УДК 27 – 535.35 «18/19»

О. М. Перепелюк

ЦЕРКОВНИЙ СПІВ У XIX – НА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ: ТРАДИЦІЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ

У статті характеризується особливість української духовної музичної традиції, яка була задовго до XIX століття та існує до нашого часу. Досліджується процес формування класичних зразків церковного співу, який здійснювався на українських землях у XIX – на початку XX століть під впливом церковної реформи Російської імперії. Здійснена спроба аналізу особливостей навчання церковному співу, а також специфіка та умови організації при підготовці регентів, псаломників та півчих. Як висновок, автор зазначає, щоб підійти до проблеми по-новому, потрібно вивести її, певною мірою, з рамок релігійного призначення, розглянути феномен як такий, що виявляється не тільки в рамках Церкви, богослужіння, у рамках конкретного ритуально-обрядового дійства, а як сутність людиновимірного характеру.

Ключові слова: *церковний спів, Православна Церква, духовна освіта, церковна реформа XIX століття, музична культура православ'я, регент, церковний хор.*

Церковний хоровий спів є невід'ємною складовою богослужіння у православній церкві і несе у своїй суті велике сакральне навантаження. На жаль, у дослідженнях історії церкви цьому аспекту не надають великого значення, але ми вважаємо, що церковний хор заслуговує на окреме місце, адже у XIX столітті особлива увага належала системі навчання та підготовки відповідних кадрів: регентів, хористів, псаломників. Церковний хор виконував безліч функцій від культових до культурних, тому це питання потребує детального вивчення.

На сьогодні, утворюється нова наукова візія даної теми, яка активно привертає увагу дослідників у арсеналі яких, свіжі виклади інформації. Серед них, зокрема, Смишляк А. [9], яка поєднує у вивченні церковного співу три аспекти: історичний, богословчий та музикознавчий, розкриває зміст церковно-музичних традицій київських монастирів, церковної музики та церковно-хорового виконавства Київщини кінця XIX – початку XX ст. Кузнець Т. [5] приділяє увагу загальному аналізу освітній системі підготовки хористів та їх кількісному складу у різних церквах Київської єпархії. Питання є міждисциплінарним, тому для глибшого усвідомлення не обійтися без характеристики, яку дають дослідники-музикознавці – Болгарський. Д. [2], Маценко П. [6], Харитон І. [10].

Завдання даної наукової розвідки полягає в тому, щоб дослідити суть явища та місце у сучасній історичній науці, а також прослідкувати особливості національної співочої традиції в духовній культурі православ'я.

Класичні зразки церковного хорового співу та, врешті, формування його як важливої складової духовної культури відбувалося в останній чверті XVIII – XIX століттях. За словами Д. Болгарського, регента хору Свято-Троїцького Йонинського монастиря (м. Київ), «якщо музика світська формує певний культ замикання на собі, то церковний спів – це завжди спрямована динаміка душі вгору, конкретне сходження до Господа, через молитву, самозречення та смирення» [2,с.1].

Упродовж майже всієї першої половини XIX ст. Православна Церква на Правобережній Україні ще зберігала ознаки «народності». Як підкреслюють сучасні дослідники, «ще в 30-40-х рр. XIX ст., хоч формально, але існували традиції виборності православних ієреїв, що швидше нагадувало рудимент колишнього впливу общини на церковне життя, ще продовжувалося вилучення церковних книг українського видання, ще існували національні мотиви церковного співу…» [5,с.50]. Русифікаторська політика самодержавства і одержавлення церкви передбачала ліквідацію цих особливостей. До того ж, русифікувати церкву на українських землях потрібно було так, щоб не

зменшити її вплив на свідомість народних мас. Більше того, завдання було складним: викорінити народні традиції, зрусифікувати і при цьому не відлякати паству, а навіть навпаки – підвищити соціальний статус Православної Церкви та посилити її вплив на народні маси. Тому засоби для виконання такого завдання обиралися найбільш дієві.

