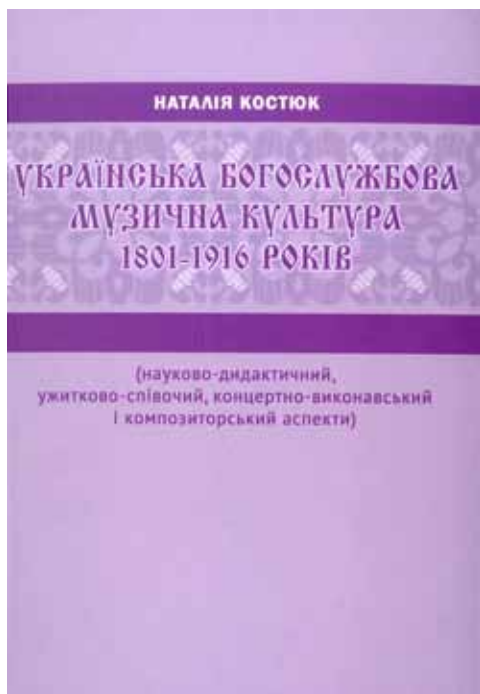


Михайло Хай
(Київ)

АКТУАЛЬНА І ПРИНЦИПОВА НАУКОВА ПОЗИЦІЯ



Костюк Н. Українська богослужбова музична культура 1801–1916 років (науково-дидактичний, ужитково-співочий, концертно-виконавський і композиторський аспекти). Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. 667 с.

Проблема дослідження сакральних форм культури (зокрема музичної) в Україні впродовж усього християнського періоду їхнього зародження й функціонування з відомих причин міжконфесійних протистоянь та браку відповідної науково-теологічної і музично-теоретичної базової основи завжди стояла надзвичайно гостро й, скажати б, національно та конфесійно спрямовано. «Тому важливо осмислити особливості процесів, що відбувалися в умовах панування різних державних доктрин, передусім – тих їх властивостей, які надали самобутності й вирізнили серед іншого національного контексту феномени питомого українського звучання, а також подій, що істотно вплинули на їх динаміку в межах національного ареалу», – вважає авторка (с. 6).

У такий спосіб поставлений ракурс розгляду проблеми авторкою одразу ставить її працю в ранг не просто лише феноменально означеного й високопрофесійно виконаного на рівні найвишуканішої герменевтичної аналітики та найоптимальніших культуро- й музикологічних підходів дослідження, а й у ряд надзвичайно актуальних, з цього погляду, праць, зважаючи на сьогоднішній стан конфесійної ситуації в Україні. У час, коли наша нація ціною власної крові й надзорсткої боротьби за підступно й жорстоко вкрадену в неї канонічність свого християнського віросповідання, урешті-решт, перемагає жахіття пережитого нею багатовікового мракобісся олжі й підступу лукавих відступників у рясах, значення і важливість монографії справді докторського дисертаційного рівня про стан функціонування та дослідження київських церковно-монодичних наспівів в Україні, на правду, переоцінити складно.

Відавши в першому розділі належне своїм попередникам – О. Кошицю, П. Маченку, Ф. Стешку, Б. Кудрику, З. Лиську, С. Людкевичу, а також Л. Пархоменко, Н. Герасимовій-Персидській, І. Юдкіну-Ріпуну, Ю. Ясіновському, О. Цалай-Якименко, Ол. Шевчук, А. Завальнюкові та ін. (с. 13–44), Н. Костюк упевнено й переконливо приступає до вирішення поставлених науково-дидактичних питань церковно-співочої і науково-музичної літургії періоду ХІХ – початку ХХ ст. (с. 47–198).

Перший розділ монографії / дисертації присвячено складним процесам становлення дисциплін церковно-співочої дидактики й ширше – освіти в Україні. «В умовах знищення основ національної науки й освіти в Києво-Могилянській академії <...> підпорядкування українського церковного життя нормативам Російської церкви чи протистояння католицьким впливам в регіонах діяльності греко-католицької церкви поодинокі праці провідних релігійних діячів з різних ракурсів богослужбово-музичної культури мали виняткове значення для окреслення і розвитку різних напрямків літургічного музикознавства і критики» (с. 49).

