

**Тенденції до сакралізації жанрів в українській музиці
останньої третини XX ст.: передумови і контекст
(на прикладі творів Г. Гаврилець)**

*У статті систематизовано існуючі поняття «сакральність» в українській музиці, розглянуто тематичні, жанрово-композиційні та стилістичні прийоми в розвитку та становленні сакрального мистецтва. В даному аспекті проаналізовано вибрані твори композиторки Г.Гаврилець. **Ключові слова:** сакральність, семантика, архетип, кант, паралітургічні твори.*

Від останнього десятиліття XX ст. в українську музику, зокрема – хорову, потужно входить поняття «сакральне». Насамперед його пов'язують з творчістю в сфері церковного мистецтва у двох його сферах – прикладного й концертно-сценічного, а також з композиціями, що постали як втілення найрізноманітніших феноменів національної культури. Передумови до цього склалися у попередні десятиліття, визначні досягнення різних композиторів упродовж яких різко піднесли імідж українського хорового мистецтва розгляд чого і становить мету нашої розвідки.

Виклад матеріалу. Показовим у цьому плані період 1970-х років. У той час були написані такі масштабні твори, як ораторія «Княгиня Ольга» (1970) і концерт «Хоровая живопись» для двох чоловічих хорів (1978) В. Кікти, тричастинний «Реквієм» пам'яті А. Малишка на сл. Д. Павличка для хору а cappella (1970) Г. Майбороди, концерт «Сад божественних пісень» для хору, солістів і оркестру на вірші Г. Сковороди (1971) та ораторія «Заклинання вогню» на вірші Б. Олійника (1979) І. Карабиця, камерна кантата «Пори року» на народні слова для мішаного хору а cappella (1973) і «Карпатська кантата» на народні слова для мішаного хору а cappella (1974) Л. Дичко, кантата «Чотири дійства» для хору, солістів та симфонічного

оркестру (1974) А. Гайденка, Кантата на слова Т. Шевченка для мішаного хору a cappella (1977) В. Сильвестрова та інші твори.

Серед хорових циклів мініатюр і в цей час чітко вирізняються два напрямки – твори на народні тексти і слова українських поетів (всі інші складають додаткові, вторинні). Вони презентовані такими композиціями, як «Триптих» на народні слова, для хору без супроводу (1970) В.Бібика, «Украинские колядки с голосом И. С. Козловского» для хору (1970) В. Кікти, «Закарпатским триптихом» для мішаного хору (1972) В.Кікти, «Разбойничьими балладами Закарпатья» для чоловічого хору, дзвонів і повздожної флейти (1975) В.Кікти, «Триптихом» для мішаного хору a cappella, слова народні (1975) і «Щедрівкою» для мішаного хору a cappella, слова народні (1978) О. Яковчука, Двома хорами на сл. Г.Сковороди «Ах, поля, поля» та «Видя жития сего я горе» (1972) В. Кирейка тощо.

Через кілька десятиліть, в період інтенсивного переосмислення цінностей й активного відродження духовної музики, поле сакральної творчості значно розширилося, залучивши нові нюанси в глобальну проблему «композитор і традиція». Н. Костюк, досліджуючи тенденції сучасної духовної музики, щодо них зауважила значущість «взаємодії часто антиномічних за своїм змістом складників пари «традиція – новаторство», однією з причин виникнення суперечностей в якій є як освоєння жанрів, «закономірності та семантика більшості з яких є «незвіданою землею», так і «створення нових (при осмисленні їх носіями сакрального змісту в душі сучасних жанротворчих тенденцій)». []

Зважаючи на особливу роль традицій в сучасній музиці цей процес є закономірним, як результат попередніх тенденцій в українській музичній творчості та й в творчості усіх країн пострадянського простору. На ній свого часу акцентував М. Еліаде: «Есть и еще одна проблема ... а именно: насколько «мирское» способно само по себе стать «священным»; насколько бытие, полностью утратившее священность, без Бога и богов, может стать отправной точкой для какого-либо нового типа «религии». Така

