

ДЕЯКІ АСПЕКТИ СПРИЙНЯТТЯ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ НА САКРАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ

Бардашевська Ярослава Миколаївна
Прикарпатський національний університет
імені В.Стефаника,
викладач кафедри хорового диригування

SOME ASPECTS OF PERCEPTION OF UKRAINIAN COMPOSERS' WORKS IN SACRAL FIELD

Bardashevskaya Yaroslava Nikolaevna
Carpathian National University,
lecturer, department of choral conducting

Анотація. У статті висвітлено розмаїття жанрово – тематичного спектру сучасної української сакральної творчості, в якій застосування новітньої стилістики є засобом розкриття духовної ідеї.

Відзначено, що закономірним є процес дедалі активнішого використання композиторами засобів, що належать до сфери модерного мистецтва. Виявлено стійку тенденцію до синтезу авторського стилю і стилю національного мислення, який на вищому рівні узгоджується з параметрами богослужбової традиції.

Однак, найбільш важливим є те наскільки композитор зміг вловити емоційний стрій і сенс сакрального змісту тієї чи іншої молитви, а також передати у своїх творах цей зміст так, щоб не порушити інтравертну природу національних молитвоспівів.

Ключові слова: канонічний текст, сучасна виражальна система, жанрово-тематичний спектр, етнокультурні засади, сакральний простір.

Abstract. In the article it is described the diversity of genre and theme spectrum of modern Ukrainian sacral works where the use of the newest stylistics is the means of spiritual idea revelation.

It is marked that the process of composers' more active use of means belonging to the sphere of modern art is naturally determined. It is discovered a steady tendency to the synthesis of the author's style and the style of national thinking which on the higher level is agreed with the parameters of God serving tradition.

However, the most important thing is how accurately the composer can catch the emotional tune and sense of sacral content of this or that prayer, as well as convey this content in his work in a way not to break the introvert nature of national prayer singing.

Keywords: canonical text, modern expressive system, genre and thematic variety, ethnocultural principles, sacred space.

Високі духовні традиції, наповнюючи сучасну творчість новаційними ідеями, сприяють потужним процесам оновлення національної мистецької системи. Що важливо, така думка не є суб'єктивною. Її в основному поділяють вчені, головне спрямування досліджень яких торкається інших або суміжних аспектів української музичної культури.

Вплив позалітургійного мистецтва, зокрема, паралітургії і апокрифічної епіки, виявляється у доволі вільному використанні тематики («Свет во одкровение» для хору і дзвонів О. Щетинського (1989), концерті «Господи, владико наш» для мішаного хору а капела Є. Станковича (1998), ін.). Певна частина творів постала в межах жанрової сфери католицької канонічної музики, зокрема – кантата «Стабат Матер» для жіночого хору І. Щербакова (1992), «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» для читця, солістів, хору і камерного оркестру О. Козаренка (1996). У будь-якому випадку, визначення характеру співвідношення богослужбових і етнокультурних засад у аспекті сакральності

композицій мало пов'язане із стилістичними засобами та ступенем їхньої «модерності». Щодо цього показовою є анотація до «Заупокійної» М.Скорика: «.. поряд з «Панахидою» Кирила Стеценка це одна з небагатьох в українській музиці спроб створити зразок цього жанру. Композитор зберігає основний канонічний текст «Заупокійної», водночас у відборі номерів передбачаючи життя твору на концертній естраді. Музичне озвучення тексту спонукало автора до спорадичного (мабуть, неусвідомленого, інтуїтивного) звернення до давньоукраїнської, зокрема, галицької традиції церковних співів. Тому часто в музичному тексті виникають алюзії до знайомих нам з церковного побуту мелодичних зворотів, інтерпретованих проте досить вільно. Це намагання залишитися в традиції поєднується з гострим, дисонуючим озвученням найдраматичніших епізодів тексту. Спроба поєднати ужитковий і концертний характер твору, традиційні наспіви і модерну їх гармонізацію часом приводять до несподіваного творчого результату – стиль «Заупокійної» обіймає широкий музично - історичний діапазон, беручи початок від архаїки давніх церковних мелодій, але трактуючи їх на межі полістилістики чи навіть колажу» [5,11].