Дослідниця скрупульозно й виважено аналізує процеси формування системи церковно-літургічної освіти в цих непростих умовах, розглядає статутні вимоги, написання підручників, синодальних указів, відкриття дяко-вчительських інституцій, регентських курсів, зміст навчальних програм, моделі й методики їх викладання, розклади занять і репетицій тощо. В окремих підрозділах цього розділу висвітлюються проблеми реформування богослужбово-співочої системи (с. 73–86), створення підручників (с. 86–98), питання історії богослужбової церемонії (с. 98–108). Показово, що в полі зору авторки постійно перебуває зіставлення церковно-співочих традицій обох гілок українських церков, що були під гнітом чужоземних імперських впливів – московського та католицького. Важливо констатувати, що в умовах цього протистояння дослідниця помічає елементи наукової співпраці представників цих, здавалося б, непримиренних конфесій. Такий раціонально-порівняльний підхід робить працю Н. Костюк неоціненним внеском до української богослужбової науки. Водночас дисертація є першою спробою глянути на ці процеси справді об'єктивним, науковим оком, на відміну від заангажованих, вузько спрямованих на власну традицію і амбіції, позиції кожної зі сторін.

Розгляд спеціальних курсів музикознавчої літургики О. Дмитрієвського, М. Лісичина, О. Кошиця, М. Скабаллановича та ін. (с. 149–194) дає змогу авторці виголосити важливий висновок про те, що «активність дискусій з широкого кола проблем, прагнення висвітлити найрізноманітніші процеси богослужбової музичної культури – біографічні, джерелознавчі, палеографічні, жанрові, стильові тощо, – у їх взаємозв'язку поступово приводили до розуміння важливості кожного з цих напрямків» (с. 194).

У третьому розділі «Богослужбовий спів: різновекторність втілення традиції» дослідниця розглядає традиційні різновиди неакадемічного церковного співу, так званий унісонний / ансамблевий кліросний спів, загальнонародний багатоголосий спів, а також локуси концентрації і розвитку загальноукраїнських та регіональних богослужбово-співочих традицій, зокрема Києво-Печерської лаври, Київської духовної академії, кафедрального собору Св. Софії в Києві та церков Західної України (композитори перемишльської школи, діяльність регентських шкіл тощо). Цей розділ чітко показує процес співіснування й посиленої співпраці обох ланок богослужбово-музичної практики – підмосковної і галицької – в умовах тотального тиску імперських режимів на українську автентичну та авторську богослужбову співочу традицію. І якщо в аналізах київських церковно-співочих практик можна виразно простежити переважання національних традицій і стилю церковного співу ХІХ ст., і навіть певного впливу його на московський, то з розвитком професійної музики й хорової справи тенденція поєднання клиросного та хорового професіоналізованого співу в богослужбовій практиці кафедральних соборів великих міст і відверті заборони традиційних гуртових співів у церквах дедалі більше утверджують прерогативу авторсько-хорової традиції. «Щонайважливіші моменти не тільки для збереження, а й розвитку українського богослужбово-співочого мистецтва як складової національної культури полягали в наполегливій популяризації української хорової церковної музики (Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, П. Турчанінова, С. Дегтярьова та інших)» (с. 293).

