
ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТА СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

УДК 78.03:783.6

Світлана Осадча

СТИЛЬОВІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ БОГОСЛУЖБОВО-СПІВАЦЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

Стаття присвячена питанням аналізу стильового розвитку духовної культури на рубежі ХХ–ХХІ століть, у якій виокремлюються два магістральних напрями цієї традиції – охоронно-меморіальна та фамільярно-мнемонічна тенденція.

Ключові слова: стиль, духовність, охоронно-меморіальна тенденція, фамільярно-мнемонічна тенденція.

Однією з домінуючих тенденцій культури кінця ХІХ – початку ХХ і кінця ХХ – початку ХХІ століть, що й зближає ці епохи у великому історичному часі, стає прагнення до переосмислення багатьох соціальних, у тому числі релігійних, цінностей. На рубежі ХХ–ХХІ ст. діалогічна взаємодія світського, мирського (“профаного”) і релігійного, церковного (“сакрального”) типів свідомості стає ще більш активною, але, скоріше, з “логікою зворотності”; у зв’язку з новою популярністю та соціальною заангажованістю релігійної й навіть богослужбової тематики у світському мистецтві є можливою втрата символіки як “теплоти гуртуючої таємниці” (С.Аверінцев), що повинна бути невід’ємною частиною всього, що пов’язано з богослужінням.

Розкриття вказаної проблеми нинішнього стану церковного мистецтва, її стильових відзначень надзвичайно важливе для розуміння сучасного становища православної культури у світі, пов’язане із широким колом досліджень взаємодії церковного й світського типів культурної свідомості від початку християнства й до наших днів. З іншого боку, саме досвід музичної творчості дозволяє висвітлювати вузлові моменти цієї проблеми й показувати продуктивні шляхи її вирішення.

Проблема збереження й передачі духовного досвіду – як досвіду створення ціннісного фундаменту культури – у руслі смислового самовизначення та своєрідного “виправдання” людського буття стає однією із центральних і найбільш затребуваних на сучасному етапі. У зв’язку із цим, посилену цікавість викликають усі різновиди православного богослужбового співу, їхнє відродження та “нове життя” у сучасному композиторському й виконавському середовищі, а також помітна активізація музично-співацького життя православного храму. Однак досліджень, пов’язаних із систематичним підходом як до богослужбово-співацької традиції, так і до релігійно-храмової культури в цілому, тим більше в її історичній динаміці й у симультанному соціоестетичному вимірі, усе ще не достатньо. Тому особливого значення набуває залучення до вивчення традиційної храмової культури теоретичних узагальнень провідних гуманітарних діячів, серед яких важливими стають праці М.Бахтіна, що дає можливість установити стильову спрямованість аналізованого матеріалу.

Сьогодні тема стильових основ православної культури, у тому числі й співацької, стала настільки актуальною, що породила надзвичайну строкатість, еkleктичність в оцінках цього явища. Заради справедливості треба сказати, що співацька культура православної церкви на початку ХХ століття викликала не меншу полеміку й суперечки. Але тут слід відмітити, що богослужбові співи початку й кінця ХХ століття – культурні феномени, що помітно відрізняються, хоча й зв’язані спільністю музично-інтонаційних джерел, “пам’яттю” жанру.

Якщо на початку ХХ століття духовну співацьку культуру характеризувало прагнення відродити самобутню співацьку культуру предків, знайти втрачені древні мелодійні пласти, то в кінці століття спостерігається намагання “реанімувати” не тільки давно минуле, але й зовсім недавній відрізок часу, що підняв православну культуру на якісно новий професійний рівень. Коли на початку ХХ століття, як висловлювався О.Гречанінов, “пробивали пролом” у корпусі культури, то наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть пролом зашпаровують, намагаючись відновити те, що було втрачено, й одночасно побачити можливість створення нового.

В історичній еволюції богослужбового співу існує власний стильовий діахронічний порядок: період панування одного співацького стилю змінюється іншим, витісняючи попередній практично повністю. Причому внутрішні межі стильового розвитку богослужбового співу є

досить помітним явищем. У ряді випадків розрив між зникаючим і зародженим стилями настільки великий, що припустити цю зміну закономірною, зумовленою процесом еволюції, практично неможливо [1; 3; 5; 6]. Іншими словами, такий стильовий стрибок скоріше наслідок якогось “вибуху”, повної трансформації соціальної психології й особистісної свідомості, і саме співацька, тобто музична, сторона здатна найбільш виразно виявити та відобразити це перетворення. Але всякого роду зміни, внесені константно динамічним процесом розвитку людської свідомості, стосуються винятково співацької сторони – канонічні тексти за весь історичний період із часів Візантії практично залишилися такими ж.

