Форма. Стил. Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи; ред. А.А. Тахо-Годи, И.И. Маханькова. М.: Мысль, 1995. - 944 с.
146. *Лосский Н.О.* Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. М.: Прогресс-Традиция, 1998. - 416 с.
147. *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек - текст- семиосфера - история. М.: Языки русской культуры, 1999. - 447 с.
148. *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб.: Искусство, 2000. - 704 с.
149. *Лункин Р.* Образ РПЦ в советских массмедиа: между мифом и фольклорно-окультурным православием // Православная церковь при новом патриархе / Под ред. А. Малашенко и С. Филатова; Моск. Центр Карнеги. М.: РОССПЭН, 2012. - 415 с.
150. *Макарий (Макарий Булгаков, митрополит Московский и Коломенский)* История Русской Церкви. Книга 4, ч. 1. М.: Издательство Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1996. - 592 с.
151. *Маклюэн М.* Понимание Медиа: внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева. М.: Гиперборея; Кучково поле, 2007. - 464 с.
152. *Манько Т.В.* Русская школа хорового исполнительства: Традиции и современность / Дисс. на соиск. уч. ст. кандидата искусствоведения. Ростов-на-

Дону: Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, 2006. - 203 с.

153. *Мартынов В.И.* История богослужебного пения. М.: РИО Федеральных архивов. Русские огни, 1994. - 240 с.

154. *Мартынов В.И.* Конец времени композиторов / Посл. Т. Чередниченко. М.: Русский путь, 2002. - 296 с.

155. *Мартынов В.И.* Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси. М.: Прогресс-Традиция, 2000. - 224 с.

156. *Марусев О.Ф.* Смысл как системообразующий элемент творческого процесса / Дисс. на соиск. уч. ст. кандидата философских наук, М.: МГИК, 2005. - 166 с.

157. *Медушевский В.В.* К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. Выпуск 5. М.: Советский композитор, 1984. - С. 5-17.

158. *Медушевский В.В.* От Средневековья к новому времени. Христианское трезвение и рационалистическое внимание // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. М.: 1989. - С. 9-18.

159. *Медушевский В.В.* Рок-музыка как орудие глобализма, направленная на молодежь / Доклад на секции «Глобализация: векторы разрушения и пути защиты» XIV Рождественских чтений. 2006. [Электронный ресурс, дата обращения - 09.04.2017] // URL: http://www.churchcomposer.ru/pdf.php?uri=fileload/other/med_03d.pdf

160. *Медушевский В.В.* Интонация как язык домостроительства благодати // Вестник УПЦ № 61, Церковь и культура / Материалы Международной научной конференции «Православие и мир: экклесиология - антропология - культура». [Электронный ресурс, дата обращения - 11.05.2017] // URL: http://pravoslavie.org.ua/2006/10/medushevskiy_vv_intonatsiya_kak_yazik_domostroitelstva_blagodati/

161. *Мейендорф И.Ф. (протопресвитер Иоанн Мейендорф)* Введение в святоотеческое богословие. Минск: Лучи Софии, 2001. - 384 с.

162. *Металлов В.М. (протоиерей Василий Металлов)* Азбука крюкового пения. Опыт систематического руководства к чтению крюковой семиографии песнопений знаменного распева, периода киноварных помет. М.: Синодальная тип., 1899. - 130 с.
163. *Металлов В.М. (протоиерей Василий Металлов)* Осмогласие знаменного распева. М.: Синодальная тип., 1899. - 96 с.
164. *Металлов В.М. (протоиерей Василий Металлов)* Очерк истории православного церковного пения в России. Саратов: Типография Губернского земства, 1893. - 52 с.
165. Мещерина Е.Г. Музыкальная культура средневековой Руси. М.: Канон +, 2008. - 318 с.
166. *Мильков В.В.* Древнерусские апокрифы / Памятники древнерусской мысли: исследования и тексты. Вып. 1. СПб.: Изд. РХГИ, 1999. - 896 с.
167. Миня. Декабрь. 2 ч. М.: Международный православно-просветительский центр при Московской Патриархии, 2000. - 568 с.
168. *Мосина Н.А.* Феномен русской святости как духовный фундамент русской культуры / Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. кандидата культурологи. М.: МГУКИ, 2012. - 16 с.
169. Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков / Ред.-сост. А.И. Рогов. М.: Музыка, 1973. - 169 с.
170. *Мусаев Т.М.* Духовно-певческая культура России в Переходные эпохи: истоки, проекции, закономерности: монография / Гл. ред. Ф.И. Такун. М.: Современная музыка, 2015. - 162 с.
171. *Мусаев Т.М.* Духовно-певческая культура России на рубеже XIX-XX вв.: генезис и исторические трансформации / Дисс. на соиск. уч. ст. кандидата культурологи. М.: МГУКИ, 2011. - 181 с.
172. Мы сохраним тебя, русская речь!: Обращение пленума Союза писателей России 14 мая 2015 года [Электронный ресурс, дата обращения - 21.07.2017] // URL: <https://rospisatel.ru/sobytiya2015/86.htm>
173. *Назайкинский Е.В.* Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. - 254 с.

