

ЖАНРОВЕ РОЗШАРУВАННЯ «ЦІЛОНІЧНОГО ПИЛЬНУВАННЯ» В КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОМУ РОЗВИТКУ

Проаналізовано особливості жанрового становлення циклу «Цілонічного пильнування» в православній духовній музиці.

Ключові слова: музична культура, православна церковна культура, духовна музика, канонічність, індивідуально-авторські риси, «Цілонічне пильнування», авторський цикл.

Проанализированы особенности жанрового становления цикла «Всенощного бдения» в православной духовной музыке.

Ключевые слова: музыкальная культура, православная церковная культура, духовная музыка, каноничность, индивидуаль-но-авторские черты, «Всенощное бдение», авторский цикл.

The features of becoming of cycle of the «Night-service vigil» are analysed in Orthodox sacred music.

Key words : musical culture, orthodox church culture, church music, canonicity, individual copyrights features, «Night-service vigil», authorial cycle.

В останні десятиріччя музична медієвістика поступово розширює межі своїх досліджень, корегує й удосконалює основні компоненти змістової структури, поглиблює методологію самопізнання. Прагнучи до цілісного та багатогранного охоплення досліджуваних явищ та об'єктів, вона значно відступає від властивого їй синкретизму знань, від переважно предметної до проблемної орієнтації. Набуваючи диференційованішого характеру, вона дедалі частіше прямує до інтеграції з іншими галузями наукового знання — філософією, соціологією, математикою. Нові знання, кожна подальша форма розвитку науки про православні богослужбово-музичні традиції породжують нові завдання та проблематику в галузі наукових досліджень.

До невирішених проблем, актуалізація яких природно зумовлена найзначнішими тенденціями розвитку сучасної науки про православне богослужбово-музичне мистецтво, належить вивчення богослужбового співу в контексті жанрових категорій.

Для хорového мистецтва на сучасному етапі його розвитку дедалі актуальнішими стають процеси жанрових перетворень. У сучасному музикознавстві жанр виникає як форма існування музики в соціумі, звуковиявлення людського світовідчуття і мислення. У своїй онтологічній цілісності жанр має певний код. Жанровий підхід у вивченні та сприйнятті музики передбачає уявлення не лише про норми музичної мови, але й про особливості світогляду, і про музично-комунікативну ситуацію, запрограмовану в цьому жанрі, про його місце в жанровій системі епохи, і, відповідно, — про ієрархію цінностей та форми функціонування музичної культури. Метою дослідження є спроба проаналізувати основні віхи становлення жанру «Цілонічного пильнування» в культурно-історичному розвитку.

Так уже склалося історично, що багатому духовно-музичному надбанню минулого, забутому і нібито назавжди зниклому з пам'яті історії, знову судилося воскреснути і явити себе погляду сучасності. Осмислити минулу епоху для продовження традицій церковно-храмового мистецтва, рівною мірою мали композитори, виконавці, музикознавці, котрі вбачали своєю метою відродження величезного культурного пласта вітчизняної духовної спадщини. Серед численних жанрів духовної музики в сучасній композиторській і виконавській практиці особливе місце посідають циклічні літургійні жанри.

Одним з таких жанрів, у широкому сенсі цього поняття, є «Цілонічне пильнування» [«Всенощное бдение» церковнослов.; гр. *δύρνια, παννυχίς*; лат. *vigilia*]. Загалом, «Цілонічне пильнування» — це аскетична практика, що полягає у відмові від сну і тривалій молитві в нічний час. У богослужінні Православної Церкви — це особливий комплекс служб добового кола, який здійснюється в певні дні й повинен, згідно зі статутними вказівками, тривати від заходу сонця до світанку.

Цілонічні пильнування здійснювалися в найперші століття християнства. Сам Господь Ісус Христос нерідко присвячував нічні години молитві [Мф. 14, 23; 26-46 та ін.]. «Бодрствуйте и молитесь, чтобы не впасть в искушение (рос.)», — говорив Спаситель апостолам [Мф. 26, 41]. І апостоли збиралися вночі на молитву [Деян. 20, 7; 25]. В епоху гонінь християни також здійснювали богослужіння вночі.