Цю особливість християнського богослужіння відзначав Егон Велес, коли вказував, що, за винятком декількох пісень, гімнів, які додалися після фіксування чинопослідування літургії, духовна поезія майже не змінилася, але музичний розвиток не міг бути зупинений. Уже візантійські гимнотворці прикрашали мелодії, що супроводжували написані в строгій формі або в поетичній прозі духовні поеми. Це відбувалося доти, доки не виникла необхідність скоротити музичні тексти, тому що в багатьох випадках краса музики унеможливила розуміння богослужбового тексту [7]. І в цьому випадку, і в наступній еволюції літургійного співу всі зміни стосувалися тільки музичної сторони, залишаючи при цьому богослужбові словесні тексти такими самими.

Кінець ХХ – початок ХХІ століть характеризуються багато в чому полярними явищами. Так, сьогодні ми можемо спостерігати одночасне (синхронне) існування всіх тих співочих стилів богослужбового співу, які раніше поміняли один одного. Інакше кажучи, співочі пласти, взаємодія яких мала раніше “горизонтальне” вираження, підкорялася принципу успадкування або зміни одного іншим, у сучасній духовній культурі утворюють нові зв’язки у “вертикальному” вимірі культури. Співіснують й активно розвиваються такі, здавалося б, несумісні плинні, як знаменний і багатоголосний спів, причому як монодійний, так і поліфонічний спів одержують широкий резонанс у церковно-співацькій практиці.

Навесні 2004 року в Москві проводився вже другий з’їзд, присвячений проблемам знаменного розспіву, на якому мова йшла вже не стільки про те, які існують проблеми вивчення знаменного співу з наукового погляду (як було це на початку ХХ століття), скільки про актуальні соціально-прагматичні аспекти прикладних функцій знаменного співу. Нині можна говорити вже не про спроби відродити знаменний розспів – цей шлях уже значною мірою пройдений, свідченням чого є кількість хороших колективів, у чиїх репертуарах представлений винятково знаменний розспів, а також церкви, у яких під час богослужіння звучить знаменний розспів. Сьогодні варто вести мову про конкретні *робочі* проблеми розвитку знаменного співу в храмі й за його межами.

З іншого боку, у сучасній культурі розвиваються різні багатоголосні форми духовного співу. Причому всередині цієї стильової групи піснеспівів відбуваються процеси, спрямовані на досягнення зовсім різних, навіть протилежних цілей.

З одного боку, – це *кліросні*, уживані за богослужінням піснеспіви, які, у свою чергу, можуть бути класифіковані дихотомічно. По-перше, це група п’єс, у яких строго дотримується традиція, що була створена в попередній церковно-співочій практиці. До них можна віднести ті піснеспіви, які створювалися “храмовими” композиторами, такими, як архімандрит Матфей (Мормиль), диякон Сергій Трубачов та інші. По-друге, це група піснеспівів, у якій спостерігається помітне відновлення засобів музичної композиції, але з неодмінним строгим дотриманням канону. У цих творах досить яскраво виражене авторське “Я”, що дозволяє композиторові донести своє бачення та свої почуття, зберігаючи при цьому загальну спрямованість на дотримання певних правил жанру. До зазначеної групи можна віднести роботи В.Мартінова, композиції М.Лебедева та ін.

З іншого боку, – це *духовна музика*, генетично пов’язана з храмовим, богослужбовим співом, але розрахована на концертне виконання, а не на виконання під час відправи богослужіння. Ця група, мабуть, виражена найбільш повно. Слід відмітити, що в ній також спостерігається поділ на два магістральні напрями, а саме: духовні пісні, в основі яких лежать тексти, пов’язані з богослужінням, з релігійним життям, але які не є канонічними. Початок цьому напрямку було покладено ще наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть у творчості багатьох видатних композиторів, таких як П.Чайковський (“Покаянна молитва про Русь”), С.Танєєв (“Іоанн Дамаскин”,

“По прочитанні псалма”), М.Черепнін (“Ходіння по муках Богородиці”), О.Кастальський (“Братське поминання”). Рубіж ХХ–ХХІ століть продовжив цю лінію, у тому числі й у творчості українських композиторів Є.Станковича (“Панахида за померлими від голоду” на слова Д.Павличка для читця, солістів, хору й симфонічного оркестру), В.Полевої (“Покаянні пісні” для змішаного хору a capella), М.Карминського (“Поминальний плач”).