174. Настольная книга священнослужителя. т. 1. Издание второе М.: Издательский отдел Московского Патриархата, 1992. - 630 с.
175. Недогонова В.В. Духовная музыка в свете возрождения православной культуры // Церковь и искусство: материалы IX Всероссийских Знаменских чтений «Традиционные ценности в условиях глобализации». Курск: Издательство КГУ, 2013. - С. 68-72.
176. Неклюдов И. (священник Илия Неклюдов) Проблемы богословского толкования Шестоднева // Московские епархиальные ведомости №11-12, 2014. - 154 с.
177. Никитин В.А. Церковь и культура сегодня. От диалога конфессий к диалогу культур // Никитин В.А. Основы православной культуры. М.: Просветитель, 2001. - С. 415-445.
178. Никишов Г.А. Тихон Макарьевский // Музыкальная энциклопедия Т. 5. / Под ред. Ю.В. Келдыша. М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1981. - 1056 стб.
179. Николаев Б. (протоиерей Борис Николаев). Знаменный распев как основа русского православного церковного пения. М.: Научная книга, 1995. - 300 с.
180. Николаева О.А. Православие и свобода. М.: Издательство Московского подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2002. - 399 с.
181. Никольский А.В. Инертно ли русское регентство? // Хоровое и регентское дело № 2, 1909. - С. 53-55.
182. Никольский А.В. К вопросу о новых путях в области хоровой композиции // Музыкальная новь № 6-7, 1924. - С. 12-13.
183. Никольский А.В. О «церковности» духовно-музыкальных сочинений // Хоровое и регентское дело № 3, 1909. [Электронный ресурс, дата обращения - 06.05.2017] // URL: <http://kliros.org/content/view/45/4/>
184. Обиход церковных песнопений: древняго роспева: Соловецкого монастыря: в 3-х частях / Вступ. ст. Н.Ю. Плотниковой М.: Живоносный источник, 2004. - 260 с.
185. Одоевский В.Ф. Мнение кн. В.Ф. Одоевского по вопросам, возбужденным министром народного просвещения по делу о церковном пении (19 февраля 1866

года) // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861-1918). М.: Языки славянской культуры, 2002. - С. 66-79.

186. *Одоевский В.Ф.* Письма. Материалы. М.: ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 73. № 263.

187. Ожидаемые результаты реализации Программы / Постановление Правительства РФ от 15 апреля 2014 г. № 317 «Об утверждении государственной программы Российской Федерации "Развитие культуры и туризма" на 2013 - 2020 годы» [Электронный ресурс, дата обращения - 12.05.2017] // URL: <http://ivo.garant.ru/#/document/70644226/paragraph/306:4>

188. Октоих, сиречь Осмогласник. т. 3. Приложение. М.: Издательский Совет РПЦ, 2004. - 208 с.

189. *Олесова Н.Ю.* О Тебе пение мое (Пс. 70, 6). О современных проблемах церковного пения. «Духовный Собеседник» № 2 (50), 2007 г. [Электронный ресурс, дата обращения - 07.06.2017] // URL: <http://lektsii.net/2-56483.html>

190. *Олесова Н.Ю.* Русская духовная музыка и ее восприятие современным слушателем // Христианство и мир: Материалы Всероссийской научнопрактической конференции «Христианство - 2000». Самара, 16-18 мая 2000 г. Самара, 2001. - С. 433-437.

191. *Ополовникова Е.А.* Древний Обдорск и заполярные города-легенды М.: «Ополо», 1998. - 400 с., 571 илл.

192. *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс. М.: АСТ, 2001. - 509 с.

193. *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства. Эссе о литературе и искусстве. М.: Радуга, 1991. - 638 с.

194. *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. - 592 с.

195. Основы государственной культурной политики / Утверждены Указом Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 года № 808. М.: Мин. культуры Российской Федерации, 2015. - 72 с.

196. Очерки русской культуры XVI века. ч. 2. Духовная культура / Под ред. проф. А.В. Арциховского. М.: МГУ, 1977. - 445 с., 96 илл.