Дещо інакше склалася ситуація в богослужбовій співочій культурі Західної України. «У місцеву культуру церковного співочого мистецтва було привнесено імпульси і потенціал загальнонаціонального рівня, що істотно вплинуло на розвиток місцевої хорової культури, зокрема – манеру співу, особливості багатоголосся й стилістичного мислення» (с. 297). «Рішуче дистанціювання від “немистецьких” форм і подолання занепаду богослужбового співу в греко-католицьких парафіях визначили оновлення й розробку потенціалу співочої церковної та паралітургічної жанрової традицій, музична мова яких внаслідок активності їх симбіозу повинна була органічно сприйнятися широкими суспільними колами... У поліглотичний контекст, що на той час поєднував західноукраїнський, польський, австрійський та інші елементи, було введено чинник європейсько-реалізованих національних богослужбово-музичних текстів» (с. 298).

І ось тут, власне, необхідно на мить припинити фронтальний огляд монографії Н. Костюк і спробувати внести дискусійний струмінь у послідовний виклад її концепції і навіть дещо не погодитися з напрямом думок авторки. По-перше, рішуче дистанціюючись від так званих немистецьких простонародних форм церковного співу й уважаючи останній «занепадом богослужбового співу в греко-католицьких парафіях», вона, вочевидь, не врахувала можливостей високопрофесійних хорів при соборах і монастирях великих міст та спонтанно створених «півчих» і масового співу літургії «всією церквою» в невеликих сільських парафіях; по-друге, зігнорувавши повністю значну перевагу щирого простонародного співу «всією церквою» над високопрофесійним, штучно «академічним», але надто вже віддаленим від божественної аурі літургії і молитовно-есхатологічного стану співаючих вірян, бездоганно вишколеним і таким, що позбавляє їх можливості участі в діалозі зі священником і Богом, хоровим академічним звучанням, чи не здається Вам, що пов'язувати народний спів із «занепадом», а академічно-хоровий із «розвитком» – не цілком коректно? Особливо – із погляду саме богослужбового, есхатологічного заглиблення в молитовний стан літургійного дійства. Треба було хоч раз побувати на Службі Божій у будь-якій гуцульській, бойківській чи поліській дерев'яній церковці, стіни якої здригаються від могутніх унісонів співу «усієї церкви», щоб однозначно переконатися в цьому. Відомо, що о. О. Нижанківський, будучи високопрофесійним композитором і хоровим диригентом, у своїй священницькій практиці перевагу віддавав саме такому – щирому, простонародному, релігійно сповідальному «співу усією церквою». Гадаю, щось подібне відчували й великі майстри літургійних композицій – О. Кошиць, М. Леонтович, К. Стеценко та ін. І в цьому ж контексті постає інше питання, чи не тому їхні авторські Літургії так органічно сприймаються вірянами, що вони побудовані на глибокому переосмисленні інтонацій, стилістики, форми і, урешті-решт, щиронародної манери звукоутворення церковних співів.

Четвертий, останній, розділ «Новий напрямок» в українській богослужбово-музичній творчості» повністю присвячено проблематиці зміцнення й формування в церковних громадах України, власне, національно означених і стилістично новаторських тенденцій розвитку богослужбово-співочої справи. Зашифрувавши загострені проблеми безкомпромісної боротьби існування українських конфесійних православних і греко-католицьких церков із шаленим тиском ортодоксального московського та латинського імперського кліру в семантично пом'якшене означення «нового напрямку» й дещо завуальювавши його суть появою «творів, у яких відтворюються характерні новаційні риси стильового... «нового напрямку в церковній музиці», авторка монографії / дисертації зазначає: «Для концептуальної аргументації передусім важливо, що для часу окреслення “нового напрямку” є характерним декларування різноманітних нових і при цьому синонімічних у своїй сутності тенденцій у філософії та богослов'ї – упритул до далекосяжних у своїх наслідках історіософічних і метафізичних ідей “нового Ренесансу”, “нової релігійної свідомості” чи навіть “вільної теократії” і неохристиянства. Та своєрідність “нового напрямку” в українському богослужбовому музичному мистецтві була значно більше мотивована дискурсом національного відродження» (с. 432). І далі: «...цей процес пов'язувався з відновленням колишньої духовної цілісності народу, а досягнення цієї мети – передусім з упровадженням у богослужіння української мови як гарантії осмисленої участі всіх парафіян у духовному будівництві на загальному й особистому рівні (як, до речі, і в самій Росії, відповідно зі спробами канонізувати російську мову...)» (с. 433).