Найпоширенішим поясненням практики нічного пильнування (у творах святих отців християнської церкви) є есхатологічне очікування «Другого пришествя» Ісуса Христа або «настання Царства» і прагнення уникнути гріха. Проте, починаючи із IV ст., з'являються окремі подвижники, котрі прагнули буквально виконати заповідь щодо безперервної молитви (прп. Пахомій Великий та ін.). У V ст. на сході виникали монастирі «невсипущих», де ченці по черзі змінювали один одного, щоб їх молитва не припинялася ні на хвилину.

Цілонічне пильнування являє собою богослужіння, що складається з трьох нерозривно пов'язаних у певній послідовності частин. Окремі пісенспіви служби поєднані в так звані малі цикли: велику вечерню з літією, утрєню та першу годину. Глибокий богословський зміст, етично-повчальний характер читань і співів служби, багатство художньо-музичного змісту роблять «Цілонічне пильнування» скарбницею православного богослужіння. Драматизм переживань цілонічної служби та її молитовний дух готують християнина відкласти всі земні піклування і гідно, із чистою совістю й благоговінням, приступити до Божественної Літургії.

Визначаючи місце «Цілонічного пильнування» — канонічного богослужбового чину в духовно-музичній жанровій системі — представимо тріаду груп творів, побудовану за принципом «від загального до окремого»:

- твори біблійсько-християнської тематики богослужбового та небогослужбового змісту;
- твори з використанням богослужбового тексту;
- твори, основу яких складають канонічні богослужбові чини.

Цілонічному пильнуванню притаманні такі типологічні ознаки церковно-співочої жанрової системи:

- ієрархічність;
- практична незмінність вокально-хорового складу виконавців;
- «словесність» музичного змісту (підпорядкування музичного матеріалу змісту богослужбового тексту), що значною мірою пов'язаний з одним із ключових чинників — церковним призначенням циклу як невід'ємної частини православного богослужіння.

Таким чином, характерною жанровою ознакою «Цілонічного пильнування» є ієрархічність, що визначає музично-богослужбову структуру як тріаду: піснеспів — малий цикл — чинопоследовність.

Ієрархічність визначається не лише співвідношення «мікро» і «макро» рівнів у рамках циклічної чинопоследовності, але місце й розміщення богослужбового чину в жанровій системі духовно-музичного мистецтва на зламі ХХ–ХХІ ст.

Розглянемо деякі аспекти історичної еволюції «Цілонічного пильнування» православної традиції й безпосередньо пов'язані з цим етапи його жанрового розшарування.

Починаючи із XVII ст. у так звану епоху Нового часу, чинник підпорядкованості Літургійного циклу, зокрема циклу Цілонічного пильнування, православному богослужінню, поступово втрачає своє смислове значення. Історичний розвиток слов'янського літургійного співочого мистецтва виявив тенденції захоплення музикою, яка розуміється в контексті самодостатнього мистецтва, долученого до богослужіння лише для його супроводу. Як наслідок, усвідомлення того, що церковний спів є однією з форм саме богослужіння і тому являє собою автономну сферу співочого мистецтва, було втрачено. Межі між «музикою» і «церковним співом» практично зникли. З часом чіткість цього розмежування починає втрачатися. Упровадження в богослужіння нотолінійного запису спричинило певні зміни у співочій практиці — скорочення, спрощення традиційних розспівів; виникнення нових розспівів (київського, болгарського, грецького, а пізніше так званого «придворного»). В остаточному підсумку — чітко позначилася тенденція до поступової секуляризації церковного співу [3].

Починаючи з 80-х рр. XIX ст., у зв'язку з посиленням індивідуального авторського начала в духовно-музичних творах, композитори почали розглядати комплекс піснеспівів Цілонічного пильнування як цілісний музичний твір, своєрідний жанр.