197. *Паисов Ю.И.* Духовный концерт в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: Сборник статей и исследований Вып. 2 / Сост. Ю.И. Паисов. М.: Композитор, 2004. - С. 231-258.
198. *Петраш Е.В.* Икона как феномен культуры XX века / Дисс. на соиск. уч. ст. кандидата культурологических наук. М.: ГАСК, 2007. - 176 с.
199. *Петрушин В.И.* Психология и педагогика художественного творчества. 2-е изд. М.: Академический проект, 2008. - 490 с.
200. *Платон* Собр. соч. в 4 т., т. 3. (Пер. с древнегреч.) М: Мысль, 1994. - 654 с.
201. *Плотникова Н.Ю.* Многоголосные формы обработки древних роспевов в русской духовной музыке в XIX - начале XX века / Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. кандидата искусствоведения. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1996. - 20 с.
202. *Плотникова Н.Ю.* Песнопения Всенощного бдения в русской многоголосной певческой традиции // Православная энциклопедия, т. IX. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2005. - С. 676-678.
203. *Поверин А.И.* Алгебра гармонии. М.: Издательство Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки, 2015. - 256 с.
204. По вопросу о восстановлении древне-церковного пения // Христианское чтение. Март-апрель, 1885. - С. 481.
205. *Пожидаева Г.А.* Обитель преп. Сергия Радонежского в истории древнерусского певческого искусства // Вестник славянских культур № 4 (38). 2015. - С. 157-173.
206. Полное собрание богослужебных песнопений: в 2 т. Сергей Трубачев, т. 2., кн. 1 / Сост., авт. примеч., авт. вст. ст. диак. Михаил Асмус, Н.С. Асмус, авт. вступ. ст. «Диакон Сергей Трубачев: Краткий биографический очерк» М.С. Трубачева М.: Живоносный Источник, 2007. - 300 с.
207. Полное собрание русских летописей, т. XXI Изд. 1. Половина 1. Книга Степенная царского родословия (1-10 степени грани). СПб.: Императорская археографическая комиссия, 1908. - 350 с.
208. *Пономаренко Е.А.* Развитие профессионального интереса будущего учителя музыки средствами современной духовной православной песни / Диссертация на

соиск. уч. ст. кандидата педагогических наук. Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2011. - 208 с.

209. *Пономаренко Е.А.* Регент современной церкви: проблемы ретрансляции духовных ценностей Православия // Церковь и искусство: материалы IX Всероссийских Знаменских чтений «Традиционные ценности в условиях глобализации». Курск: Издательство Курского гос. Университета, 2013. - С. 73-76.

210. *Попович И. (преподобный Иустин Попович)* Философские пропасти. М.: Издательский Совет РПЦ, 2004. - 288 с.

211. *Поппер К.Р.* Открытое общество и его враги. т. 1: Чары Платона. М.: Феникс, Международный фонд «Культурная инициатива», 1992. - 448 с.

212. Постановление Правительства РФ от 4 октября 2000 г. N 751 «О национальной доктрине образования в Российской Федерации» [Электронный ресурс - дата обращения 22.04.2018] <https://normativ.kontur.ru/document?moduleId=1&documentId=40758>

213. Постмодернизм / Ред.-сост. А.А. Грицанов. Минск: Книжный дом, Интерпрессервис, 2001. - 1040 с.

214. *Преображенский А.В.* Культовая музыка в России. Л.: Academia, 1924. - 124 с.

215. Пресс-служба Общецерковной аспирантуры и докторантуры им. св. Кирилла и Мефодия 28 марта 2016 года [Электронный ресурс - дата обращения 14.04.2017] // URL: <http://www.doctorantura.ru/ru/news/2099-v-khrame-useknoveniya-glavy-ioanna-predtechy-pod-borom-vpervye-ispolneno-vsenoshchnoe-bdenie-s-v-rakhmaninova>

216. *Псевдо-Дионисий Ареопагит.* О божественных именах // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в 5 т. Т.1: Античность, Средние века, Возрождение / Отв. ред. Овсянников М.Ф., Лившиц М.А. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. - С. 334-335.

217. *Пузаков А.А.* О Всенощном бдении Рахманинова. Интервью с Владимиром Ковальджи [Электронный ресурс - дата обращения 14.04.2017] // URL: http://www.churchcomposer.ru/pdf.php?url=fileload/other/puz_05d.pdf