Одним із них було збільшення привабливості церковної служби, зокрема її чуттєво-емоційної складової, що досягалось музикальністю, церковним співом, художніми зображувальними образами тощо. Як підкреслює Н. Костюк «якщо ікона – це спів, який можна споглядати, любуватися через палітру фарб, ліній та фігур, то церковний спів – це ікона в музичних звуках» [4,с.84].

Та на підпольських українських землях православні церкви, особливо сільські, не могли конкурувати з католицькими костелами у привабливості. Православні клірики на це неодноразово вказували. «Ни один католический костел, даже самый бедный, не обходится без порядочного органа. Следует-ли удивлятся после этого успехам римско-католической пропаганды у нас на юго-западе Росии. В тех селах и местечках, где, кроме православных храмов существуют и костелы, последние охотно посещаются не только католиками, но и православными. К величайшему сожалению, нельзя того же сказать о стоящих рядом с костелами православных храмах, при отсутствии в последних благоустроенного церковного пения: во время богослуженя в православном храме, где вместо благолепного хорового церковного пения, слышится весьма не художественное пение дьячка в единственном числе, – тут даже и православных мало» [8,с.202]. Тому для послаблення польських релігійних впливів потрібно було збільшувати привабливість служби в православних сільських храмах.

Керівництво українських єпархій було зобов’язане виконати асиміляційну роботу російського уряду: урівняти відібрані у Польщі і новоприєднані території з порядками Росії як в церковній, так і в суспільній сферах. Ці землі і далі перебували під сильним культурно-релігійним польським впливом, католики і уніати продовжували свій наступ на православ’я, а польські пани-

поміщики економічно гнітили і селян, і сільське православне духовенство та втручалися у внутрішні справи православних парафій. Тому на Київського митрополита було покладено завдання повного «купночинія» з Великоросійською церквою, усунення залишків уніатства в церковно-парафіяльному житті, а по великому рахунку – нівелювання особливостей церковно-приходського та духовно-культурного життя південно-руської церкви.

Розуміючи значення церковного хорового співу, православні священики констатували надто повільний його розвиток. На сторінках церковної преси навіть наприкінці XIX ст. наголошувалося, що Русь православна любить вішати на дзвіницях чимало стопудових дзвонів, а те, що складає суттєву необхідність кожного храму, що слугує найкращою прикрасою храму, тобто «благоустроенное церковное пение» не має поки що підтримки, а тому продовжує залищатися мрією [8,с.203].

Для православної пастви українських земель, як частини співочого українського народу, збереження та поширення співу було вкрай необхідним. Навіть духовенство Російської Православної Церкви відзначало: «Народ с любовью хранит это драгоценное наследие предков и поет от зари до зари, иногда даже и всю ночь напролет. В селах звуки песни несутся к вам из убогой хатки, из бурьяну огорода, с берега речки или пруда, от криницы; вы услышите их в поле, на лугу, в лесу и дубраве, услышите в самую раннюю пору дня, в течении всего дня, вечером, в полночь и даже за полночь» [7,с.387]. І якщо селяни, не знаючи слів церковних пісень, їх не співали, то уважно слухали в церкві. Вони часто готові були додатково оплачувати церковний спів, а особливо їх зворушували дитячі голоси. Багато батьків віддавали своїх дітей до школи тільки для того, аби вони навчились читати молитви і опанували церковний спів [5,с.49].

Отож, церковнопарафіяльні школи і духовно-навчальні заклади мали виконати важливе завдання – підготувати когорту фахівців, які б наповнили православні храми церковним співом.

Для церковного кліру знати нотну грамоту було чи не найголовнішою вимогою. Зі звітів Святійшого Синоду 1901 року дізнаємося: «В Забайкальской епархии… при испытании лиц, ищущих псаломщических и учительських мест, требовалось прежде всего знание церковного пения… Те же требования предъявлялись и при переводах учителей и псаломщиков с худших мест на лучшия» [3,с.28].

