

*Касян В. М.,
аспірант Київського національного університету культури і мистецтв*

ВПЛИВ ЦЕРКОВНОЇ МУЗИКИ ЧАСІВ КИЇВСЬКОЇ РУСИ НА ТВОРЧІСТЬ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Стаття присвячена розгляду проблеми церковної музики часів Київської Русі та її впливу на формування стилістичних особливостей сучасної музики в Україні та країнах близького зарубіжжя.

Ключові слова: церковний спів, спів a capella, мистецтво Київської Русі, партесний спів.

Статья посвящена рассмотрению проблемы церковной музыки времен Киевской Руси и ее влиянию на формирование стилистических особенностей современной музыки в Украине и странах ближнего зарубежья.

Ключевые слова: церковное пение, пение a capella, искусство Киевской Руси, партесное пение.

The article devoted to the problem of church music of the Kiev Rus and impact Kiev Rus on the formation the stylistic features of contemporary music in Ukraine and neighboring countries.

Key words: church singing, a capella singing, art of Kiev Rus.

Музичне мистецтво Київської Русі – це унікальної краси, інтонаційного багатства та мелодичної виразності пласт хорової музики, у котрій закладені глибинні основи всієї наступної музичної культури України та ближнього зарубіжжя. На відміну від західноєвропейської Середньовічної культури, з її пріоритетом філософського мислення – схоластики, у давньоруській культурі релігійна свідомість проявляла себе, в першу чергу, в художній формі, що привело до розквіту мистецтва у Київській Русі. Краса людського голосу та музичного мистецтва у східнохристиянській традиції сприймалася як один із доказів буття Божого, вона наділялася онтологічним статусом. У сприйнятті християнської свідомості краса не була самоціллю, а виступала образом чи знаком, який вказує шлях до Бога, будучи засобом комунікації з вищим, позаземним світом. Ґрунтовні дослідження проблеми давньоруського церковного співу були проведені В. Одоєвським та Д. Разумовським. Релігійному аспекту музики Середньовіччя присвячені роботи С. Смоленського, В. Металлова, А. Преображенського. Частково проблема впливу традиції давньоруського співочого мистецтва на композиторську творчість ХХ ст. висвітлювалася у роботах, присвячених сучасній духовній музиці або ж в монографіях, які досліджують сучасних вітчизняних композиторів. Питання сучасної духовної музики розглядалися у роботах Н. Гуляницької [3], Н. П. Парфентьева та Н. В. Парфентьевої [9], Л. Раабена, А. Селіцького та інших. Деякі паралелі з давньоруським вокальним мистецтвом у розрізі творчості окремих композиторів другої половини ХХ століття (або їх окремих творів) проводяться у роботах Г. Васильєвої, О. Гладкової, М. Катунян [5], А. Селіцького та інших. Проте

залишається недостатньо висвітленим у науковій літературі питання впливу давньоруського церковного співу на формування стилістичних особливостей у творах композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст. Метою поданої статті є з'ясування перелічених проблем.

Основою художнього мислення у Київській Русі був символ. Символ внутрішньо пов'язаний з тим, що він символізує, а отже, наділяється духовною силою означуваного. Символ як явище поза межами сокровенної сутності є «втіленням її у зовнішньому середовищі» [1; 43–52]. Завдяки символічній природі давньоруський церковний спів несе в собі величезний духовний потенціал, діючий і в наш, складний та суперечливий, з точки зору духовності, час. Його основою, як центральний елемент богослужіння, слугує словесний текст. З цим пов'язують надання переваги хоровому співу а capella (без інструментального супроводу) у церковній музиці. Традиція акапельного співу збереглася у православній (і не тільки) церкві і сьогодні.

У ХVІІ ст. церковна музика зазнала значних змін під впливом західної культури. Зокрема, чітко простежується польський вплив, у ХVІІ–ХІХ ст. – італійський, німецький. Різка зміна орієнтирів призвела до витіснення давньоруської співочої традиції оригінальними, композиторськими творами, зорієнтованими на західні зразки, або ж підлаштуванню давніх наспівів до норм нового музичного мислення.