218. *Разумовский Д.В. (протоиерей Димитрий Разумовский)* О нотных безлинейных рукописях церковного знаменного пения. Исследование. М.: 1863. - 110 с.
219. *Разумовский Д.В. (протоиерей Димитрий Разумовский)* Церковно-русское пение (фрагменты) // Русская духовная музыка в документах и материалах. т. 3. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861-1918) М.: Языки славянской культуры, 2002. - С. 116-126.
220. *Рачинский А.В., Федоров А.Е.* Русская церковь - хранительница народной дохристианской культуры. М.: 2016. - 110 с.
221. *Рожкова Т.Н.* Современное духовно-музыкальное творчество русской православной традиции: Период после 1988 года / Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. кандидата искусствоведения. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. - 25 с.
222. *Рожкова Т.Н.* Современное духовно-музыкальное творчество русской православной традиции: Период после 1988 года / Дисс. на соиск. уч. ст. кандидата искусствоведения. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. - 204 с.
223. *Руднева А.В.* Русское народное музыкальное творчество: Очерки по теории фольклора. М.: Советский композитор, 1990. - 224 с.
224. Русская духовная музыка в документах и материалах т. 5. Александр Кастальский: Статьи, материалы, воспоминания, переписка / Ред.-сост., автор вступ. ст. и коммент. С.Г. Зверева. М: Знак, 2006. - 1030 с.
225. Русская иконопись: сюжеты и шедевры / Сост. А.Ю. Астахов. М.: Белый город, 2016. - 544 с.
226. *Рябцовский Г.В.* Информационный ландшафт как пространство дискурса // Вузы культуры и искусств в мировом образовательном пространстве: русско-славянские культурные традиции и межкультурное взаимодействие: материалы VI Международного симпозиума. Брянск: РАНХиГС, 2012. - С. 101-115.
227. *Самбур Е.В.* Русская народная певческая культура: генезис и исторические трансформации / Дисс. на соиск. уч. ст. кандидата культурологии. М.: МГУКИ, 2010. - 181 с.
228. *Саяпин Д.В.* У русской духовной музыки XVI-XVIII вв. есть будущее? (Интервью О. Фиалко 01.04.2017) / Э Вести [Электронный ресурс - дата

обращения 13.07.2017] // URL: <http://www.e-vesti.ru/ru/u-russkoj-duhovnoj-muzyki-xvi-xviii-vv-est-budushhee/>

229. *Смоленский С.В.* Азбука Знаменного пения: Извещение о согласнейших пометах старца Александра Мезенца. Казань, 1888. - 171 с.
230. *Смоленский С.В.* О древнерусских певческих нотациях: Историко-палеографический очерк. М.: Книга по требованию, 2011. (По репринтному изданию СПб. 1901.) - 124 с.
231. *Собрание духовно-музыкальных сочинений. Тетрадь 1. П. Чесноков / Вступ. ст. - Муратов А.Г., Иванов Д.Г.* М.: Молодежь за Россию, 1994. - 40 с.
232. *Соколов О.В.* О принципах структурного мышления в музыке // Проблемы музыкального мышления: сборник статей / Сост. и ред. М.Г. Арановский. М.: Музыка, 1974. - С. 96-111.
233. *Соколова М.Н. (монахиня Иулиания).* Труд иконописца. / Ред.-сост. Алдошина А.Е., Алдошина Н.Е. М.: ЗАО «Броварская типография», 2005. - 158 с., илл. 224.
234. *Сохранение и возрождение фольклорных традиций: сб. трудов НИИ культуры Вып. 1. / Отв. ред. А.А. Банин.* М.: НИИ культуры, 1990. - 256 с.
235. *Станиславский К.С.* Собр. соч. в 9 т., т. 2. Работа актера над собой. Часть 1. М.: Искусство, 1989. - 511 с.
236. *Стасов В.В.* Собр. соч., т. 3: Музыка и театр; Литература; Императорская Публичная библиотека; Автобиография. СПб.: 1894. - 1792 столб., 4 с. нот.
237. *Стець О.В.* «Приявший мир»: новая жизнь хорового концерта // Музыкальная жизнь № 3, 2011. - С. 36-37.
238. *Стець О.В.* Хоровой концерт российских композиторов второй половины XX - начала XXI века. Метаморфозы жанра и его типология / Дисс. на соиск. уч. ст. кандидата искусствоведения. Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2012. - 252 с.
239. *Стихи умиленные. Русские духовные стихи письменной традиции XVI-XIX веков с распевами по знамени и на линейной ноте / Сост. П. Терентьева.* М.: 2012. - 402 с.

