

УДК 783.3:271.2-788(477-25)“18/19”

Н. О. Костюк

БОГОСЛУЖБОВИЙ СПІВ
КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ
(XIX – перші десятиліття XX ст.):
ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ТРАДИЦІЇ

Співочі традиції провідного локусу в східнослов'янському православному ареалі – Києво-Печерської лаври – викликали раніше і до сьогодні викликають значне зацікавлення. Проте, на відміну від вивчення особливостей монодійних розспівів, особливості утримання цієї традиції в XIX – перших десятиліттях XX ст. ще не отримали належного наукового висвітлення. Та саме в цей час киево-лаврська монастирська співоча традиція досить активно модифікувалася під впливом різноманітних чинників. Свідчення про ці процеси містять матеріали періодики того часу. Їх систематизація дозволила відтворити характер і сутність змін у корінній традиції богослужбового співу Києво-Печерської лаври, а також торкнутися питання її розробки в композиторській творчості з урахуванням загального контексту її впливу на монастирський спів інших локусів східнослов'янського православ'я.

Ключові слова: Києво-Печерська лавра, богослужбовий спів, співоча традиція, розспів, тембральність, виконавська специфіка.

Певческие традиции ведущего локуса в восточнославянском православном ареале – Киево-Печерской лавры – вызвали ранее и сегодня вызывают большой интерес. Тем не менее, в отличие от изучения особенностей монодических распевов, особенности этой традиции в XIX – первых десятилетиях XX в. еще не получили должного научного освещения. Но именно в это время киево-лаврская монастырская певческая традиция достаточно активно модифицировалась под влиянием различных факторов. Свидетельство об этих процессах содержат материалы периодики того времени. Их систематизация позволила воссоздать характер и сущность изменений в коренной традиции богослужебного пения Киево-Печерской лавры, а также затронуть вопрос ее разработки в композиторском

творчестве с учетом общего контекста ее влияния на монастырское пение других локусов восточнославянского православия.

Ключевые слова: Киево-Печерская лавра, богослужбное пение, певческая традиция, распев, тембральность, исполнительская специфика.

Singing tradition leading locus in the East Slavic Orthodox areal – Kiev-Pechersk Lavra – called earlier and today are of great interest. However, in contrast to the study of features monadic chants, the features of this tradition in the nineteenth century – the first decades of the twentieth century has not received adequate scientific lighting. But at this time of the Kiev Lavra monastery singing tradition quite actively been modified under the influence of various factors. Evidence of these processes contain materials periodicals of the time. Their systematization possible to reconstruct the character and nature of the changes in the fundamental tradition of liturgical singing of Kiev-Pechersk Lavra. And also – address the question of its development in the composer's works in the general context of its influence on the monastic singing other loci East Slavic Orthodoxy.

Keywords: Kiev-Pechersk Lavra, liturgical singing, singing tradition, melody, timbrally, performing specific.

Період ХІХ – перших десятиліть ХХ ст. ознаменований на-полегливим вивченням церковно-співочих традицій у їх регіональних і локусних варіантах. «Тон» різним напрямам їх освоєння як специфічного мистецького досвіду задавали церковні діячі, очільники різних єпархій і монастирів. Особливу увагу звертали на монастирські розспіви та співочі традиції як взірці богопрославлення і богослов'я. Відзначення їх достоїнств часто відбувалося або в порівнянні з новочасним церковно-музичним мистецтвом, або з особливостями західноєвропейської творчості з неодмінною констатацією превалювання традиційних піснеспівів. При цьому критиці підлягав навіть спів у столицях Російської імперії * : «В приходских храмах, осо-

* У зв'язку з колоритністю мови оригіналу цитати не перекладаються.

бенно московских, утвердились теперь самые дурные напевы разных “композиторов”. Эти напевы... оскорбляют и возмущают. Пение Киево-Печерской лавры, нашего Гевсиманского скита, Зосимовой пустыни (“Блажен муж”, “Благослови”), стихиры Оптиные – какая все это роскошь, какая восхитительная музыка!» [10, с. 1234].