У цьому та багатьох інших випадках, вочевидь, можна говорити про переосмислення культових засад на ґрунті національних традицій і, водночас, про те, що й сама національна традиція на межі ХХ й ХХІ століть осмислюється як сакральна.

Інший приклад – Давидів Псалом № 136 «Дякуйте Господу» В.Степурка (1997), що за рівнем осягнення Старозавітного містичного колориту, фактично, є унікальним у сучасній українській музиці. Застосована новітня стилістика і введення до партитури саксофону - сопрано, що не належить до традиційних засобів православної традиції, у цьому творі не сприймається як суперечність канону, настільки органічно розспівана ця молитва. Феноменом осягнення етнокультурної богослужбової традиції є «Канон покаянен» А. Пярта – у ньому синтез цих двох чинників досягає найвищого рівня. Це полотно захоплює осягненням і молитовно - ритуальною ідеєю, і сутності російської церковно-музичної традиції без жодного натяку на індивідуалізацію

закономірностей самого жанру. Сам композитор про ідею твору висловився так: «Це спів зміни і переродження. За церковною символікою, він взиває до межі дня і ночі, Старого і Нового Завіту..., теперішнього і майбутнього. Звернений до людини, він нагадує про різницю між людським і божественним, безсиллям і силою, стражданням і порятунком... До деякого мого здивування, написана музика виявилась цілком співзвучною церковнослов'янській мові, вживаній в еклезиастичних текстах» [5, 11-12].

Та, видається, така ортодоксальна позиція не є цілком обгрунтованою. Звичайно, в українській культовій традиції ми не зустрічаємо практики використання інструментів. Проте саме сприйняття, переосмислення і адаптація західних католицьких і протестантських новацій у 16-17 століттях сприяла розгортанню партесного виконання і партесних жанрів у православному церковному середовищі. Навряд чи логічно буде звучати зараз заперечення творчості М.Дилецького саме у такому ракурсі, який запропонував О. Козаренко до новітньої музики (з огляду на правило прецедента). Окрім того, сам жанр - основа – псалом – не має чітких канонічних регламентацій щодо мовно-виразових засобів. Та й врешті, чи доречно – у тому ж контексті української духовної традиції, напрочуд «лояльної», або, принаймні, поміркованої до запозичень, якщо вони не суперечать містиці біблійних текстів, говорити про «протестантську вседозволеність».

Характерно, що протилежної думки притримується О.Козаренко. Розглядаючи проблеми феномену української музичної мови, вивчаючи стилістичні сфери, він зазначає: «Використання окремих ефектних прийомів західної музичної технології «останнього зразка» на тлі багатющої національної традиції вимагає від композитора особливих такту і смаку..., не порушити інтравертивної природи національних молитвоспівів. Та, на жаль, досить часто «ствавлення різних мов» у тілі сучасної української духовної музики супроводжується ефектом відторгнення чужорідних новацій. Вітчизняна традиція не сприймає протестантської вседозволеності засобів, семантичної «глухоти» у використанні окремих звукокомплексів. Так, у творі В.Степурка

«Дякуйте Господу» маємо явну невідповідність семантики джазових гармоній, тембру солюючого саксофона духовному змістові 136 Псалму (що може бути цілком органічним для іншої, приміром – афро - американської традиції)» [5,12]

У сенсі цих міркувань: чи доречно зауважувати невідповідність традиційним для того чи іншого засобам виразності, якщо твір знаходиться поза межами канонічної сфери, або ж, навпаки, їх відверту традиційність за умови перебування саме в такому полі?