240. *Стэнли Д.* Классическая музыка: Великие композиторы и их шедевры / Пер. с англ.: Ю. Богомолов. М.: ООО «Магма», 2006. - 280 с.
241. *Суминова Т.Н.* Художественная культура как информационная система (мировоззренческие и теоретико-методологические основания) / Дисс. на соиск. уч. ст. доктора философских наук. М.: МГИК, 2006. - 342 с.
242. *Сямина О.В.* Категории лик/лицо/личина (маска) в культурологии П.А. Флоренского / Дисс. на соиск. уч. ст. кандидата культурологии. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2006. - 148 с.
243. *Терентьева П.В.* Музыкальная текстология и реконструкция древнерусского чина «Пещное действо» / Дисс. на соиск. уч. ст. кандидата искусствоведения. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. - 353 с.
244. *Терентьева П.В.* У нас существует непроходимая пропасть между профессиональным образованием и древнерусской музыкой [Электронный ресурс - дата обращения 13.07.2017] // URL: http://ruvera.ru/articles/neprohodimaya_propast_mejdu_professionalnym_obrazovanie_m_i_drevnerusskoiy_muzy
245. *Трошин А.А.* Семантическая концепция понимания как методологическое основание прикладной культурологии // Культурология: фундаментальные основания прикладных исследований / Под. ред. И.М. Быховской. М.: Смысл, 2010. - С. 128-144.
246. *Трубачев С.З. (диакон Сергей Трубачев)* Богослужбное пение в Русской Православной Церкви // Трубачев С.З. Полное собрание богослужбных песнопений в 2-х т. Т. 2, Кн. 1. М.: Живоносный источник, 2011. - С. 13-33.
247. *Трубецкой Е.Н.* Три очерка о русской иконе. Новосибирск: Сибирь XXI век, 1991. - 112 с.
248. Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева. т. 8. М.: МАКС Пресс, 2013. - 167 с.
249. *Труханова А.Г.* Духовная тематика в русской хоровой музыке конца XX века: Опыт типологического исследования. / Дисс. на соиск. уч. степени кандидата искусствоведения. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2006. - 212 с.
250. *Тугаринов Е.С.* Русские регенты. М.: Паломник, 2014. - 352 с.

251. Уайт Л.Э. Понятие культуры / Пер. Е.М. Лазаревой // Антология исследований культуры Т. 1. Интерпретации культуры. СПб.: Университетская книга, 1997. - С. 17-48.
252. Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. М.: Музыка, 1965. - 216 с.
253. Успенский Н.Д. Образцы древнерусского певческого искусства. Л.: Музыка, 1971. - 355 с.
254. Ушинский К.Д. О нравственном элементе в русском воспитании // Ушинский К.Д. Собрание сочинений в 11 т., т. 2. Педагогические статьи 1857-1861 гг. М.-Л.: Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1948. - С. 425-488.
255. Ушинский К. Д. Родное слово // Там же. С. 554-574.
256. Федеральный закон от 26.09.1997 N 125-ФЗ «О свободе совести и о религиозных объединениях» [Электронный ресурс, дата обращения - 05.03.2017] // URL: <http://base.garant.ru/171640/>
257. Федеральный закон от 29.12.2012 N 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» [Электронный ресурс, дата обращения - 11.01.2017] // URL: <http://base.garant.ru/70291362/>
258. Филарет, митрополит Московский (святитель Филарет Дроздов, митрополит Московский и Коломенский) О нотном церковном пении в начальных народных училищах и о правах Придворной капеллы в отношении к оному // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. М.: Языки славянской культуры, 2002. - С. 80-85.
259. Флиер А.Я. Культура XXI века (Аналитический прогноз) // Флиер А.Я. Культурология для культурологов. М.: Согласие, 2010. - С. 636-642.
260. Флоренский П.А. (протоиерей Павел Флоренский) Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996. - 336 с.
261. Флоренский П.А. (протоиерей Павел Флоренский) Анализ перспективы // Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / Ред.-сост. игумен Андроник (А.С. Трубачев). М.: Мысль, 2000. - С. 296-386.

262. *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины т. 1. М.: Правда, 1990. (Репринт. изд.: Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах свящ. Павла Флоренского. М.: Путь, 1914.) - 496 с.
263. *Хватова С.И.* Внутрицерковная дискуссия начала XXI века и современное состояние церковно-певческого искусства // Церковь и искусство: материалы XII Международных Знаменских чтений «Христианские ценности в изменяющемся мире: проблема выбора» 29-30 марта 2016 г. Курск: КГУ, 2016. - С. 20-31.
264. *Хватова С.И.* О церковной манере пения // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. № 3. 2010. - С. 112-115.
265. *Хватова С.И.* Православная певческая традиция на рубеже XX–XXI столетий / Дисс. на соиск. уч. степени доктора искусствоведения. Ростов-на-Дону: РГК им. С.В. Рахманинова, 2011. - 423 с.
266. *Хватова С.И.* Русский духовный концерт второй половины XX века / Дисс. на соиск. уч. ст. кандидата искусствоведения. Ростов-на-Дону: РГК им. С.В. Рахманинова, 2006. - 257 с.
267. *Хёйзинга Й.* Homo Ludens: статьи по истории культуры / Пер. Д.В. Сильвестрова, комм. Д.Э. Харитоновича). М.: Прогресс-Традиция, 1997. - 416 с.
268. *Холопов Ю.Н., Кириллина Л.В., Кюрегян Т.С., Лыжов Г.И., Поспелова Р.Л., Ценова В.С.* Музыкально-теоретические системы. М.: Московская государственная консерватория, 2006. - 632 с.
269. *Холопов Ю. Н.* Модальная гармония. Модальность как тип гармонической структуры // Музыкальное искусство: Общие вопросы теории и эстетики музыки: Проблемы национальных музыкальных культур. Ташкент: Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1982. - С. 16-31.
270. *Холопов Ю.Н.* О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии № 4. М.: Наука, 1993. - С. 106-114.
271. *Холопова В.Н., Чигарева Е.* Альфред Шнитке, М.: Аркаим, 1991. - 253 с.
272. *Холопова В.Н.* Русская музыкальная ритмика. М.: Советский композитор, 1983. - 281 с.
273. *Хомяков А.С.* Собр. соч. в 2 т. М.: Медиум, 2004. - 589 с.