У центрі тогочасних дослідницьких інтересів митців, богословів і практикуючих регентів «підросійської» України були насамперед співочі традиції Києво-Печерської лаври, щодо якої тривалий час визначався характер змін у богослужбово-співочій культурі та яка була критерієм меж творчої активності, незважаючи на поширення схвалених Священним Синодом взірців. Тривкість такого становища, на відміну від інших монастирських осередків, було забезпечено прецедентом найвищого рівня. У 1816 році імператор Олександр I після перебування на двох службах (9 вересня він був присутній на обідні, де співали тільки монахи за монастирським уставом, 12 вересня – на літургії біля гробу Антонія Печерського (відправляв намісник Лаври з придворними півчимами)) висловився про необхідність збереження стилю співочого служіння, а також призупинив щодо Києво-Печерської лаври дію Указу про заборону співу за рукописними джерелами [11, с. 193–195].

Тому в Лаврі, відповідно до її прадавніх традицій і типу монастирського послуху, домінував чоловічий спів, хоча в Успенському соборі, де в богослужіннях брали участь два хори – півчих і прихожан, імовірно припустити використання в останньому жіночих голосів. Найвищим рівнем відзначався хор Успенського собору, де несли послух найобдарованіші півчі, послушники та клирошани. Провідним у цьому хоровому ансамблі вважався правий крилос, якому підпорядковувалися хори лівого крилосу і прихожан. Крилосом керував уставник або головщик, який був не тільки провідним спі-

ваком, але й регентом, учителем півчих і хранителем нотної бібліотеки Лаври.

Усвідомлення неухильності модифікацій давніх співочих традицій зумовлювало прагнення до фіксації стилю обиходного киево-лаврського співу. До другого десятиліття XIX ст. ці ірмологи, як можна зробити припущення на основі автентичних свідчень, відбивали оригінальні відходження від типологічного розспіву: «Каждый уставщик стремился записывать новые вариации, случайно навеянные певцам восторженным вдохновением при торжественном Богослужении» [9, стлб. 100] ¹. Тому вже в 1820–1823 роках для припинення таких відхилень за наказом адміністрації Лаври в численних копіях був записаний ірмолог квадратними нотами, у якому, що надзвичайно цікаво, містився ще дониконівський текст.

Подальше поглиблення як охоронної, так і уніфікаційної тенденції спричинило ще кілька фіксацій лаврського співу. Одну з перевірок записів стародавніх піснеспівів у 1837–1839 роках здійснив найвідоміший уставник Києво-Печерської лаври XIX ст. – Марко (у монашестві – Модест) Карпенко (Марков), який бездоганно знав лаврський спів і церковний устав. Згодом було повністю замінено старообрядний текст, а відтак – до певної міри і мелодичний зміст піснеспівів традиційного розспіву. Це відбулося 1851 року в ірмолозі квадратною нотою, записаному для правого і лівого крилосів Генварієм (Январієм) Солохою на кошти ігумена Модеста. Цим рукописним збірником тривалий час послуговувалися як офіційним довідковим джерелом. За даними ієромонаха Іадора, до нього, однак, уносилися часткові зміни для досягнення більшої досконалості. До часу ігуменства Модеста належать і перші спроби чотириголосих записів киево-печерських розспівів, які не знайшли на той час адміністративної підтримки ².

Щодо наступного процесу фіксації Обиходу із піснеспівами в Києво-Печерській лаври, то тут виявляється певна супереч-

ність. Відомо, що впродовж 1865–1873 років під керівництвом еклезіарха архімандрита Валентина регент О. Фатеев і послушник Є. Шарко здійснили запис круглою нотою повного одноголосого «Лаврського Обиходу» (два примірники для кожного крилосу). Проте ієромонах Іадор повідомляє інші дані: «Таким образом было положено начало четырехголосному складу песнопений, которые периодически писались разными лицами в разные времена. Делалось это по настоянию энергичного о. Иерона, впоследствии игумена правого крилоса Великой церкви, который, не жалея своих средств, стремился привести в более надлежащий вид уже новейший ирмолог, писанный в 1865–73 годах неким Евфимием Жарковым... Этот ирмолог писан по настоятельному требованию о. эклесиарха архимандрита Валентина в двух экземплярах, которые составляли его собственность. По его же просьбе он переведен с квадратных на круглые ноты...» [9, стб. 101]. Отже, виникає припущення про значну ймовірність чотириголосся, до того ж круглою нотою в цьому варіанті³.