Однак у ХІХ ст. поступово починає виникати зацікавленість до давньоруської співочої традиції. На межі ХІХ–ХХ ст. відбувається інтенсивне освоєння давньоруської співочої традиції – як у теоретичному, так і в практичному плані. Цей процес значною мірою пов'язаний з діяльністю Синодального хору та Московського синодального училища церковного співу. На початку ХХ ст. при Синодальному училищі в Москві проводилися серйозні дослідження в сфері давньоруського церковного музичного мистецтва. Відзначимо діяльність таких учених, як С. Смоленський, В. Металлов, А. Преображенський. «Московська школа» або «Новий напрям» у духовно-музичній творчості, який виник на межі ХІХ–ХХ ст., був тісно пов'язаний з діяльністю Синодального хору та С.В. Смоленського. До цього напрямку належали композитори А.Т. Гречанинов, В.С. Калінніков, П.Д. Кастальський, Н.І. Компанейський, А.В. Нікольський, П.Г. Чесноков. Залучення до репертуару Синодального хору великої кількості давньоруських наспівів, діяльність директора Синодального хору та училища С. В. Смоленського, творчість засновника «Нового напрямку» духовно-музичних композиторів П. Д. Кастальського відіграло значну роль в осмисленні давньоруської співочої традиції.

Наприкінці 1980-х років піднімається нова хвиля зацікавленості композиторів до духовної музики взагалі та, зокрема, церковного співу Київської Русі, що хронологічно співпало зі святкуванням 1000-річчя Хрещення Русі та усвідомленням величезної значимості духовного православного коріння сучасної культури. Кожна епоха відкриває в культурних традиціях минулого те, що їй найбільш близьке або те, чого їй «не вистачає», чого вона потребує для подальшого свого розвитку. Тому різні епохи вступають у діалог з різноманітними культурними традиціями. Вітчизняні композитори черпають із давньоруської співочої традиції ідеї, актуальні для сучасного музичного мистецтва. Давньоруський церковний спів ще недостатньо вивчений та недостатньо широко звучить на концертних майданчиках і у храмах. Тому він зберігає для наших

сучасників свіжість та новизну. Звертаються до давньоруської монодії у своїх творах і російські композитори, наприклад, у творах на історичні сюжети «Слово о полку Ігоревім» Л. Пригожина, опера «Видіння Іоана Грозного» С. Слонимського, ораторія «Житіє князя Володимира» А. Корольова. Інша лінія пов'язана зі старообрядною темою («Зображений янгол» Р. Щедріна, «Авакум» К. Волкова). Існують спроби передати специфічне хорове звучання інструментальними чи симфонічними засобами. Прикладом цього може слугувати «Стіхіра» Р. Щедріна, його ж фортепіанна п'єса «Знаменний розспів» із «Зошита для юнацтва», «Великий розспів» А. Корольова для струнних, клавесину та ударних, «Іже херувіми» І. Голубєва для класичного складу фортепіанного тріо.

Кінець ХХ – початок ХХІ ст. – епоха складних суспільних змін. Змінюється сам образ сучасної цивілізації. Цей процес відбувається і в художній культурі. Сучасне мистецтво народжується в діалозі з культурами минулих епох, використовує і трансформує їх художню мову. Для світового мистецтва ХХ ст. протягом усього століття був актуальний духовний світ Середньовіччя. І в ХХІ ст. зберігається глибока зацікавленість композиторів, художників, поетів, мистецтвознавців, філологів до середньовічного мистецтва. Середньовічне мистецтво виявляється породжуючою моделлю для онтологічно орієнтованих пошуків у просторі мистецтва ХХ – початку ХХІ ст.