Іншим напрямом у сучасній духовній музиці стає ряд творів на канонічний текст, але вони не призначені для виконання в храмі. *Аналогів цьому явищу немає, воно історично безпрецедентне* тому, що використання канонічного тексту в мирському творі було заборонено та строго контролювалося цензурним комітетом Синоду. Сьогодні ж можна назвати ряд творів, у тому числі українських композиторів, у яких сполучається канонічний текст із позахрамовою концертною спрямованістю твору – наприклад, цикл “Три духовних пісні”, у складі якого “Свете Тихий”, “Царице моя преблага”, “Вірую” Л.Панкратова; “Царю Небесний”, “Боже, очисти мя грешнаго” В.Григоренко; “Панахида” І.Соневицького; “Реквієм” для солістів, хору й оркестру О.Карамазова; “Cantus aeternus” для змішаного хору a capella С.Луневої; “Dies irae” для змішаного хору М.Шуха та ін.

Таким чином, духовна музична культура демонструє, з одного боку, бажання відновити втрачене, “припасти до джерел”, а з іншого боку, ніколи раніше духовна культура в цілому, у всіх її проявах не була так звернена до особистості в миру. Наприклад, нині в пресі з’являється маса літератури, у якій піднімаються серйозні богословські питання, однак вона звернена більшою мірою не до церковного духовенства, а до простих мирян. У духовній музиці – це поява великої кількості творів на канонічні тексти, але спрямованих на світське виконання. Здається, що подібні явища стають своєрідною відповіддю культури на проблеми особистісної свідомості, на зростаючі труднощі самопізнання й самооцінки для сучасної людини.

У цілому, досвід духовної музичної культури демонструє активну взаємодію двох її головних тенденцій, які, відповідно до теорії та термінології М.Бахтіна, можуть бути визначені як *охоронно-меморіальна* й *фамільярно-мнемонічна*. Виникнення творів, які перебувають на межі між храмовою й світською традиціями, породило формування двох значних тенденцій у російській музиці кінця ХІХ – початку ХХ століть, які можуть бути визначені як репродуктивна та креативна і є вираженням охоронно-меморіальної й фамільярно-мнемонічної установок культурної пам’яті. Про це свідчив і С.Аверінцев, коли говорив, що культова опозиція “життєво-профаного і сакрального-табуованого” є “споконвічною” і характерною для будь-якого виду духовної творчості.

Указані тенденції як магістральні в процесі формування художньої свідомості та супутніх їй жанрових форм вираження визначені в роботі М.Бахтіна “Епос і роман” [2]. Так, М.Бахтін виділив три “конститутивні риси”, що відокремлюють епопею (охоронно-меморіальну тенденцію) від роману (фамільярно-мнемонічної тенденції):

1) предметом епопеї служить національне епічне минуле – як “абсолютне минуле”. Предметом охоронно-меморіальної тенденції в галузі богослужбово-поминального співу стають православна догматика й есхатологія, те, що ми можемо назвати “абсолютним минулим”, яке не підлягає переоцінці значенням тезаурусом християнського світогляду;

2) джерелом епопеї служить національний переказ, а не особистий досвід і вільний вимисел, що виростає на його основі. Як джерело охоронно-меморіальної тенденції ми знаходимо церковний переказ, узагальнений соборний досвід, “церковність” у розумінні о. П.Флоренського;

3) епічний світ відділений від сучасності, тобто від часу співака (автора та його слухачів), абсолютною ціннісною дистанцією. І в охоронно-меморіальній тенденції ми також спостерігаємо “абсолютне дистанціювання”, подібно до епопеї, що ніколи не була поемою про сьогодні, про свій час. Як епопея із самого початку була “поемою про минуле”, так й охоронно-меморіальна тенденція спрямована на “глибинну пам’ять” [2, с.456].