274. *Чайковский П.И.* Письмо к Н.Ф. фон Мекк // Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Т. X. Письма. М.: Музыка, 1966. - С. 70.
275. *Чайковский П.И.* Письмо ректору Киевской духовной академии о состоянии церковного пения. [Электронный ресурс, дата обращения - 09.04.2017] // URL: http://horist.ru/biblioteka/pismo_chajkovskogo.shtml
276. *Чайковский П.И.* Письмо к С.Ф. Флерову // Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Т. X. Письма. М.: Музыка, 1966. - С. 130-131.
277. *Чередниченко Т.В.* Кризис общества - кризис искусства: Музыкальный авангард и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. М.: Музыка, 1987. - 191 с.
278. *Чередниченко Т.В.* Россия 1990-х в слоганах, рейтингах, имиджах / Актуальный лексикон истории культуры. М.: Новое литературное обозрение, 1999. - 416 с.
279. *Чередниченко Т.В.* Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке. М.: Музыка, 1989. - 223 с.
280. *Черниева З.Л.* Экзистенциальное время и культура / Дисс. на соиск. уч. ст. кандидата культурологии. Екатеринбург: УрГУ им. А.М. Горького, 2004. - 150 с.
281. Чинопоследование Пасхи М.: Издательство Сретенского монастыря, 2010. - 176 с.
282. *Шабалина А.Н.* Русская духовная музыка в свете теории социокультурной динамики Питирима Сорокина / Диссертация на соиск. уч. ст. кандидата культурологи. Краснодар: Краснодарский государственный университет культуры и искусств, 2006. - 177 с.
283. *Шаляпин Ф.И.* Маска и душа М.: В/О Союзтеатр, 1990. - 320 с.
284. *Шевченко Л.Л.* Духовное краеведение Подмосковья: История и культура религии (Православие) / Под ред. Л.Н. Антоновой. М.: ООО «Учебная книга Бис», 2007. - 256 с.
285. *Шеко Е.Д.* Общества взаимного восхищения / Мониторинг СМИ / ПСТГУ [Электронный ресурс, дата обращения - 09.04.2017] // URL: <http://pstgu.ru/news/smi/2016/02/02/63360/>

286. *Шелудякова О.Е.* К вопросу возникновения чина всенощного пения // Духовная и светская культура как фактор социального развития региона: Тезисы докл. межрегион. науч.-практ. конференции 24-25 мая 1996 г. Кемерово, 1996. - С. 211-215.
287. *Швейцер А.* Благоговение перед жизнью М.: Прогресс, 1992. - 576 с.
288. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах М.: Музыка, 1965. - 727 с.
289. *Шишкина Л.В., Шпиллер И.В., Бострем Г.Г., Гуляницкая Н.С.* Воспоминания о С.З. Трубачеве и его церковной музыке // Ныне и присно. Русский журнал для чтения. № 3-4. М.: 2006. - С. 69-72.
290. *Шмеман А.Д. (протопресвитер Александр Шмеман).* Евхаристия. Таинство Царства. М.: Паломник, 2001. - 131 с.
291. *Шпенглер О.* Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории т. 1. Минск: ООО «Попурри», 1998. - 688 с.
292. *Щеголева Е.В.* В православном храме. М.: Олма-Пресс, 2003. - 304 с.
293. *Щуров В.М.* С рюкзаком за песнями (Записки собирателя). М.: Редакция журнала «Самообразование», 2005. - 256 с.
294. *Эко У.* Искусство и красота в средневековой эстетике / Пер. с ит. А.П. Шурбелева. СПб.: Алетейя, 2003. - 327 с.
295. Экскурсия по нашему сайту / Московские православные регентские курсы. [Электронный ресурс, дата обращения - 06. 05. 2017] // URL: <http://kliros.org/content/view/13/18/>
296. *Юнг К.* Архетип и символ / Вст. ст. А.М. Руткевича. М.: Ренессанс, 1991. - 304 с.
297. *Языкова И.К.* Икона в духовной культуре России XX века / Дисс. на соиск. уч. ст. кандидата культурологии. М.: Московский педагогический государственный институт, 2005. - 188 с.
298. *Цуранова О.О., Халеева О.В.* Стилiстичнi особливостi духовно-музичноi творчостi С. Трубачова // Мистецтво в мiждисциплiнарних дослiдженнях № 1. Харкiв: Харкiвська гуманiтарно-педагогiчна академiя, 2016. - С. 138-142.
299. *Bouteneff Peter C.* Arvo Part. Out of Silence. Yonkers, New York: St Vladimir's seminary press. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 2015. - 225 p.