Теоретичне осмислення ідеї музичної єдності Цілонічного пильнування й інших богослужбових чинів належить С. Протопопову, який писав: «Музыка (пение) каждого отдельного богослужебного чина

должна выражать собою нечто цельное по единству музыкальных идей и тем, проходящих через все песнопения чина, и связанное — по внутренней последовательности в тематической разработке мелодии и по одинаковости гармонизации этой мелодии в отдельных музыкальных частях богослужебного чина» [12, с. 40].

Основу авторських циклів складають переважно незмінні співи Цілонічного пильнування. Вечірня найчастіше представлена співами «Благослови, душе моя, Господа», «Блажен муж», «Свете тихий», «Ныне отпущаеши», «Богородице Дево»; зі співів Утрені композитори звертаються до «Хвалите имя Господне», «Благословен еси, Господи», «От юности моя», «Воскресение Христово видевши», «Величит душа моя Господа», «Проблагословенна еси», «Слава в вышних Богу» (велике славословіє), «Взбранной воеводе». У деяких циклах наявні також різні короткі молитвослови (ектенії, прокімни та ін.), а також осмогласні цикли на незмінні тексти «Господи, воззвах», «Бог Господь».

«Цілонічне пильнування» ор. 52 П. І. Чайковського (1881), що має підзаголовок «Опыт гармонизации богослужебных песнопений», було першим авторським циклом, у якому відбилися характерні межі традиційних наспівів Православної Церкви (цикл С. І. Танєєва залишився незакінченим).

Розуміння сутності подібної жанрової трансформації нерозривно пов'язане із соціальним чинником, що фіксує зміни в церковному й суспільно-політичному середовищі і, як наслідок, вносить свої корективи в питання про початкове церковне призначення авторського циклу Цілонічного пильнування.

Соціальний чинник визначив вітчизняний учений А. Сохор як головний, універсальний принцип класифікації усіх музичних жанрів, що відповідає «объективным требованиям той или иной обстановки исполнения» [13, с. 246]. А. Сохор відокремлює чотири групи музичних жанрів, які характеризуються тією або іншою «обстановкой исполнения»: театральні, концертні, масово-побутові та культові жанри [13, с. 243]. Переходи окремих жанрів з однієї групи до іншої (як, наприклад, у цьому разі — перехід «Цілонічного пильнування» з розряду культових до розряду концертних творів) пов'язані з явищами жанрових розшарування і синтезу (поєднання духовно-музичних творів із групою концертних творів).

Розглянемо деякі аспекти складного й суперечливого процесу жанрового розшарування у сфері духовно-музичного мистецтва, якому сприяли такі чинники:

1) взаємопроникнення і конфронтація двох типів культурної парадигми на межі епох Середньовіччя й Нового часу;

2) привнесення до російського церковного співу елементів духовної і світської західноєвропейської культури, що зумовило виникнення у богослужінні «концертних» ознак;

3) розвиток професійної музичної культури в Росії в другій половині XIX — на зламі XIX–XX ст.;

4) особистісно-творчий аспект.

Проблемі взаємопроникнення й конфронтації двох типів культурної парадигми присвячене дослідження Н. Герасимової-Персидської «Русская музыка XVII века. Встреча двух эпох» [8]. Характеризуючи тип парадигми Середньовіччя, дослідниця особливо відзначає роль канону, що поширюється «на способ организации всех уровней художественного явления» [8, с. 13]. Спів і словесний ряд, згідно зі словами Н. Герасимової-Персидської, складають «синкретическое единство, направленное... к созерцательному углублению в трансцендентные идеи христианского учения» [8, с. 15].

Розглядаючи парадигму Нового часу, дослідниця відокремлює такі ознаки: антропоцентричність, звільнення музичного мистецтва від церковного призначення, виникнення системи функціонування мистецтва (композитор — виконавець — слухач)» [8, с. 16-17]. Останнє є для нас особливо важливим — зважаючи на це, можна припустити, що розшарування жанру духовно-музичного твору, спочатку написаного для храму, розпочався як поступове розмежування народу і кліросу¹, трансформації півчих у виконавців, а прихожан — у слухачів.