Однак ірмолог 1865–1873 років став основою всіх наступних чотириголосих перекладень киево-печерських розспівів. Для цього адміністрація в різні роки залучала регента Видубицького монастиря ієромонаха Андрія, ієромонахів Віктора, Германа та Іадора⁴, мирян Олександра Фатеева і Якова Калішевського, який упродовж 1871–1872 років був регентом хору Ближніх печер, а над фіксацією багатоголосої традиції працював чотири роки⁵. У 1905 році було створено комісію (за участю регента ієромонаха Іадора, ієромонахів-уставників Флавіана й Теодорота, ієромонахів-підуставників Прокла й Іоасафа) для перевірки відповідності нотних книжок співочого обиходу. Відтак 1910 року в кількох випусках було видано доповнений «Нотный обиход Киево-Печерския Успенския лавры» – «Всенощное Бдение», «Литургия» і «Праздники». Через кілька років серію було продовжено друком «Введение в св. Четырдесятницу и Страст-

ную Седмицу» ([К.] : КПЛ., 1915) і «Нотный Обиход Киево-Печерской Успенской лавры» (К., 1915).

Імовірно, враження цілісності й унікальності, що виникало при безпосередньому сприйнятті співаних служінь у Лаврі в дослідників кінця ХІХ – початку ХХ ст., було зумовлено тембрально-виконавською специфікою: «Все указанные распевы [старознаменный, знаменный, болгарский, киевский. – Н. К.], входящие в состав лаврского напева, вследствие продолжительного совместного употребления в богослужебно-певческой практике, силою творческого гения южно-русских певцов, переработались, органически слились в один своеобразный напев, имеющий такие характерные особенности, которые дают ему право на изветное самостоятельное значение среди других напевов Русской Церкви» [20, с. 401–402]. І. Вознесенський, відзначаючи особливу церемоніальність монастирського богослужіння й чисельність хору, характеризував тогочасний киево-лаврський спів як благоговійний, неквапливий, виразний, з потужною і власною акцентуацією згідно зі змістом співаних текстів і священнодій. Дослідження тембральної своєрідності лаврського співу, порівняно з іншими хорами Києва, дало В. Петрушевському підстави для висновку про зумовленість його «слави» «не только своеобразным напевом, а особенным исполнением этого пения, собственно пением крилоса. Это пение так же своеобразно и типично, как своеобразен самый напев. Исполняется в Киевской Лавре исконное ее пение хором так называемого монастырского состава, т. е. состоящим из одних только мужских голосов, прибавлением альтов канонархов. Этот хор, довольно многочисленный и состоящий... из звучных и своеобразных голосов, поет всегда с большой уверенностью, громогласно, оживленно и ритмично, но без оттенков музыкального выражения, что сообщает ему характер простонародный... Сила и действенность лаврского пения зависит не только от его массивности, тор-

жественности и громогласия, которое... при пении обоих ликов в полном их составе бывает прямо потрясающим, но и от строгой его уставности и глубокого соответствия со всем ходом богослужения и с духом благочестивого русского народа» [20, с. 408–409].

Уперше різномірність інтонаційних джерел зауважив прот. І. Вознесенський, досліджуючи причини варіативності наспівів і називаючи однією з них різноманітність місцевих співочих звичаїв, що приносили із собою монахи, та значну кількість видів розспівів [7, с. 26].

Текстологічне дослідження джерел надало можливість сучасним дослідникам поглибити його висновки, які ставили під сумнів однорідність співочих зразків. Так, характеризуючи киево-печерський наспів як «корпус церковних піснеспівів, що... охоплює повне річне богослужбове коло й складається з багатьох циклів різного призначення й часового обсягу, а відтак становить собою замкнену співацьку жанрово-стильову систему» [24], Ол. Шевчук відзначає його неоднозначність, причиною якої дослідниця вважає складну взаємодію між питомо київською традицією і внутрішньою неоднорідністю братії, утвореної з представників різних місцевостей, унаслідок якої і «завдяки активним контактам з іншонаціональними монастирями, спів Києво-Печерської лаври оновлювався у XVIII–XIX ст. децю швидше, ніж традиційний київський, консервативно збережений на периферії українських і білоруських земель» [24].