сакралізована суспільством «релігія» вибудовувалась на ґрунті найрізноманітніших архетипів національних культур. Семантика її жанрів виходить за межі традиційної церковної і паралітургічної сфери внаслідок залучення певної «первісної» чи історично важливої для національної культури символіки. При цьому відбувається активний пошук нових форм, які здатні втілити цю символіку в дусі часу, а критерієм досконалості - є цілісність і відповідність задуму та стилістичних засобів. Важливо враховувати те, що, якщо в канонічних жанрах первинна модель не може піддаватися семантичним й конструктивним змінам, то в інших творах навіть сам жанр є надто динамічною і рухливою системою, що залежить від авторських уявлень про семантику і архетипи. Безумовно, що в цих творах сакральні аспекти виявляються в різній мірі. І тут доцільно пояснити, що саме розуміється під цим терміном. Деякі культурологи і навіть політологи вбачають проблему сакрального (від лат. *sacrum* – священне, присвячене богам) як «святого» і «священного», а також головною політичною, соціальною і психологічною проблемою сучасного світу. В сакральність входить поняття «святе» (англ. *sacred*). За всього багатства існуючих визначень, ми будемо притримуватися думки Мірче Еліаде, який вважав основним чинником визначення сакрального його протиставленню повсякденному. Оскільки «повсякденний» або «профанний» є результатом десакралізації (фр. *desacralisation*), то зворотній процес можна характеризувати саме як сакралізацію життєвого простору. Тому сьогодні до сакральних явищ відносять не тільки ті, що безпосередньо стосуються релігійно-містичного чи ірраціонального, але й ті, що вирізняються в ряду звичайних речей, оскільки втілюють високодуховні ідеї та образи. Музичне мистецтво якнайкраще відповідає відтворенню сакрального як «таємного слова», щораз слугуючи глибшому осмисленню проявів і таїн самого життя, як найвищої сакральної таємниці. Окрім цього, потрібно брати до уваги те, що значна кількість творів духовної (в тому числі культової) та етнодуховної тематики є своєрідною сповіддю, яка є не автобіографією: «Но — покаяние,

исповедание веры и молитва. Меня, если угодно, нет, во всяком случае нет вне сакрального; истинно есть только Он». В цьому процесі покаюння, віросповідання і молитви сакральне виступає і через здатність його переживати, створюючи суб'єктивно забарвлені образи і модулюючи почуття, оскільки «святое как онтологически первичная реальность имеет потенцию к обнаружению себя в земном мире. Со своей стороны, человек, движимый «онтологической одержимостью», интуитивно стремится прорваться к первореальности сквозь рутину обыденного существования»[8,144].

Всі ці особливості релігійного, філософського і ментально-психологічного порядку яскраво проявляються в сучасній творчості й, зокрема, хоровій музиці Ганни Гаврилець. Та й у сфері, безпосередньо не пов'язаній зі словом, сакральне відчуття речей виявляється, зокрема, в таких композиціях, як «Хорал» для струнних (2005), Дует для двох скрипок «Beyond body and soul» («За межею тіла і душі») (2007), «Каприччіо» на честь святого Миколая для камерного оркестру (2008). Сутнісний контекст складають і такі твори, як камерна кантата «Погляд у дитинство» для сопрано і камерного оркестру на вірші М. Вінграновського (1987), концерт «Мій Боже любий, заступись» для голосу і мішаного хору пам'яті М. Березовського на вірші Ф. Млинченка (1992). Потужний пласт складає паралітургіка, що в народній музиці належить до сакральних духовних пластів – фольк - концерт «Кроковее колесо» для жіночого хору на народні тексти (2004), щедрівка «Ой, в полі, полі» для голосу і чоловічого хору (2002), колядки «В неділю рано» і «Радуйся» для чоловічого хору (2001), а також – поліські колядки «Ходить-походить місяць по небу...» для жіночого голосу та чоловічого хору (2006), «На краю села висока гора» для чоловічого хору (2006), «Через мости високіє» для чоловічого хору (2007) і «У пана дзядзька» для чоловічого хору (2007). Названі опуси позалітургічного пласту за традицією не розглядаються в сфері сакрального, хоча в них цілком повноцінно

проявляються як мотиви освяченого часопростору, чистого віросповідання й покаяння, «першореальності» поза рутинною повсякденністю.

Надзвичайно показовим з точки зору балансу сакрального, історично-трагічного і прославно-гімнічного (два останніх пласти, до речі, в контексті твору також не належать до сфери повсякденного), жартівливо-профанного є музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо» (1997). До сакрального пласту в структурі дійства належать різні за складом виконавців частини. Це – «Створення світу» і «Весна світу» для симфонічного оркестру, кантата «Ввійди і ти у цей собор» на вірші Софії Майданської для сопрано, хору і симфонічного оркестру, а також – окремі частини з паралітургічного пласту («Нова радість», «Весняні забави» і особливо – «Мати милосерда»).