Якби в докторській дисертації Н. Костюк, окрім усіх висловлених вже тут глибоких аналітичних розвідок і так само ґрунтовно узагальнених вислідів, постулювалася лише наведена щойно теза, то і її цілком вистачило б для того, аби констатувати, що ця робота є не просто першою монографічною працею, яка ще задовго до надання Київській церкві Томосу Вселенського православного патріарха відважилася кинути виклик брехливо-злодійській доктрині неканонічного Московського патріархату на

захист автентичної канонічності київської (справді первневої) православної традиції, з її богослужбовими співами включно. Із розділу в розділ, з постулату в постулат, послідовно й упевнено прямувала ця праця до такої єдино правильної і правдивої думки. Як тут не вигукнути словами самого Святого Письма: «...Дякую Богові моему, – розмовляю я мовами більше всіх вас. Але в церкві волю п'ять слів зрозумілих сказати, щоб й інших навчити, аніж десять тисяч слів чужою мовою» (с. 434. Перше послання св. Павла до коринтян XIV, 9–19; цит. за рецензованою працею, с. 434).

Як і питання мови, у праці інтерпретуються проблеми українського національного стилю в богослужбово-сакральних творах українських композиторів. Піонером і в цій богоугодній справі довелося виступити тому-таки М. Лисенку. «Він, хоча і не здобув підтримки від українського духовенства й регентів (а російських митців унаслідок очевидного українського модусу мислення й не міг зацікавити), у цьому творі [«Херувимська». – М. Х.] здійснив велетенський крок уперед у галузі стилістики, формотворення та композиції, а водночас переконливо виявив ореол жанру, його літургійну містичність» (с. 449).

З огляду на щойно наведену цитату можна зрозуміти, що для того, аби в надзвичайно жорстоких умовах царської цензури й пізнішого сатанинсько-безбожницького більшовицького режиму отримати підтримку «синодального схвалення», українським композиторам треба було самим бути священнослужителями. І справді, регентська практика М. Леонтовича надихнула композитора на кілька «Херувимських» (розгорнута структурно-типологічна аналіза яких подається на С. 451–465) та його знамениту «Літургію». Відтак носій уже справжнього священницького чину К. Стеценко стає автором двох грандіозних за задумом «Літургій» і, що особливо важливо, засвоює потенціал українських церковних і фольклорних співочих традицій. Тут «...передусім йдеться про контраст тембрально-регістрового колориту: чоловічі партії в середньому регістрі цілком в дусі притаманного різним традиціям терцієво-стрічкового дублювання – і церковному обичному, і монастирському співу, і фольклорному багатоголосю – виконують інтонаційно невибагливий і водночас прикметний розспів з точки зору приналежності українській традиції» (с. 487). Важливо відзначити, що дослідниця всі свої фундаментальні узагальнення й висновки виводить із тут-таки же ж представлених ґрунтовних структурно-типологічних і порівняльних аналітичних розгортків. Це, безсумнівно, новий щабель розвитку й новий аналітичний стрибок українського музикознавства від примітивних, декларативно-описових характеристик (так само далеко не монументальних, а радше навіть художньо-самодіяльних і попсових «творінь») до великих хорових полотен симфонічного звучання. Хочеться сподіватись, що після такої структурної аналітики ми невдовзі зможемо дочекатися від наших музикознавців і не менш ґрунтовних розглядів великих симфонічних форм рівня С. Станковича, М. Скорика, В. Сильвестрова, Г. Ляшенка, В. Камінського та ін.