Вельми показовою у аспекті осягнення містичного змісту видається «Херувимська» з Другої Літургії Л.Дичко. Її музичну тканину утворюють розспів у двооктавному (часом – терцових або секстових паралелізмах) унісоні солюючих голосів та нетерцова акордика чи кластерові співзвуччя у хоровій партії. Таке вирішення створює відчуття бриніння простору у містичному часі (орієнтир тут цілком виразний – на ефект реверберації при співі у церкві, коли звук заповнює весь простір храму, і, що суттєво, незалежно від кількісного складу хору чи ансамблю). Окрім цього, у розспіві цієї «Херувимської» нівелюється тактово - організуючий чинник, вочевидь, за прототипом монодійного стилю, – мелодика спрямована «лінійно». Гармонічні засоби – якщо коректно застосувати саме цей термін – є «вертикальним» доповненням змісту тексту колористикою складних обертоново - нетерцових утворень, що ігнорують необхідність лінійно - логічних узгодженість одномоментних гармонічних структур. Отже, вертикаль переосмислена композиторкою саме з причини сакрального зумовлення змісту молитви – вони втілюють ідею єдності небесних та земних сил, а отже – ідею єдності світу. «...вірні співають Херувимську пісню, цю славу пісню, яка бачить вірних як співдіючих з херувимами в таємній драмі небесної Літургії, в якій сам Господь - Кириос входить з невидимим ангельським почтом... воно стоїть поза просторово - часовим виміром і... просякнуте трансцендентною могутністю» [8, 203].

Внаслідок ця одномоментність переосмислюється так, що набуває саме сакрального сенсу. Образність сповнюється екстатичного просвітлення, що цілком відповідає духу Херувимської пісні у православній традиції. Отже,

стилістика у цьому творі, як і належить, є засобом розкриття сакральної ідеї, а модерний твір набуває відповідності духу та сенсу богослужбового канону.

Звертаючись до жанрово - тематичного спектру сучасної української сакральної творчості, спостерігаємо таке ж розмаїття, як і в інших сферах музичного мистецтва. Протягом 80-90-х років ХХ століття на канонічні тексти або за канонічними мотивами були створені численні композиції. Серед виразно «канонічних» за своєю основою – Літургії Л. Дичко (1989, 1990, Урочиста – 1999), Літургія Іоанна Златоустого для солістів та хору О. Козаренка та В. Камінського (1999); Заупокійна для сопрано, тенора та мішаного хору М. Скорика (1999), «Нині отпускаєши» для дитячого хору і чотирьох солістів В. Павенського (1995); «Три молитви до Пресвятої Богородиці» та «Богородице, Діво» для жіночого хору Б.Фільц (2000), значна кількість псалмів («Два псалми Давида» для сопрано, скрипки, кларнета і фортепіано В. Бібика (1995), «Псалом 67» Л. Дичко (1999), № 83 «Як любі оселі Твої, Господи Саваоте» Є. Станковича, (2000), «Нехай Бог помилує нас» Б. Фільц (2000), інші твори для мішаного хору а cappella.

Кількісно значну групу утворюють Літургії. Не зважаючи на тривале нефункціонування цього жанру в українській музиці (з кінця 20-х до кінця 80-х), у слухацькій аудиторії щодо стильових параметрів Служби Божої або Обідні панують доволі усталені стереотипи. Вони значною мірою обумовлюють уяву про «канонічність» за домінування зовнішніх чинників: розуміння сенсу канонів сакрального ритуалу, здебільшого, знівельовано. Найяскравіше це виявляється у схваленні звичних стилістичних засобів, до прикладу – перегармонізації найпоширеніших зворотів та поспівок. Безсумнівно, традиція такого принципу вагома і давня. Та чомусь поза увагою – найменший елемент музичної тканини, мелодико - ритмічна інтонація, не говорячи вже про те, що інтонування мелодикою не обмежується. Винятково рідкісними випадками є застосування такого суттєвого стилістичного засобу як переінтонування. Водночас дедалі активніше у фрагментах Літургії застосовується «інструменталізована» стилістика – засоби, що належать до сфери модерного