Музично-сценічне дійство, вже внаслідок жанрового визначення «дійство», показує причетність до сакралізованої площини творчості, оскільки має близькі зв'язки з ритуально-обрядовою сферою, а конкретизація «музично-сценічне» свідчить про певне обмеження простору, на якому це дійство може відбуватись. Беручи до уваги назву частин «Створення світу», «Весна світу», незважаючи на «вклинення» історичних мотивів, доцільно зауважити цілком прочитувану ідею творення певного сакралізованого простору. Більше того, за М. Еліаде, «... восприятие священного пространства делает возможным «сотворение Мира»: где в пространстве проявляется священное, там раскрывается реальное, и Мир начинает существовать. Но прорыв священного не только проецирует точку опоры в зыбком и аморфном мирском пространстве, некий «Центр» посреди «Хаоса»; он обеспечивает также уровневый разрыв, открывая сообщение между космическими уровнями (Земля и Небо) и делая возможным переход онтологического порядка, т. е. от одного образа существования к другому. Именно такой разрыв в однородности мирского пространства сотворяет «Центр», через который становится возможным общаться с «всевышним» и который, следовательно, образует «Мир», т. к. «Центр» делает возможной

orientatio. Проявление священного в пространстве имеет, таким образом, космологическую валентность: всякая космическая иерофания или всякое освящение какого-либо пространства напоминает некую «космогонию» [8,26]. Сенс концепції цього дійства спрямовується до заключного розділу – кантати «Ввійди і ти у цей собор», змістовність якої осяяна семантикою явно сакралізованих образів «піднебесних хорів», «шатра нетлінної будови», Оранти тощо.

Характерним прикладом відновлення сакральності старовинного жанру за умови органічності його входження в містерію дійства є обробка канту «Мати милосерда» для солістки і хору хлопчиків з четвертого розділу «Доба козацтва» музично-сценічного дійства «Золотий камінь посіємо». Вибір саме цього твору серед масиву писемно-пісенних джерел українського Бароко, навіть поза концепцією конкретної частини дійства, є не випадковим саме з точки зору актуальних для сучасності архетипів української культури. До них належать і період створення твору, і вибір автора (святителя Дмитра Туптало, як визначного діяча української церковно-духовної царини), і обраний композиторкою жанр (кант, як одне з уособлень музичної хорової культури козацького Бароко, творчості мандрівних дяків і студитів Києво-Могилянської академії, а не псалма, як сольний, хоча не менш репрезентативний, жанр), що сприймається як один з феноменів національної творчості.

Та існує ще один чинник про сакралізацію якого говорити немає потреби. Віршована основа являє собою типовий зразок барокової паралітургічної богородичної пісенності:

1. 6. Мати милосерда!

Ты еси ограда,

От лютаго врага злаго

Храниши мя всегда.

2. На всякій час зову,

В немощи воззову,

Воплем крѣпким, Мати, тебе,
Чиста Дѣво, молю.
3. Прошу тя, всещедру,
Матерь милосерду,
Глас услыши мой, плачь внуши,
Молю тя, всещедру.
4. Руцѣ да воздѣну
Ко твоєму Сыну,
Мати, Мати преблагая,
Ходатайствуй к нему.
5. Тебе, Дѣво, молю,
Воплем крѣпким зову,
Душу, сердце, в воздыханій —
Преклоняя главу.

Знаковість богородичної тематики є типовою не тільки для паралітургічного, а і для церковно-співочого пласту української духовно-музичної творчості. На це, зокрема, вказує Ю. Ясіновський: «В українській гімнографії» тема Пресв. Богородиці займає одне з чільних місць і впродовж декількох століть ініціювала три основні образні сфери: ліричну, прославу та страсну. Лірична образність була тісно пов'язана з темою Богоматері, чудесим народженням Ісуса і любуванням Матері над дитинкою. Прославні піснеспіви возвеличували Пресвяту Богородицю і вітали її як земну Царицю. Тема страждання, пієти, плачу Пресвятої Богородиці тісно перепліталася з темою страстей Христових. Сам образ Богородиці належить до давніх сакральних символів-оберегів душі окремого представника нації і всього українського народу, чим пояснюється тісне переплетення різних пластів пісенності, широке звернення до богородичної тематики в композиторській творчості тощо. Г. Гаврилець працює цілком в традиціях хорového концерту: вона досить довільно обирає вірші, створює індивідуалізований змістовний ряд. З тексту-основи вилучено два куплети. Один з них (в Тупталовому

зразку), другий від початку надавав образ-метафору лютого звіра, від якого позбавляє допомога Богородиці:

Он, лютий, рыкаєт,

Бѣдна мя хищаєт.