Українські композитори, звертаючись до традиції співочого мистецтва Київської Русі і до середньовічної християнської традиції взагалі, виражають своєю творчістю одну із основоположних для сучасного мистецтва тенденцій, пов'язану з духовним прагненням сучасної людини. Сучасні композитори, звертаючись до традицій давньоруського співочого мистецтва, опиняються в ситуації подвійного відкриття. З одного боку, – це відкриття духовної музики, яка фактично знаходилася під забороною в роки радянської влади. З іншого – це продовження того відкриття забутої, багато в чому не дослідженої, яка приховує в собі загадки давньоруської співочої культури, що було розпочате на межі ХІХ–ХХ ст. композиторами «Нового напрямку» і перервалося революцією. На думку деяких дослідників, давньоруський спів потрібно розглядати лише як цілісну, синкретичну систему, протиставляючи його сучасній розірваній, фрагментарній музичній свідомості. Зокрема, вихідним пунктом суджень В. Мартинова є питання: «Чи можна вважати давньоруський церковний спів частиною музичного мистецтва, чи спів це є дещо абсолютно інше?» [6; 5]. До ХVІІ ст. існувало чітке розмежування понять церковного співу та музики. Слова «співати» чи «спів» означали виконання церковних творів та відносилися лише до богослужіння. Слова «грати» і «гра» (з ХVІІ ст. замінені на «музика» або «мусікія») означали не тільки гру на музичних інструментах, але і виконання будь-яких, навіть суто вокальних творів, поза церквою. В. Мартинов розглядає музику як вияв більш загального феномену гри. Сучасний світ, на його думку, є породженням людини, яка грає. Ця людина пізнає світ як гру, засобами гри, і навіть релігійна сфера діяльності розглядається ним як один із проявів феномену гри.

В. Мартинов зазначає, що згідно давньоруської системи поглядів, людині була належна єдина і проста структура свідомості. «Знаходячись в раю, людина могла спілкуватися з Богом, адже її свідомість була єдиною і простою, подібно тому, як

простий і єдиний сам Бог. Вигнання з раю може бути розтлумачене як втрата свідомістю його початкової простоти та єдності, що призвело до множинності та складності, придатної для сприйняття світу, але не пристосованої для сприйняття Бога» [6; 6]. Також Мартинов наводить у своєму дослідженні слова святителя Феофана про те, що мета церковного співу – через зовнішній мелодичний знак долучити до внутрішньої мовчазної молитви тих, хто ще не долучений до неї. Продовжуючи цю думку святителя Феофана, Мартинов приходить до наступного висновку: «Знаменний розспів називається так не тільки тому, що запис його здійснювався за допомогою спеціальних знаків – «знамен», але і тому, що сам він є мелодичним знаком, або «знаменем», який вказує на наявність несловесної внутрішньої молитви» [6; 21]. Така двоякість єдиного співочого процесу знаходить конкретне втілення у графічних знаках давньоруської співочої нотації – крюках. В. Мартинов вказує на ту обставину, що співставляючи ряд співочих азбук XVI–XVII ст., можна перекоонатися в тому, що одне і те ж крюкове знам'я позначає одночасно і певний рух голосу, і певний стан свідомості. Процес співу повинен починатися з викликання Святого Духа на того, хто співає, тому на початку співу, зазвичай ставиться знам'я «паракліт», крім суто звукового значення, яке він несе в собі, згідно давньоруських співочих азбук, він також є символом Святого Духа. Якщо одержання благодаті є даром Святого Духа, то збереження і правильне використання одержаної благодаті вже значною мірою залежить від людських зусиль. Крюкові знамена, як в азбуках, так і в живій співочій практиці, які йдуть за параклітом, і є цим зусиллям. Таким чином, як наголошує В. Мартинов, знаки давньоруської нотації можуть бути розтлумачені як перелік практичних вказівок, які відносяться до сфери аскетичної, що вважалася у давньоруській традиції за «мистецтво мистецтв».

Співставляючи світську музику та церковну, Мартинов говорить про різнонаправленість їх мети. Якщо метою музики є звукове вираження природно даного стану свідомості, то метою богослужіння є аскетичне перевтілення самої структури свідомості у структуру єдину та просту, «обожену». Говорячи про крюкові знамена як живий символ єдності життя, молитви та співу, композитор підкреслює, що давньоруська система церковного співу є явищем синкретичним. Невід'ємна єдність життя, молитви та співу є наслідком незвичайної цілісності свідомості, якою володіла людина XVI ст. «Вона не знала нашого сучасного розподілу реальності на зовнішнє та внутрішнє, адже для неї все зовнішнє перетворювалося в символи внутрішнього, а все внутрішнє прагнуло обов'язково втілитися, символізуючи себе через зовнішнє. Усе зовнішнє було співвіднесено з внутрішнім і одержувало сенс тільки завдяки цьому співвідношенню. Однією із кульмінаційних точок вияву цієї ідеї тотальної цілісності та співвіднесеності є давньоруська співоча система. Ось чому розуміння цієї системи може втілитися тільки тоді, коли ми почнемо розглядати мелодичні форми як наслідок форм життя, форми життя як наслідок форм молитви, а спів, життя і молитву як неподільну єдність, яка формує молитвенний континуум» [6; 62].