У контексті відповідного періоду в російській історії (середина XVII ст.) вищеназвані ознаки культурної парадигми Нового часу мали своє специфічне відбиття. Так, історичними віхами на шляху секуляризації² церковного життя і, відповідно, богослужбово-співочого мистецтва можна назвати церковну реформу патріарха Нікона (1652 р.), воз'єднання України з Росією в 1654 р., державні реформи Петра I (початок XVIII ст.), серед яких слід особливо відзначити скасування патріаршества в Росії і заміну його «Святейшим Правительствующим Синодом» (1721 р.).

Ці історичні події тією або іншою мірою сприяли поступовому проникненню, впровадженню і закріпленню в православному богослужінні елементів західноєвропейської музичної культури, які ґрунтуються передусім на стилі інструментальної музики, багатоголосі,

¹ Клірос — місце в храмі, де розташовується хор. Також сукупність людей, котрі відправляють богослужіння (зокрема хор).

² Секуляризація — зрушення богослужбово-сакрального мистецтва в напрямі світської музики майже з повною заміною літургійних співочих форм світськими музичними формами. Вільно створена музика на богослужбові тексти, яка дуже віддалилася від богослужбового стилю і порядку. Такі твори позбавляли церковний спів його сутності — літургійності — перетворювали його просто в хорову вокальну музику, де тільки текст відрізняв композицію від світської хорової музики. Процес секуляризації богослужбового співу дослідники пов'язують з духовною музикою другого періоду, однак, коріння цього явища глибше. Питання про обмирщення порушували св. Отці Церкви, починаючи з III — другої половини IV ст. (преподобний Єфрем Сирин, св. Іоанн Златоуст).

організованому за вертикальним «органним» принципом (на відміну від рядкового, лінарного багатоголосся російського церковного співу XV–XVII стст.), привнесенні позацерковних жанрів (наприклад, канта).

Наступним етапом у долученні до храмового богослужіння концертних елементів можна вважати середину XVIII ст., коли в російській церковній музиці розпочинається період впливу «італійського концертного стилю». У той час до складу богослужіння Літургії міцно входить т. зв. «запричастный концерт», що співається замість мелодично розвиненого причетного вірша. Таким чином, на думку дослідника І. Гарднера, «внимание прихожан переносится с восприятия уставного текста киноника (причастного стиха), исполняющегося в подобных случаях несколько формально — на аккордовом «читке», на сложную и эффектную музыкальную фактуру «концерта» и на певческую технику его исполнения (...) Сам же «концерт»: по большей части не связан по смыслу с богослужебной темой данного дня, не имел литургического, богослужебного значения, а получил только значение музыкальное» [7, с. 213].

Незважаючи на окремі концертні ознаки, Цілонічне пильнування та Літургія до другої половини XIX ст. залишалися винятково церковним жанром і не виходили за межі православного храму. Вперше виконання авторського літургійного циклу на концертній естраді відбулося в 1880 р. в Москві в рамках світського заходу, організованого «Российским музыкальным обществом» (РМО). Було виконано «Одиннадцати номерів з літургійних співів» П. Чайковського.

Один із чинників, що сприяв виникненню літургійного циклу на концертній естраді, на нашу думку, пов'язаний з уже згадуваними сутнісними ознаками епохи Нового часу.

Для Росії другої половини XIX ст. були характерні тенденції, пов'язані з розширенням її культурного простору, зокрема звернення до основ церковно-співочих традицій, і всесторонній розвиток світської професійної музичної культури, що розпочався. Це і створення шедеврів у багатьох жанрах (опера, симфонія, романс, камерний інструментальний жанр та ін.), а також становлення російської національної виконавської школи, музичної науки; концертно-просвітницька діяльність Російського музичного і хорового товариства, безплатної музичної школи та ін. Усе це не могло не підготувати ґрунту для міграції культового жанру в концертну сторону. Важливим є і такий значимий суб'єктивний чинник, як геніальність особистості самого композитора, що звернувся до жанру церковної музики, — П. Чайковського — з його особливо емоційним і чуттєво-виразним елементом музично-художнього стилю.