Скоро, скоро твоя помош

От того збавляєт.

Другий містить згадку про невідомість для людини дня смерті і благання в цей трагічний час про особливе заступництво:

Не вѣм аз кончину,

Дне того годину,

К тебѣ, к тебѣ, всѣх царице,

Очи мои выну.

Внаслідок цього кант Г. Гаврилець наділений винятковою узагальненістю епіко-ліричного вислову молитовного благання, позбавленого трагічних емоцій, неспокою. Це підкреслено завдяки створенню репризного ефекту – повторення початкового куплету наприкінці всього твору. Стилістика ж канту «синтезується з технікою багатоголосної обробки народної пісні в традиціях лисенківської школи»[9,78]. Джерелом і основою всієї музичної тканини є мелодія псалми – розлога (навіть за умови двотактового фразування), мінлива інтонаційно (в її структурі тільки два мотиви мають ідентичну структуру, але це ланки секвенції) і при цьому з явним опорним звуком – першим щаблем ладу. Композиторка зберігає мелодію майже незмінною упродовж всього твору. Відтак основним засобом розвитку є фактура, в якій простежуються поєднання принципів лінійності та функційності. Цікаво, що композиторка не одразу застосовує типову кантову фактуру. Перша варіація демонструє «натяк» на розвинуте багатоголосся: у других дискантів з'являється мелодично нерозвинена, гармонічно функційна лінія. Мелодично розвинуті підголоски в наступних варіаціях в жодному випадку тривало не створюють типової кантової фактури, хоча нижній голос створює гармонічну опору, а в середніх голосах подекуди трапляються

елементи втори. Натомість вільне мереживо голосів виразно вказує на джерела в гуртовому багатоголоссі, а виокремлення сольного голосу, згущення і розрідження фактури – на характерні для хорового письма академічної школи. Важливим семантичним засобом при появі нового мотиву – моління до Христа («Руці да воздіну») – є співставлення Мі і Соль мажору, що сприймається як надзвичайне просвітлення. Ця тональність утримується до заключного куплету – варіантної репризи першого. Але й тут майстерність створення семантичних відтінків незвичайна: звучання сольного голосу і дискантових партій формує ефект особливої прозорості, внаслідок чого дві початкові фрази сприймаються як тиха кульмінація з подальшим розгортанням до заключного тріумфального проголошення «От лютаго врага злаго Храниши мя всегда». Тембрально-фактурна організація виявляє і особливу причетність до традиції та вміння композиторки надати їй самобутніх рис. Партії голосів навіть в умовах функційної втори та баса мелодично виразні; подекуди, внаслідок лінеарності розгортання мелодичних ліній, виникають нетерцові співзвуччя, які органічно входять в загальне звучання. Самобутність тембрального колориту забезпечена виконавським складом: жіночим сопрано та «ангелогласністю» хору хлопчиків, а також рухливістю плину хорової тканини. Внаслідок майстерного комбінування різних засобів стилістиці притаманна типова для українського музичного мислення розлогість мелодики і мінливість ладо-гармонічних барв у варіаційному формотворенні, інтонаційна виразність хорової тканини, збагачення її фактури підголосковими розспівами, досягається повноцінне розкриття твору-прототипу. А відповідно до концепції дійства Г. Гаврилець створила яскраву, сповнену українського колориту стилізацію щиросердної молитви. Всі ці риси в комплексі набувають значення загальних рис творчості Г. Гаврилець, отримуючи щораз нові відтінки. Так, колядця «Нова радість» для сопрано і чоловічого хору з цього ж твору (перший номер розділу «Княжа доба») за стилем виконання обробки належить до кращих взірців цього

жанру в українській музиці. Це прослідковується в майстерності побудови музичної тканини при очевидному дотриманні традиційних форм, внаслідок збереження структури тексту, майстерному комбінуванні гармонічного і поліфонічно-лінійного складників у співвідношенні сольного і хорового чинників. Єдину відмінність складає використання дзвонів, сакральне значення яких з давніх часів виявлялося і в церковній, і в фольклорній традиції. Відкриваючи і замикаючи номер, вони створюють особливо-урочистий, піднесений колорит, спрямовуючи увагу до святкового, освяченого віками періоду річного кола – сакрального часу колядування.