Співставляючи цей ідеальний образ давньоруського співочого мистецтва з сучасною ситуацією, Мартинов вважає, що складна, множинна структура свідомості, належна сучасному світу, просто не може охопити систему богослужіння у всій її єдності та простоті, через що церковний спів розділяється на частини: «аскетика, як молитвенна організація життя, існує сама по собі, устав, як знання структури служби,

існує сам по собі, володіння навиками руху голосу існує само по собі» [6; 63]. Те, що було колись живим цілим, тепер існує лише у вигляді цілого ряду видів діяльності, спеціальностей та дисциплін. На думку дослідника, ми можемо інтелектуально осмислити подвійне значення крюкового знамені, але ми не можемо актуально пережити факт тієї єдності, яка закладена у простоті крюкового знамені, тому що вона «є продуктом іншої свідомості і адресована вона також іншій свідомості» [6; 41].

У своїй творчості В. Мартинов прагне до того синтезу, ідеальне втілення якого він бачить у давньоруському співочому мистецтві. У творчих пошуках композитора спостерігається загальна для нашого часу тенденція відхилення від раціональної традиції Нового часу в бік нового синтезу. Вивчення давньоруського церковного співу, як вважає сам композитор, докорінно змінює свідомість. Людина, яка справді з цим зіткнулася, отримує ключ до розуміння всієї музичної культури в цілому. На думку Мартинова, істина для нас пізнається на стику діяльностей. Це і філософія, і поезія, і музика, тобто синкретизм. Людина повинна бути синкретичною. Вона не повинна бути окремо філософом, поетом чи музикантом, а повинна бути всім разом. У той же час варто усвідомлювати, як важко досягти подібного синтезу для сучасного композитора. У своєму розвитку композиторська музика, або, як її називає Мартинов, опус-музика, що виникла у європейській культурі на основі духовної музики, все далі відходить від сакрального канону. Опус – це, перш за все, замкнутий, самостійний твір, «річ». Навіть церковний спів, потрапляючи в концертний зал, перетворюється в опус, в котрому істинне аскетичне єднання з Богом обов'язково підмінюється художнім виконанням цього поєднання. Саме виокремлення будь-якого фрагменту системи із її загальної структури перетворює його у твір.

На відміну від анонімної, соборної творчості, характерної для Середньовіччя, з появою опус-музики більшого значення набуває фігура композитора. Оперуючи категоріями філософії М. Хайдеггера, композитор обирає не «достовірність порятунку», а «достовірність свободи». Будь-який твір, опус – індивідуальний і неповторний, у будь-якому є новаційний або ж революційний крок. Таким чином, музика все далі відходить від сакрального канону, і композитор, як стверджує Мартинов, «розцерковлює» світ. Новації, на думку В. Мартинова, мають сенс тоді, коли зберігається живий зв'язок із канonom – нехай навіть віддалений. Проте ланцюг новацій не може бути нескінченним. «Мистецтво модернізму – це крик болю розцерковленого світу. Це останнє велике, на що спроможна західноєвропейська культура», – вважає Мартинов.

Мартинов пропонує шлях усвідомлення «нового сакрального простору». У ситуації, коли сакральний простір знаменного розспіву, григоріанського хоралу, візантійського церковного співу втратив свій духовний вплив на сучасний світ, В. Мартинов ставить за мету усвідомлення (або хоча б спроби усвідомлення) нового сакрального простору, простору навколо богослужіння, де на перехресті різноманітних традицій церковного співу, музики бароко та фольклору, а також сучасних технік композиторського письма може виникнути новий культурний синтез. Ідея «нового сакрального простору» Мартинова – це не тільки і не стільки нова програма, скільки констатація вже існуючих тенденцій, що виникли на межі тисячоліть. Вона