Таким чином, процеси жанрового розшарування в богослужбових циклах, що розпочалися в другій половині XIX ст. і набули яскравого розвитку на зламі XIX — XX ст., до моменту кристалізації т.зв. Нового напрямку, детерміновані розширенням культурного простору,

зверненням до основ церковно-співочих традицій, привнесенням до російського церковного співу елементів духовної і світської західно-європейської культури, активізацією особистісно-творчого аспекту.

Російська духовно-музична культура межі XIX–XX ст. — явище багатогранне: з одного боку, ввібрало в себе сучасні віяння, з іншого — повернулося до «старовини», асимілювало найбагатший музично-історичний досвід попередніх століть. Оновлюючий рух у духовній музиці, яка дістала на початку XX ст. назву «Новий напрям», охопив багато сфер духовно-музичного життя: композиторську практику, наукові праці з історії й теорії давнього та сучасного церковного співу й нерозривно пов'язану з ними хорову виконавську школу.

Новий напрям розвивався під впливом загальних релігійних ідей того часу, зокрема з розвитком російської релігійно-філософської думки і з деякими явищами в мистецтві. Він відображав характерний для своєї епохи феномен «розширення свідомості» [4].

Одна з найголовніших цілей Нового напрямку — створення національного стилю в духовній музиці — стала продовженням пошуків авторів церковних композицій попередніх епох. Представники Нового напрямку простежували взаємодію канонічної церковно-співочої традиції з багатоголосними структурами піснеспівів, намагаючись вивести універсальну «формулу» обробки древніх мелодій. Як наслідок, потрібно було відродити древній слов'янський розспів як основу для сучасних духовно-музичних композицій і розробити нові прийоми й методи в обробках статутних мелодій, які б відповідали національним особливостям давньоруської мелодії православного богослужіння.

Співи Цілонічного пильнування посідають важливе місце в духовно-музичній спадщині композиторів «Нового напрямку». Започаткував цей напрям С. В. Смоленський — директор Синодального училища, який утілював свої ідеї про способи обробки церковних наспівів у творі «Главнейшие песнопения всенощного бдения (для мужских голосов)» (СПб., 1893).

Виведення всієї багатоголової фактури піснеспіву із церковної мелодії — принцип, що став головним для духовних творів О. Д. Кастальського, котрому належать деякі окремі співи Цілонічного пильнування (з 1900 по 1914) і гармонізації для «Обихода церковного пения Синодального хора» (Ч. 1: Всенощное бдение. — М., 1915). О. Д. Кастальський, як і інші композитори Нового напрямку, створював співи Цілонічного пильнування в декількох варіантах відповідно до ступеня врочистості служби за емоційним змістом, а також використав різні розспіви, зокрема маловживані (демественний, грузинський наспіви та ін.).

Серед творів композиторів Нового напрямку існують авторські хорові цикли: «Избранные молитвословия из всенощного бдения» (ор. 43) М. М. Ипполитова-Иванова (1906), «Неизменяемые песнопения из всенощного бдения» О. В. Нікольського (ор. 26, 1908), «Всенощное бдение» (ор. 44. М.; Лпц., 1911) В. І. Ребікова, «Всенощная

(старо-церковные роспевы)» (ор. 19, 1911) і «Пение на всенощной» (ор. 45, [до 1912]) С. В. Панченка, «Всенощное бдение» О. Т. Гречанинова (ор. 59, 1912), а також «30 песнопений для женского хора: Литургия и всенощная» (ор. 9, 1905), «Песнопения всенощного бдения» (ор. 21, 1908), «Главнейшие песнопения всенощного бдения» (ор. 44, 1915) П. Г. Чеснокова.