мистецтва (нетерцеві співзвуччя, кластери, сонорні ефекти, тощо). Цей процес також є закономірним; отож проблема полягає не в тому, які саме засоби використані, а у тому, як вони використані – чи автор твору зміг вловити емоційний стрій і сенс сакрального змісту тієї чи іншої молитви. Також і вивчення багатьох праць з проблем літургії та літургійного мистецтва змушує і сьогодні визнавати, що одвічні дискусії довкола проблем «що і як» виконувати (співати), які твори можна вважати відповідними духу обряду, тощо мають істотне і глибоке підґрунтя і зовсім не є надуманими чи поверховими. Якщо звернутися до аналогів поза межами національної мистецької системи, то побачимо певну відповідність у спрямуванні основних тенденцій у найкращих зразках мистецтва. Важливим видається аналог із оцінкою творчих шукань О. Мессіана як композитора, чия творчість виявила виняткову важливість озвучення католицької традиції у контексті духовних шукань ХХ століття. Зокрема, аналізуючи мовно - виразові та формотворчі прийоми, зокрема, ритміку, що їх застосовував композитор у своїх творах, у зіставленні із сакральними ідеями католицьких обрядів та традицій, Є. Кривицька зазначає: « Рассматривая столь сложные структуры, нельзя забывать, что Мессиан изобретал их всегда для выражения определённой философской или теологической идеи. Мистические образы требовали «мистического воплощения». Отсюда главный принцип работы с любой ритмической структурой – превращение её в иррациональную, «аметричную», но не беспорядочную, а обладающую своей внутренней логикой и симметрией высшего порядка. Эта симметрия проявляется в необратимых ритмах, состоящих из двух зеркальных половинок, в образовании магического круга в ракоходных ритмических канонах и магического квадрата в ритмических пермутациях хроматических длительностей. Многие подобные идеи были почерпнуты Мессианом в искусстве французских композиторов эпохи *ars nova*, использовавших технику изоритмии» [7, 231].

Інша річ – коректність однозначного визначення аудиторією творів канонічними чи неканонічними, «концертними», тобто такими, у яких

домінують музично - естетичні чинники як і претензії авторів на обов'язковість виконання своїх композицій у відправах.

Врешті, звичні для нас мелодії є надбанням епох, що означені секулярними процесами. Тому «своє», «рідне» у цьому випадку – це те, що «впізнається» особистістю певного культурного типу як таке, що певним чином асоціюється із архетипами етнічної пам'яті. Але ж Літургія – за своїм містичним і образним сенсом – понадчасовий і всепросторовий ритуал. Його спрямованість – у озвученні істин в душі вірного (і тут, безумовно, індивідуалізація первинна: піснеспіви створюють певну частку універсуму, бо цією часткою є одна людина), а з другого – всевітня хвала Творцю, у якій немає «одиниці», а є цілісний, осяяний осягненням єдності з Господом простір, тобто – простір сакральний. Видається, що у осмисленні цього сенсу в наш час криється сутнісне новаторство, що розкриває нові джерела та обрії. І ці новації відбуваються на ґрунті переосмислення «резервів» жанру, а не його модифікацій.

Показовою тенденцією сучасної музики є вихід духовно - культової образності та жанрів за межі традиційної хорової сфери. Важливою основою цього явища є інструментальне виконавство, прийняте католицькою та протестантською церквами. Отож, в українській музиці питома вокальної традиції дедалі частіше зустрічаються композиції, в яких слово зовсім не використовується («Покаянний стих» для скрипки і струнного оркестру І. Щербакова (1989), «Слово проповідника» для сопрано і струнного квартету О. Щетинського (1991), «Роздум на Оливній горі» для камерного оркестру В. Бібика (1993), «Кредо» для віолончелі соло і цифрового рекордера в церковній акустиці С. Крутикова (1999) та ін.). Безумовно, немає підстав вважати такі твори культовими, а їх причетність до сфери сакрального мистецтва в кожному випадку виявляється з різною мірою.

У всьому розмаїтті сучасних музичних зразків, створених на основі церковно - культової образності, за винятком деяких означень (псалом, Літургія, Заупокійна), фактично відсутні давні жанрові визначення властиво

культового значення. І правді, чи можна без роздумів назвати, скажімо, стихири чи тропарі, кондаки або ікоси у творчості сучасних композиторів (якщо таке можливо взагалі), не кажучи вже про їх різновиди, котрі мають суттєве значення у системі канонічного обряду. Інший, вельми промовистий прояв повсякденно - секулярної реальності – це стереотипізація багатьох питомих культових жанрів, у якій злегковажені їх семантичні властивості (до прикладу, однозначне жанрове розмежування антифонів та псалмів, хоча, по суті, перший – це радше спосіб виконання того ж псалма, який є «піснею»).