300. *Gregorii Episcopi Nysseni. (Gregorius Nyssenus). Oratio Catechetica Magna.* // *Migne J. P. Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca. T. 45, 1858.* - 1354 col.
301. *Harvey David* The Condition of Postmodernity. BLACKWELL Cambridge MA & Oxford UK: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 1989. - 378 p.
302. *Kephala Constantia* The Embrace of the Apostles Peter and Paul / The Hand of Angelos. An icon painter in venetian Crete // The Benaki Museum [Printed in Slovenia]: Edited by Maria Vassilaki, 2010. - pp. 154-155.
303. *Susanka Joseph* An Interview with Metropolitan Hilarion Alfeyev / Crisis Magazine / February 28, 2012. [Electronic resource, accessed - 1.01.2018] // URL: <https://www.crisismagazine.com/2012/an-interview-with-metropolitan-hilarion-alfeyev>
304. *West Tore* Music and designed sound // The Routledge Hand book of Multimodal Analysis. Routledge, Taylos & Francis Croup (London and New York): Edited by Carey Jewitt, 2009. - pp. 284-293.

Приложение А

Схема 1

Современные направления отечественной православной музыкальной культуры



Размежевание современной отечественной православной музыкальной культуры может быть визуально отражено в следующей схеме на основе византийской миниатюры (Давид между «Мудростью» и «Пророчеством» [96, 60, рис. 20]), демонстрирующей совмещение в изображении различных перспектив: обратной (крайние подиумы) и усиленно-сходящейся (центральный подиум). Гипотетически сравнивая канонические принципы (условности) музыкального языка русского песнотворчества с условностями православного изобразительного искусства, мы символическим изображением их в «обратной перспективе» противопоставляем «прямой перспективе» традиционному церковному и академическому направлению как носителям светского начала. Несмотря на кардинальные различия указанных направлений, данная схема демонстрирует органическое их сочетание в рамках современной отечественной православной музыкальной культуры.

Приложение Б

Сравнительная таблица компонентов музыкального языка и средств выразительности, используемых в анализе современной православной духовной музыки традиционного и канонического направлений

Традиционное направление (тонально-гармоническая система)	Каноническое направление (принципы древнерусской теории музыки)
1. Мелодия. Главенство музыки над текстом. Приоритет мелодии квадратного строения, синтаксическая структура суммирования или дробления, кульминация в точке «золотого сечения», завершение.	1. Мелодия. Главенство текста над музыкой. Мелодическая линия представляет собой мотивную комбинаторику по принципу попевочности. Алгоритм пролонгации мотивных звеньев.
2. Гармония. Тетрахордовая основа лада. Двухладовая система мажор-минора с централизованной тоникой и четко развитой иерархией функций. Тональная гармония.	2. Гармония. Трихордовая основа лада. Восьми-ладовая система Осмогласия. Модальность (каждое созвучие в любой момент времени может стать временной тоникой). Модальная гармония (с конца XIX века).
3. Метроритм. Регулярный.	3. Метроритм. Свободный переменный. Немоторная ритмика.
4. Фактура. Хоральная; полифоническая («многоголосие»); имитационная и разнотемно-контрастная; гомофонно-гармоническая. Монодия = унисон.	4. Фактура. Гетерофония («разноголосица»): каждый голос представляет собой вариант одной единственной мелодии. Монодия = расщепление унисона вплоть до расстояния кварты.
5. Тембр. Тембровое различие (партии сопрано, альты, тенора, баса).	5. Тембр. Тембровое единообразие (каждый голос свободно переходит со своей линии на другую). Монотембр.
6. Форма. Обнаруживает стремление к замкнутости («арочности»).	6. Форма. Эпический характер формы. Незамкнутость, открытость формы: единого строения, строфическая.

Приложение В

Каноническое направление в авторском творчестве современных регентов

№ 1. Величит душа Моя Господа (фрагмент)

Виталий Головушкин (регент Преображенской церкви
с. Сухошины Селижаровского района Тверской области), 2017 г.

2 Ве - ли - чит ду - ша Мо - я Го - спо - да

4 и воз - ра - до - ва - ся дух мой о Бо - же Спа - се Мо - ем. Чест - ней - шу - ю Хе - ру - вим

5 и слав - ней - шу - ю без срав - не - ни - я Се - ра - фим

6 без ист - ле - ни - я Бо - га Сло - ва рожд - шу - ю

7 су - шу - ю Бо - го - ро - ди - цу Тя вен - ли - ча - ем.