Висновок. Отже, два паралітургічні твори різних жанрів відповідно до концепції другого розділу «Княжа доба» дійства «Золотий камінь посіємо» завдяки вдало підібраним засобам демонструють характерну для цього стильового пласту спорідненість. Вона виявляється у єдності семантико-синтаксичного комплексу, заснованому у поєднанні характерних рис гуртового багатоголосся, класичних для української музики принципів аранжування фольклорної пісенності, втіленню принципів композиторської класики й оригінального авторського мислення. Не змішуючи техніки різних стилів, працюючи в межах самобутнього «чистого» стилю, Г. Гаврилець формує індивідуальний спосіб ресакралізації типових для національної творчості жанрів. «Сакральное зависит прежде всего от восприятия вещей, проявляющих божественное, а не от состояния веры, требующего принятия абсолютной истины» (Жан-Жак Вуненбургер) [3,25]. Залучення цього принципу в професійну музику в ситуації постмодерної культури, орієнтованої на оновлений розгляд процесу створення смислів і осмислення самого механізму породження смислів, надає особливої ваги формам сакралізації, реалізованим Г. Гаврилець в музично-сценічному дійстві «Золотий камінь посіємо».

Маскович Т. Тенденции к сакрализации жанров в украинской музыке последней трети XX в. : предпосылки и контекст(на примере произведений А. Гаврилец)

В статье систематизированы существующие понятия «сакральность» в украинской музыке, рассмотрено тематические, жанрово-композиционные и стилистические приемы в развитии и становлении сакрального искусства. В данном аспекте проанализированы избранные произведения композитора Г. Гаврилец.

Ключевые слова: сакральность, семантика, архетип, кант, паралитургические произведения.

Maskovych T. Trends to sacralization Ukrainian music genres the last third of the twentieth century: background and context (for example, works of G. Havrylets)

The article reveals an existing concept of "sacred" in Ukrainian music, considered thematic, genre-compositional and stylistic techniques in the development and establishment of sacred art.

In this aspect of the analysis of selected works of composer H. Havrylets.

Keywords: sacred, semantics, archetype, piping, paraliturgical works.

Використана література:

1. Баткин Л. М. «Не мечтайте о себе»: О культурно-историческом смысле «Я» в «Исповеди» бл. Августина. / Л.М. Баткин // – М.: РГГУ, 1993. – С. 60. (77)
2. Грицюта Н. М. Архетипи української ментальності в сучасній рекламі / Н.М.Грицюта // Інформаційне суспільство. – 2011. – Вип. 14. – с. 44–51.
3. Дугин А. Сакральное / Александр Дугин // События и мнения. – 2003. – №11 (5916) 19 - 25 марта.
4. Элиаде М. Священное и мирское / Мирна Элиаде // Пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. — М.: Изд-во МГУ, 1994. — 144 с.
5. Забияко А. Сакральное как категория феноменологии религии М. Элиаде : <http://www.twirpx.com/file/1195568/> 09.01.2014.
6. Северинова М. Историко-культурологічні засади художньо-світоглядних традицій в творчості українських композиторів 80–90-х років ХХ сторіччя / Марина Северинова: автореферат дис.... наукового ступеня кандидата мистецтвознавства 17.00.01 – теорія і історія культури. – К., 2002. – С. 1–11.
7. Сироїд О. Музичні аспекти віршів Дмитра Туптала / Олена Сироїд // Медієвістика. – Вип. 2. – Одеса, 2000. – С. 124-133.

8. Сироїд О. Псалма Дмитра Туптала "Мати милосерда! Ты еси ограда": особливості ритмомелодики / Олена Сироїд // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету. – Випуск 11. – Тернопіль, 2002. – С. 49-59.
9. Ясіновський Ю. Богородичний культ в українській церковній монодії / Юрій Ясіновський // Вісник Львівського університету ім. Івана Франка: Серія мистецтвознавство. – 2003. – Вип. 3. – С. 76-83.