Більше того, особам, які володіли вмінням хорового співу надавалися різні привілеї, у тому числі грошові: «В Калужской епархии лиц, способных к церковному пению, рекомендовано всячески поощрять назначеним им усиленного жалования и предоставлениемим других преимуществ» [3,с.28].

Перед Православною Церквою було поставлено ще одне важливе завдання: уніфікувати стиль виконання церковних текстів. Це і стало головним предметом дискусії у процесі широкої популяризації духовної музичної освіти. Адже на українських землях існував свій неповторний жанр, який поступово проник у Російську імперію через її репрезентів – Д. Бортнянського, М. Березовського, П. Турчанінова та інших діячів, які починали свій творчий шлях з українських музичних шкіл.

Запозичивши з Візантії весь канонічний ритуал церковного співу, гімнографічні тексти, жанри, систематизацію співів за вісьмома гласами, а також спосіб його фіксації (безлінійну нотацію невматичного типу), давній український церковний спів зовні набирав змісту виключно релігійної, наперед визначеної, аскетичної системи, що включала в себе певне коло спеціальних тілесних і психічних вправ, виконуючи роль піднесеної, урочистої, співаної «ангельської» молитви. Щоправда, ще до проникнення православної церковної музики, Русь уже мала великі надбання обрядового фольклору. Церковний спів існував тут з самого початку в оточенні народної музики, що не могло не позначитися на музичному змісті співів, не наблизити їх до мелосу українців. Отже, церковний спів набирав статусу національно-музичного явища українського народу, вбираючи в себе особливості його генотипу та способу мислення, що зближувало, притягало цей спів до природи земної й людської.

У другій половині XIX – на початку XX ст. в розвитку української духовної музики характерним явищем був нерозривний зв’язок з життям народу. Суспільно-історичні процеси, що тоді відбувалися (особливо на початку XX ст.) прямо впливали на життя української церкви, а відтак і на її музичну естетику. Розвиваючись у річищі російської духовної музики і переживаючи разом з нею найрізноманітніші зміни стилістичного та жанрового характеру, українська духовна музика другої половини XIX ст. певною мірою втрачає свою національну своєрідність. Збайдужіння як російської, так і української спільноти цього часу до «вічно живих» християнських ідей зумовлює таке саме ставлення і до музики, пов’язаної з церквою [10,с.18].

На основі тези, що «всілякі подібності обумовлюються біологічними законами…, цілком інстинктовно», Павло Маценко дійшов висновку, що народ … міг прийняти лише такі мелодичні зразки й музичну систему, що мали спільні риси з основою народнього співу. Інші зразки, чужі народньому чуттю, пристосовувались до свого або залишались», оскільки «своя пісня для народу … суть його душі». «Українці, будучи співтворцями східнього культурного кола … творили свої прості й глибокі, але високо мистецькі церковні співи, відмінні від візантійського й латинського співів, і від спорідненого греко-сирійського співу». На основі власних спостережень П. Маценко стверджує, що головним напрямом церковного співу первісно був вектор із Близького Сходу (Єрусалиму й Антіохії), а прийняття християнства через греко-болгарських церковних представників і співаків лише вплинуло на розвиток української церковної музики [6,с.40].

Цікавою є думка Дмитра Антоновича, який підкреслював, що «для московського церковного співу значення Бортнянського швидше неґативне», позаяк «підтриманий московською адміністрацією, [він] завдав удару традиційному московському мистецтву, не маючи сили зв’язати народні маси Московщини з мистецтвом Європи. Але в Україні [його] діяльність була для українського мистецтва органічним кроком уперед» [1,с.52]. Це твердження спонукає до глибших рефлексій про далекосяжність і характер впливу

української культури на культуру Московії у ключових для модерного розвитку обох народів періоду від половини XVII до початку XIX ст. Та й про наслідки того впливу на історію як Росії, так і України.