Як зауважила Н. Костюк, – «...важливий аспект полягає в тому, що мистецтво періодів «межі циклів» завжди, так би мовити, «стилістично розімкнуте». З одного боку, воно узагальнює тенденції минулого, вбираючи і концентруючи або відмежовуючись від досвіду «попередніх» світів. З іншого,— так чи інакше намагається прогностично осягнути можливості майбутнього, неначе наперед аналізуючи те, чого ще немає. І ось тут винятково значиму роль відіграє здатність національної культури до саморефлексії та рецептивності щодо власних ментальних джерел як альтернатива до абсорбування домінантних ознак світового мистецтва. По суті, розуміння сакральних традицій у сучасному стильовому просторі вийшло далеко за межі типового «musica sacra»: у обшир «священного знання» увійшли самобутні етнічні імпульси, сакраментальна символіка фольклорної метамови, філософські осягнення мислителів Нового часу» [6].

Зокрема, О. Козаренко у висновку розділу «Українська церковна музика і процес становлення національної музичної мови» пише: «Попри всі можливі прорахунки авторів сучасної церковної музики (найдискусійнішим видається запропонований ними ступінь новизни мовних засобів у контексті відповідності характеру Богослуження), важливим є момент подолання стильової вторинності сакральної музики щодо музики світської, повернення духовної творчості до основного русла музичного семіозу. Це явище може привести до колосального оновлення і збагачення усіх складових національної музичної мови, адже сьогодні розуміння новаторства...полягає передовсім у перемонтуванні вже

відомих історико-культурних блоків. Вітчизняна церковно-музична спадщина (як найбагатша резервація національних артефактів) не тільки уможливило розширення музично-історичної свідомості – на цій основі цілком реальним є вихід у новий вимір етнохарактерності вислову, що може привести до відновлення втраченої колись актуальності української музики в європейському контексті» [4, 132].

Безумовно, порівняно з музикою попередніх століть, відлуння сакральних джерел у естетичному просторі сьогодення часом доволі своєрідне і незвичне, часом – невиправдано залежне від особливостей сучасної виразової системи. Та, загалом, виявляється стійка тенденція до синтезу авторських стилів і стилю національного мислення, який, на вищому рівні, узгоджується із параметрами сакральних джерел, а отже – поступово долається неприродна ізольованість українського професійного мистецтва від живого коріння національної богослужбової традиції.

Bibliography and Notes

1. Герасимова-Персидська Ніна, *Монодія як символ сакрального* // Науковий вісник НМАУ. – Вип. 15. – Православна монодія: її богословська, літургична та естетична сутність. – К., 2001, С.13 – 20
2. Головацький Родіон, *Пояснення Богослужень* / о. Родіон Головацький, ЧСВВ. – Львів, 1998, 172 с.
3. Кияновська Любов, *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст.*: Монографія.– Тернопіль : Астон, 2000, 339 с.
4. Козаренко Олександр, *Феномен української національної музичної мови* / Олександр Козаренко. – Львів : НТШ ім. Т. Шевченка, 2000, 285 с.
5. *Контрасти*. 5-й Міжнародний фестиваль сучасної музики. – Львів, 1999, 236 с.
6. Костюк Наталія, *Сакральні традиції та етнічні рецепції в українській музичній творчості кінця XX ст.* / Н. Костюк // Творчість в контексті розвитку людини: матеріали Міжнародної наукової конференції. – К., 2003, Ч. 3.
7. Кривицкая Е., *Органное творчество Оливье Мессиаана в зеркале национальных традиций* [Текст] / Е. Кривицкая // Музыкальная Академия. – № 4. – М., 1999, С. 225–232.
8. Марусин Мирослав. *Божественна Літургія*. – Рим, 1992, С.28
9. Мессиаан Оливье. *Вечная музыка цвета*. Речь на конференции в Нотр-Дам // Музыкальная Академия. – № 1. – М., 1999, С. 233 – 235.