Творець піснеспівів і їхній слухач, “іманентні” охоронно-меморіальної жанрової тенденції, перебувають в одному часі та на одному ціннісному (ієрархічному) рівні, але змальований ними світ стоїть на зовсім іншому, недосяжному ціннісно-тимчасовому рівні. Зображувати або трактувати текст на одному ціннісно-тимчасовому рівні із самим собою й зі своїми сучасниками, тобто на основі особистого досвіду, значить, зробити радикальний переворот, переступи-

ти з епічного світу в романний, тобто перейти від охоронно-меморіальної тенденції до фамільярно-мнемонічної.

Під час розгляду фамільярно-мнемонічної тенденції ми можемо, ґрунтуючись на характеристиці М.Бахтінім жанру роману, виділити три її головних особливості:

1) стилістичну об'ємність, багатомірність цієї тенденції, що зумовлена багатомовністю культурного досвіду, отже, полісемантикою свідомості, відбитою в даному творі. Як справедливо відзначав М.Бахтін, багатомовність більш давня, ніж канонічне та чисте одномовлення, хоча довгий час вона не була творчим фактором, художньо-навмисний вибір її не був творчим центром. “Мови взаємоосвітлюються; адже одна мова може побачити себе тільки у світлі іншої мови” [2, с.455].

2) корінна зміна тимчасових координат художнього образу, зникнення дистанціювання; світ образів уже не відгороджені “абсолютною епічною дистанцією”;

3) формування нової зони побудови образу, а саме – зони максимального контакту із сьогоденням (сучасністю) у його незавершеності. Мнемонічна тенденція пов'язана із сучасністю, із “стихією неофіційного слова та неофіційної думки” (М.Бахтін), такими, як “фамільярна мова” [2, с.454–455].

Отже, охоронно-меморіальна тенденція в богослужбово-співацькій традиції апелює не до “реального відносного минулого”, а до “ціннісного минулого початків і вершин”, звернена до дальнього плану пам'яті. Але це не означає, що охоронно-меморіальна тенденція застигла в незмінності, у ній є рух, зумовлений внутрішніми потребами культу.

Так, до піснеспівів, які можуть визначатися як частина охоронно-меморіальної тенденції, ми можемо віднести не тільки всі повсякденні зразки, але й деяку частину побутово-авторських. Фамільярно-мнемонічна тенденція функціонує в новій зоні побудови образів у максимальному зближенні “із сьогоденням у його незавершеності, а отже, і з майбутнім” (М.Бахтін). З її допомогою в богослужбово-співацькій традиції відбуваються переломлення й осмислення основних тем поминання, пам'яті в особистому досвіді як важливої *активної, навіть ініціуючої*, частини соборної свідомості. Це знаходить своє відбиття в авторському напрямі літургійної, у томі числі й поминальної, музики, у формуванні нових жанрових утворень, які відкривають нову сторінку в композиторській духовній творчості початку ХХ і початку ХХІ століть.

Петро Ілліч Чайковський був одним з перших представників професійних світських композиторів, що підняв питання про наявність ознак “церковності”, “храмовості” піснеспівів, що вживалися в богослужінні. Свою позицію він висловив у листі, адресованому ректорові Київської духовної академії, у якому писав: “Не входячи в історичні подробиці, коротенько скажу лише, що, внаслідок фатального збігу обставин, у нас із кінця минулого століття встановився нудотно-солодкуватий стиль італійської школи музики ХVІІІ століття, не задовольняючий, на мою думку, взагалі умовам церковного стилю, але особливо не споріднений духу й ладу нашого православного богослужіння. Це тим більше сумно, що до нас дійшли корінні наспіви давньоруської церкви, що носять у собі всі елементи не тільки загальної музичної краси, але й зовсім самобутнього церковно-музичного мистецтва”.

Таким чином, П.Чайковський актуалізує проблему храмовості та ставить питання про церковний стиль, що є необхідною умовою існування й функціонування богослужіння як єдиного організму. При цьому він вважав зовсім неможливим і неприпустимим ставлення до богослужбового співу як до виокремленої сфери богослужіння, у якій можливі будь-які художні засоби й прийоми. Іншими словами, П.Чайковський вважає вкрай неправильним використання стін храму як свого роду “концертної сцени”, на якій можливе виконання будь-яких вільних творів на духовну тему.