Позитивна ідеологія XIX ст., якою традиційно керувалися донині дослідники музичної культури православ'я, не бачила в ефемерному сакральному просторі предмету дослідження; не визнавала можливості через призму ієротопічного підходу осягнути потужну роль богослужбового співу в храмовому дійстві та просторі, а заодно і провести паралель між співвідношеннями хор/храм та система богослужбового співу/епоха. Можливо, через брак чіткої сфери досліджень з власною методологією та понятійною мовою богослужбовий спів православної церкви як предмет вивчення досі приваблював вузьких фахівців: богословів, музикознавців, істориків музики, але ніколи не ставав у руках історика інструментом, за допомогою якого можна осягнути всю гамму ментальних стереотипів та повсякденних практик вірянина.

Отже, щоб підійти до проблеми по-новому, потрібно вивести її, певною мірою, з рамок релігійного призначення, розглянути феномен як такий, що виявляється не тільки в рамках Церкви, богослужіння, у рамках конкретного ритуально-обрядового дійства, а як сутність людиновимірного характеру. Саме так слід трактувати духовну музику на сучасному етапі. Ті самі зміни, що відбуваються у ній, слід не заперечувати, видаючи їх за небажані, а пояснювати як закономірний плин процесів, що відбуваються за законами розвитку явищ суспільно-історичної природи.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Д. Українське мистецтво. Конспективний історичний нарис. Прага-Берлін, Нова Україна. 1923. 112 с.
2. Болгарський Д. А. Києво-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 30 с.

3. Всеподданейший отчет за 1901 год / Обер-прокурор Святейшего Синода К. Победоносцев по ведомству православного исповедания. СПб, 1905. 337 с.
4. Костюк Н. В. Зародження та значення церковного співу у православному богослужінні. Pereyaslavica: Наукові записки. 2007. Вип. 1 (3). С. 84–87.
5. Кузнець Т. В. Церковний спів в системі духовної освіти Київської єпархії XIX – початку XX ст. Наукові записки [Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського]. Вінниця. 2016. Вип. 24. С. 47–51.
6. Маценко П. П. Нариси до історії української церковної музики. Роблін-Вінніпеґ, 1968. 150 с.
7. По какому напеву следовало бы обучать церковному пению в наших сельских школах. Киевские епархиальные ведомости. Отдел второй. 1863. № 13. С. 308–408.
8. Священник Симеон Козлинский. О церковном пении в сельских приходских церквах и о мерах к улучшению его. Киевские епархиальные ведомости. Отдел второй. 1894. №8. С. 201–209.
9. Смишляк А. В. Церковна музика та церковно-хорове виконавство останньої чверті XIX ст. в оцінках сучасників (на матеріалах епістолярної спадщини П. І. Чайковського). Сторінки історії. 2013. Вип. 36. С. 34–48.
10. Харитон І. М. Суспільно-історичні детермінанти українського православного церковного співу. Мультиверсум. Філософський альманах. К.: Центр духовної культури. 2004. № 41. С. 16–30.

Perepeliuk O.M. The church singing in the XIX th and early XX th: tradition and evolution.

The article examines the process of the formation of classical examples of church singing, which was carried out on Ukrainian territory in the XIX th and early XX th centuries under the influence of the Russian Empire's church reform. An attempt has been made to analyze the peculiarities of the teaching of church singing,

as well as the specifics and conditions of the organization in the preparation of regents, psalm-readers and choristers. As the conclusion, the author points out that in order to approach the problem in a new way, it is necessary to bring it, to a certain extent, from the scope of religious appointment, to consider the phenomenon as being manifested not only within the Church, worship, within the framework of a particular ritual action, but as the essence of human-dimensional character.

Key words: *church singing, Orthodox Church, spiritual education, church reform of the XIX century, musical culture of Orthodoxy, regent, church choir.*