Вершиною «нового напрямку» українського церковно-співочого мистецтва Н. Костюк безпідставно вважає «Другу Літургію» К. Стеценка (с. 497–509), аналізом якої завершуються аналітичні структурно-типологічні розгляди праці. На думку дисертантки, «...друга Літургія К. Стеценка ознаменувала новий рівень української композиторської школи, з одного боку, значною мірою визначивши стилістику й особливості музичної драматургії наступних звернень композиторів до цього жанру, з другого – ставши відправною точкою для самобутніх його авторських інтерпретацій» (с. 505). Ця думка завершується ще аргументованішою й переконливішою констатацією: «І загалом доробок К. Стеценка у богослужбовій сфері, враховуючи його масштабні напрацювання в інших галузях, до початку 1917 року демонструє значне розмаїття підходів до проблеми втілення парадигми національного мислення і глибоко релігійного світовідчуття, що здійснюється в руслі найновіших для того часу тенденцій оновлення стилістики і при цьому – потужного розвитку українських церковно-співочих традицій» (с. 509).

Послідовно й плавно готуючи читача до Післямови / Висновків, авторка докторської монографії / дисертації в «Попередніх підсумках» іще ніби провізорично спиняється

на порівняльних зіставленнях технік і творчих концептуальних підходів у богослужбово-співочій музиці М. Лисенка, М. Леонтовича, М. Вербицького, П. Бажанського з вершинними зразками літургійного письма К. Стеценка. Фрагментарні вкраплення порівняльних характеристик композиторських літургійних співів із фольклорним церковно-співочим середовищем приводять авторку монографії до важливого, з погляду «розгортання музичної тканини», висновку: «Отже, українська богослужбова композиторська творчість і виконавство XIX–XX ст. у багатьох ракурсах виявляє глибинну сутність, історичну зумовленість і водночас динамічність. У ній знайшли свій розвиток давні традиції національного церковного й фольклорного співочого мистецтва, культивувалися моделі стилістики й виконавства попередніх етапів й водночас досить широко апробувалися нові ідеї, концептуальні і часткові аспекти яких, разом із широкою популяризацією, дискутувалися в науково-публіцистичній галузі» (с. 515).

У Післямові на двадцяти сторінках дисертаційного дослідження (с. 517–516) подається сконцентрований звід підсумкової думки авторки, у якому характеризується репрезентативне значення неперервної культурної трансмісії, інтелектуально-дослідницький вектор і рельєфність яких «сприймається в контексті й у зіставленні з довокланауковими (у т. ч. ненауковими й донауковими) площинами» (с. 517–518). Тут з новою силою концентрації думки й доказової бази читач занурюється в стихію «специфіки київської науково-літургійної школи у контексті шкіл інших інституційних релігійних центрів Російської імперії. До того ж актуальна для цього часу проблема поглинання («навернення») колишньої греко-католицької пастви приєднаних західних земель України, що призвела до активізації москвофільства у інших її регіонах, дала легальні підстави для привнесення в академічну й довокланаукові сфери ще однієї важливої теми» (с. 518–519).

У праці Н. Костюк уперше в українському музикознавстві так сміливо й небагато-значно, правдиво і принципово аналізуються всі непрості наукові й «довколанаукові» процеси, що відбувалися в церковно-літургійному житті українських православних храмів і монастирів в умовах засилля чужинських шовіністичних імперсько-загарбницьких режимів. Врахуємо зусібичне оточення питомої автохтонної території українського етносу і прагнення до його тотальної деїдентифікації шляхом інтенсивного використання механізмів міжетнічних, міжконфесійних та міжкультурних взаємин (включно з фольклорними та церковно-співочими традиціями). Церква і віросповідання у більшості ситуацій і випадків тут служили чи не єдиним і найголовнішим ідентифікаційним чинником. І в кожному рядку рецензованої праці, у кожному прикладі, аналітичному розгляді та висновку роботи відчувається десь латентно пом'якшена, а нерідко й відверто принципова наукова позиція констатації факту великої ідентифікаційної сили мови, церковної та фольклорної стилістики українських богослужбових співів і ширше – традицій.