У циклах В. І. Ребікова та С. В. Панченка використані радикальні, нетрадиційні для церковної музики прийоми гармонічного письма, як «архаїчні», «первісні», так і запозичені з європейської гармонії пізнього романтизму. Вершиною Нового напрямку стало «Всенощное бдение» С. В. Рахманінова (ор. 37, 1915). Трактатування композитором деяких співів Цілонічного пильнування є суто індивідуальним. Одинадцять співів — це обробки церковних розспівів, що синтезують досягнення Нового напрямку у сферах гармонії, фактури, а також особливості гармонічного й архітектонічного мислення С. Рахманінова, ліричну природу його музичного обдарування.

Таким чином, в музичному мистецтві початку ХХ ст. Цілонічне пильнування та Літургія сформувалися як окремі жанри духовної музики. Їх феномен полягає у взаємодії богослужбово-канонічного начала з відносною самостійністю витвору музичного мистецтва, тією або іншою мірою позначеного композиторською індивідуальністю. Виникає самобутній стильовий синтез традиційного богослужбового канону з художніми формами професійного музичного мистецтва. Утілення цього синтезу богослужбового та музичного в конкретних творах композиторів «Нового напрямку» буде проаналізоване в подальших наукових дослідженнях.

Список літератури

1. Аллеманов Д. В. Курс истории русского церковного пения I-II / Д. В. Аллеманов. — М. : изд. П. Юргенсона, 1911–1912. — 103 с.
2. Бойко В. Г. Секуляризація духовного хорового мистецтва від перших десятиліть ХХ ст. до початку ХХІ ст. / В. Г. Бойко // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. Вип. № 5-6/2003 — № 3-4/2004 / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. — Х. : ХДАДМ, 2003–2004. — С. 17–21.
3. Бойко В. Г. Специфіка взаємодії «церковної» та «духовної» православної музики / В. Г. Бойко // Культура України: Зб. наук. пр. Вип. № 35 / Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2011. — С. 237 — 247.
4. Бойко В. Г. Синтез канонічних та індивідуально-авторських рис у творчості композиторів «Нового напрямку» / В. Г. Бойко // Культура України: зб. наук. пр. Вип. № 40 / Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2012. — С. 248 — 257.
5. Всенощное Бдение Литургия: исследование. — М. : Изд. Московской Патриархии, 2000. — 91 с.
6. Гарднер И. Богослужбное пение русской православной церкви. Сущность. Система. История / И. Гарднер // Московская духовная академия. — С. Посад, 1998. — Т. 1. — 592 с.

7. Гарднер И. Богослужбное пение русской православной церкви. Сущность. Система. История: исследование. / И. Гарднер // Московская духовная академия. — С. Посад, 1998. — Т. 2. — 638 с.
8. Герасимова-Персидская Н. Русская музыка XVII века. Встреча двух эпох / Н. Герасимова-Персидская. — М. : Музыка, 1994. — 125 с.
9. Герасимова-Персидская Н. Смена парадигмы в музыке Православной церкви XVII века и ее специфика на Украине и России: статья /Н. Герасимова-Персидская // Отечественная культура XX века и духовная музыка: всесоюзная научно-практическая конференция: Тезисы докладов / Отв. ред. Т. В. Франтова. — Ростов-на-Дону, 1990. — С. 86 — 88.
10. Мартынов В. И. История богослужбного пения : учеб. пособ. / В. И. Мартынов. — М. : РИО Федеральн. Архивов ; Русские огни, 1994. — 240 с.
11. Металлов В. М. Очерк истории православного церковного пения в России / В. М. Металлов. — М. : Печатня А. И. Смигиревой, изд. 4-е, 1915. — 186 с. + XIX табл.
12. Протопопов В. Музыка русской литургии. Проблема цикличности: исследование / В. Протопопов. — М. : Композитор, 1999. — 200 с
13. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке: исследование / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки. — Т. 2. — Л. : Сов. композитор, 1981. — С. 231 — 293.
14. Флоренский П. Храмовое действо как синтез искусств: статья /П. Флоренский // Христианство и культура. — М. : АСТ; Харьков: изд. Фолио, 2001. — С. 508 — 520.
15. Чайковский П. И. полн. собр. соч. Т.63 / П. И. Чайковский. — М. : Музыка, 1882. — 279 с.

Надійшла до редколегії 14.03.2013 р.