Композитори кінця ХІХ – початку ХХ століть, надаючи винятково важливу роль значеннєвій та інтонаційній єдності, однорідності служби, уживають ряд спроб створення не збірника окремих пісень, а єдиного циклічного добутку. Тут, як відмічав О.Нікольський, першим був П.І.Чайковський: “Він перший з композиторів написав повну літургію, де рішуче все, що повинен виконувати хор, покладено на музику, тобто не тільки найголовніші пісні, як у колишніх авторів, але й усі екстенії, усі короткі молитвослови, усі відповіді кліру на вигуки священослужбовців” [4, с.13].

У цілому, взаємодія двох жанрових систем музики (культової і світської) веде до формування нової жанрової області, що заслуговує назви *сакральної музики* (термін Н. Гуляницької). Світська хорова традиція в процесі історичного розвитку починає претендувати на височину й глибину, сакралізованість образного змісту, які характерні для храмової традиції. Якщо церковна хорова музика рубежу століть спрямована на пошук індивідуалізованих стильових рішень, на пошук свого авторства, то світська хорова музика виявляє тенденцію до універсальних стильових рішень, де композиторська індивідуальність підкоряється авторитетові жанру. Починання П. Чайковського було продовжено багатьма церковними композиторами не тільки в жанрі літургії й всенічного чужання, але й в інших жанрах-ансамблях.

Зв'язана певним чином з актуальними принципами гуманітарної системи, релігійно-храмова культура – як духовно-канонічна – виявляє історично рухливу природу; особливо підкресливо, що її значення, як і значення символічних аспектів людської творчості, підсилюється саме в перехідні епохи, коли смисловий зміст людського життя й, відповідно до нього, жанрово-стильовий зміст музики (мистецтва) переживають кризу, за якою дуже часто таїться ініціативне прагнення культури до нових духовних цінностей і до нових способів ремінісценції попередніх.

1. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. Аверинцев. – С. Пб. : Азбука-классика, 2004. – 480 с.
2. Бахтин М. Эпос и роман / М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. : Худ. л-ра, 1975. – С. 447–484.
3. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы / Д. Лихачев. – М. : Наука, 1979. – 360 с.
4. Никольский А. П. И. Чайковский как духовный композитор / А. Никольский // Музыкальная жизнь. – М., 1990. – № 9. – С. 13–29.
5. Преображенский А. Культурная музыка в России / А. Преображенский // Русская духовная музыка в документах и материалах. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918). – М. : Языки рус. культуры, 2002. – Т. 3. – С. 656–675.
6. Успенский Н. Древнерусское певческое искусство / Н. Успенский. – М. : Музыка, 1965. – 216 с.
7. Wellesz E. A history of Byzantine music and himnography / E. Wellesz. – Oxford : At the Clarendon press, 1949. – 358 p.

Статья посвящена вопросам активного развития духовной культуры на рубеже XX–XXI веков, в которой выделяются два магистральных направления, наиболее полно выражающие современное состояние данной традиции – охранительно-мемориальное и фамильярно-мнемоническое.

Ключевые слова: стиль, духовность, охранно-мемориальная тенденция, фамильярно-мнемоническая тенденция.

Clause is devoted to questions of active development of spiritual culture on a boundary XX–XXI of centuries, in which two main directions most full expressing a modern condition of the given tradition – are keep-memorial and familiar-mnemonic.

Key words: style, spirituality, guard-memorial tendency, unceremoniously mnemonic tendency.

УДК [783:001.8](477)“1801/1916”

Наталія Костюк

ОСНОВНІ КРИТЕРІЇ АНАЛІЗУ УКРАЇНСЬКОЇ БОГОСЛУЖБОВО-МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ 1801–1916 РОКІВ

Сучасна методологія дозволяє істотно переосмислити критерії дослідження таких традиційних явищ, до яких належить українська богослужбово-музична культура. У статті уточнено й конкретизовано ряд понять, на які, за науковою традицією, опираються вчені, досліджуючи цей феномен.

Ключові слова: українська богослужбово-музична культура, методологія, критерії, стадіальність, церковний спів.

Однією з найактуальніших дослідницьких сфер українського мистецтвознавства й культурології є проблематика, пов'язана з українською богослужбово-музичною культурою як істотною реалією сучасності. Українська музична літургіка вимушена заново створювати методологічний апарат і понятійну систему, що відповідали б водночас і сучасним критеріям, і сутнос-