№ 2. Да исправится молитва моя

Греческого распева, изложение Екатерины Медновой
(регент Скорбященской церкви г. Клина Московской области), 2011 г.

14 Да ис - пра - вит - ся мо - лит - ва мо - я,
я - ко ка - ди - ло пред То - бо - ю;

15 воз - де - я - ни - е ру - ку мо - е - ю, жерт - ва ве - чер - ня - я.

№ 3. Экзапостиларий в Великий Пяток

3 Раз - бой - ни - ка бла - го - ра - зум - на - го,
во е - ди - ном ча - се ра - е - ви

5 спо - до - бил е - си, Го - спо - ди, и ме - не

7 Дре - вом Крест - ным про - све - ти и спа - си мя.

Владимир Терещенко
(певчий Никольского монастыря, г. Саратов), 2000 г.

[illegible]

[illegible]

№ 6. Во Царствии Твоем (фрагмент)

Елена Краснокутская
(регент Троицкой церкви, г. Сходня, Химкинского округа), 1999 г.

Во Цар - стви - и Тво - ем по - мя - ни нас, Гос - по - ди,
е - гда при - и - де - ши во Цар - стви - и Тво - ем.
Бла - же - ни ни - щи - и ду - хом, я - ко тех есть Цар - ство Не - бе - сно - е.
Бла - же - ни пла - чу - щи - и, я - ко ти - и у - те - шат - ся.

№ 7. Тропари «Помилуй нас, Господи, помилуй нас»

По современному обиходу Валаамского монастыря
(регент иеродиакон Герман Рябцев), 1990-е г.

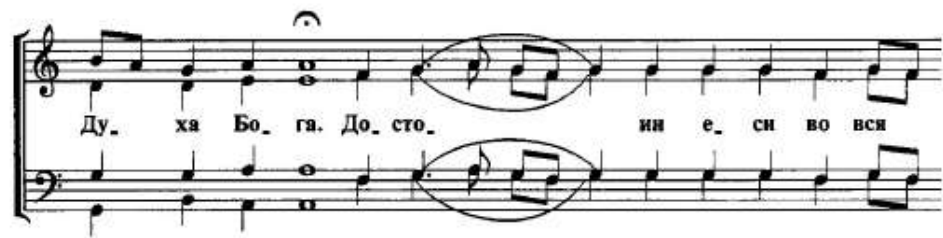
По - ми - луй нас, Го - спо - ди, по - ми - луй нас,
вся - ко - го бо от - ве - та не - до - у - ме - ю - ще,
си - ю Ти мо - лит - ву, я - ко Вла - ды - це, греш - ни - и при - но - сим, по - ми - луй нас.
Сла - ва От - цу и Сы - ну и Свя - то - му Ду - ху. Го - спо - ди, по - ми - луй нас,
на Тя бо у - по - ва - хом, не про - гне - вай - ся на ны зе - ло,
ни - же по - мя - ни без - за - ко - ний на - ших,
но при - зри и ны - не, я - ко Бла - го - у - тро бен,
и из - ба - ви ны от враг на - ших, Ты бо е - си Бог наш,
и мы лю - ди - е Тво - и, вси де - ла ру - ку Тво - е - ю, и И - мя Тво - е при - зы - ва - ем.

12 И ны - не и при - сно и во ве - ки ве - ков. А - минь.

13 Ми-ло-сер-ди-я две-ри от-вер - зи нам, Бла-го-сло-вен - на-я Бо-го-ро - ди-це,
на - де - ю - щие - ся на Тя да не по - гиб - нем,
но да из - ба - вим - ся То - бо - ю от бед:
15 Ты бо е - си спа - се - ни - е ро - да хри-сти-ан - ска - го.

№ 8. Свете Тихий

Све_ те ти_ хий свя_ ты_ я сла_ вы,
без_ смерт_ на_ го От_ ца Не_ бес_ на_ го,
Свя_ та_ го бла_ жен_ на_ го, И_ и_ су_ се Хрис_ те:
при_ шед_ ше на за_ пад солн_ ца, ви_ дев_ ше свет



№ 9. Милость мира



и Свя-то - му Ду - ху, Тро - и - це

Е - ди - но - сущ - ней и Не - раз - дель - ней.

Свят, Свят, Свят Гос - подь Са - ва - оф,

ис - полнь Не - бо и зем - ля сла - вы Тво - е - я;

о - сан - на в выш - них, бла - го - сло - вен Грядый

во И - мя Гос - под - не, о - сан - на

в выш - них. А - минь. А - минь.

Те - бе по - ем, Те - бе бла - го - сло - вим,

Те - бе бла - го - да - рим, Го - спо - ди,

и мо - лим Ти ся, мо - лим Ти ся,

Бо - же наш.