перекликається з концепцією єдиного християнського простору, запропонованою в кінці I тисячоліття, в епоху Каролінгів, коли узагальнювався тисячолітній духовний досвід християн Сходу та Заходу і створювався сакральний канон – єдині форми духовного і, як наслідок, художнього життя, те саме джерело, яке живило і живить європейську цивілізацію і до сьогодні. Твори перших композиторів – майстрів поліфонії Середньовіччя та Відродження, як відомо, ґрунтувалися на поліфонічній розробці *cantus firmus`a*, григоріанського наспіву, поміщеного в партії тенора. В. Мартинов прагне відродити не тільки саму кантусну техніку, але і *cantus firmus* у широкому розумінні слова. Мелодичні елементи давніх систем церковного співу, закладені в основу сучасного твору, дають цьому твору сенс, духовне оновлення і, таким чином, виправдовують саме його існування, як тому, як колись наспів *cantus firmus`a* «виправдовував» існування старовинних поліфонічних творів. В. Мартинов вважає подібний метод написання музики формою канонічної творчості, для нього важливіше повторення давніх сакральних мелодичних формул, ніж пошук нових звуковисотних співвідношень. Його стиль називають «неоканонічним» (М. Катунян) [5; 41–74]. У своїй творчості В. Мартинов прагне до об'єктивності висловлювання, властивої неавторській музиці. Як наслідок, декларуючи відмову від індивідуального композиторського стилю, він створює твори, котрі не вкладаються в межі звичних музичних жанрів, твори, які неможливо сплутати з творами інших композиторів. Твори Мартинова перевертають усі уявлення про авторський стиль у музиці, при цьому не припиняючи бути авторськими, не втрачаючи власної унікальності.

Отже, сучасне мистецтво принципово діалогічне відносно культур минулих епох. Розвиток сучасної музики пов'язаний з відкриттям і трансформацією культурного досвіду різноманітних традицій, а давньоруське співоче мистецтво має велику привабливість для багатьох вітчизняних композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. У інтонаційному багатстві, ладовій своєрідності давньоруських наспівів, у символічній природі середньовічного співочого мистецтва закладений потенціал, ще не розкритий повністю вітчизняною культурою. Творчий образ деяких вітчизняних композиторів сформувався під основоположним впливом системи давньоруського церковного співу. При цьому трактовка давньоруської традиції у більшості творів сучасних композиторів досить індивідуальна і вільна, і кожен композитор сприймає давньоруське співоче мистецтво під своїм «кутом слухання». Давньоруське співоче мистецтво стає вихідною моделлю не тільки для сучасного церковного співу, але і, у багатьох випадках, для позацерковних творів.

Література:

1. Аверинцев С. С. *Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа : Сб. статей в честь В. Н. Лазарева.* – М. : Наука, 1973. – С. 43–52. 2. Безклубенко С. Д. *Загальна теорія та історія мистецтва / С. Д. Безклубенко* – К., 2003. – 261 с. 3. Гуляницькая Н. С. *Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н.С. Гуляницькая* – М., 2002. – 430 с. 4. *История зарубежной музыки : Учебник. Вып. 5 / Ред. И. Нестьев.* – М. : Музыка, 1988. – 448 с., нот. 5. Катунян М. *Параллельное время Владимира Мартынова // Музыка из бывшего СССР : Сб. статей. Вып. 2 / Ред.-сост*

*ВПЛИВ ЦЕРКОВНОЇ МУЗИКИ ЧАСІВ КИЇВСЬКОЇ РУСИ НА ТВОРЧІСТЬ
КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.*

В. С. Ценова. – М., 1996. – С. 41–74. 6. Мартынов В. И. Пение, игра и молитва в русской богослужбнопевческой системе / В. И. Мартынов – М. : Филология, 1997. – 208 с. 7. Мартынов В. И. Конец времени композиторов: [Послел. Т. Чередниченко] / В. Мартынов. – М. : Русский путь, 2002. – 296 с. 8. Мартынов В. И. Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси. / В. И. Мартынов – М. : Прогресс-Традиция; Русский путь, 2000. – 178 с. 9. Парфентьева Н. В. Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI–XVII вв. / Н. В. Парфентьева, Н. П. Парфентьев – Ч., 1993. – 348 с. 10. Преображенский А. В. Культовая музыка в России. / А. В. Преображенский – Л. : Academia, 1924. – 123 с.