«Досить показово, – констатує Н. Костюк, – що в Україні богослужбова творчість розвивалась довкола здебільшого двох основних центрів (Києва і Львова) поза їх опозиційністю один щодо одного і водночас – зі значними контрастами у співі локусів у їх межах» (с. 524). Водночас дослідниця також справедливо відзначає вирішальну роль регіональних центрів – Перемишля, Львова, Харкова, Чернігова та персональну ініціативність окремих осіб і єпархіально локалізованих осередків, таких як парафія о. О. Нижанківського в с. Завадів на Стрийщині в Галичині. При цьому вказує на те, що самовіддана й високопрофесійна праця київського хору Софійського кафедрального собору під орудою Я. Калішевського «конденсувала в собі кращий досвід київського середовища і створювала важливу альтернативу і до “любящей церковность и старину” московського..., і модифікованого московським впливом “пишного”, яскравого, технічного, зорієнтованого на Захід... мистецтва Санкт-Петербурзької Придворної співочої капели» (с. 525).

Діапазон критеріально-визначальної палітри Н. Костюк як науковця-аналітика надзвичайно широкий і розмаїтий – від звернення до феноменального Франкового

заклику «Геть від Бортнянського!», спрямованого на пошуки галицьких композиторів у кристалізації єдиних стильових стандартів, до усвідомлення невідповідності академічних принципів сутності естетики й стилістики церковного співу; від відзначення «посилення інтересу до особи й творчості А. Веделя», унаслідок чого «у російських рецепціях щодо потенціалу Києва явно спостерігається формування культу Я. Калішевського» (с. 535), до визначального прикінцевого висновку, що «... підстави для агресивної, але справедливої критики репертуарних подобань <...> на етапі інтенсивного розвитку творчого потенціалу, характерні і для православного, і греко-католицького ареалів» (там само).

Річ певна й зрозуміла, що подібні радикальні й гранично точні визначення щодо фактологічно-наукової кумуляції доказів і фактів, нотографічних, теоретико-дослідницьких і регентсько-хормейстерських пошуків у супрязі з методологічно виваженою екстраполяцією суджень і вислідів герменевтичної й структурно-аналітичної роботи над цією науково доказовою базою на животворні традиції фольклорних богослужбових джерел і практик, ще навіть п'ять-десять років тому (а це, вочевидь, і є термін роботи над дисертацією) були б зовсім неможливі. У цьому науково-теоретичний, фахово-спеціалізований і громадянський подвиг авторки аналізованого дисертаційного дослідження, без жодного перебільшення, переоцінити неможливо. Книга / дисертація, поза сумнівом, стане «настільною книгою» вчених-теологів і музикознавців, музичних медієвістів, хорознавців і хорових диригентів, студентів і аспірантів заданого профілю, а також «гарним читвом» для масового читача – православних вірян і священників, численних шанувальників духовного позацерковного, щиронародного церковного й академічного церковно-хорового співу.

Чи є в рецензованій праці вади й недоліки, окремі огріхи та упущення? Очевидно, що є. Це й уже неодноразово зазначені тут явно недостатні випадки звернення до «фольклорної лінії» (Г. Хоткевич) української богослужбово-співочої традиції, криниця якої, з мого погляду, бездонна і для ґрунтового вивчення якої буде потрібне ще не одне монографічно-дисертаційне дослідження. Можна прискіпуватися до окремих хиб послідовного викладу матеріалу і його стилістики, надто розлогих речень і абзаців, під час читання яких губиться головна думка. Часом сприйняттю контексту праці заважає і надто категоричний, а часом – цілком навпаки – недостатньо принциповий стиль висвітлення гострих полемічних питань тощо. Проте ці застереження аж ніяк не можуть затьмарити загального враження від одного, найголовнішого, – перед нами масштабне (667 с., 1273 позиції літератури, 4 фахово виконаних покажчики), абсолютно самостійне, науково викінчене й фахово довершене дослідження.