Характерне обличчя богослужінь значною мірою зумовлювалося тембрально-стилістичними властивостями киево-лаврського розспіву, з типовим для нього поєднанням одного дитячого і трьох чоловічих голосів, квінтовими й октавними паралелізмами, часом нетиповими поєднаннями акордів, недотриманням вербальних наголосів при співі. Типовим складом, зафіксованим у XIX ст., було чотириголосся: альт (гармо-

нічна функція), два тенори (провідна партія – другий тенор; перший тенор – переважно терцева втора) та бас (на відміну від тембральності XVII ст., коли, за свідченням Гербінія, у багатоголосому співі вирізнялися тембри дисканта, альты, тенора та баса). Для забезпечення високого рівня відправ 1844 року на пропозицію намісника Лаври було істотно оновлено систему підготовки півчих, за якою передбачалося виховання належного ставлення до Служби Божої, попереднє навчання крилошан (обов'язково – нотної грамоти), проведення регулярних репетицій, перекладення на нотолінійну систему давніх записів. У процесі навчання півчих ознайомлювали з канонічними правилами співу, відмінностями між різними типами розспівів. У 1850-х (за регентства ігумена Модеста) запроваджено чотириголосий спів.

У цей час один з перших детальних описів лаврського співу під час урочистих богослужінь (переважно в Успенському соборі) і здебільшого характеризуючи естетичне враження від нього здійснив В. Аскоченський (його праця підписана 18 серпня 1856 року). Їх цінність зумовлюється описом відправ різних свят річного кола. Зокрема, він зафіксував самотність співу двох крилосів (кожного зі своїм канонархом) під час виконання канону Андрія Критського в середу першої седмиці Великого посту в Успенському соборі, тоді як в інших церквах Лаври його відправляли із читцем: «Это печальное пение молящихся о покаянии, стихов так трогательно, так грозно для человека мыслящего, что действия его невозможно и сравнивать с обыкновенным образом этого служения при пении лучших певческих хоров в других церквах: там слышен голос чтеца, выражающий молитву и раскаяние одного человека; здесь это кажется голосом всего рода человеческого...» [2, с. 10–11]. Аналогічні ознаки були хорактерні для розспівів Заповідей блаженства на Літургії Напередосвячених дарів, що також відправляється під час Великого Посту: «Во всем пении

Лаврском слышно, что оно не составлено искусственным сочетанием звуков, но излилась из души, проникнутой благоговением, любовью к Искупителю своему и святостию постоянного размышления о Нем. Из трех повторений стиха: помяни нас, Господи и проч. тон пения, возвышаясь при каждом повторении, кажется наконец как бы воплем души, сияющей проникнуть за пределы мрачного мира греховного» [2, с. 13].

Загалом, лаврський великопісний спів, вочевидь, був сповнений досить виразних контрастів, оскільки В. Аскоченський зіставляє такі якості, як «вопли кающихся грешников и грозящий голос правосудия» і «милосердное обетование небесного спокойствия, блаженства бесконечного», «гармонические отголоски хвалы Предвечному» і «звучный голос природы, в громах и бурях возвещающий силы Вышнего...» [2, с. 13]; «тихое, таинственное, печальное и вместе грозное пение раздрающих душу стихир представляло воображению что-то грозящее и призывающее мечь правосудия вышнего за смерть Божественного страдальца» (у Великий четвер) [2, с. 17] і «восхитительные гармонии тихого, тригласного пения как бы бесплотных, парящих над гробом и сохраняющих покой его... И вслед за каждым стихом горней хвалы, – хоры смертных, пришедших поклониться Христу, повторяют хвалу небесных охранителей Его покоя. В этом тригласном пении слышится неземная, безутешная грусть лишения или утраты невозвратимой, но какое-то невыразимое чувство любви небесной...» (Страсна п'ятниця, біля плащаниці) [2, с. 27–28].

Утім, цілком неповторні тембрально-ансамблеві властивості, за В. Аскоченським, були притаманні служінню Всенічного бдіння напередодні дня Успіння Богоматері: «Пройдите Россию из конца в конец, посетите все ея обители: ни в одной из них не найдете вы такого невообразимого великолепия, не услышите такого дивного пения, каким оглашается св. Киевопечерская лавра в навечерии дня Успения Богома-

тери» [2, с. 34]. Розпочиналося воно громогласним розспівом предначертательного псалому у виконанні головного уставника, який продовжував «юный канонарх серебрянным голо-сом» [2, с. 42]. Цей контраст посилювався при вступі всього хору, із цілком несподіваними тембрально-фактурними ефектами, у яких немає «никакого порядку; кажись, всё дело чистого произвола» [2, с. 44]: «...и вдруг раздаётся пение огромного лика, составленного из одних монашествующих. Боже! что это за пение! Слышал я много хоров на св. Руси ... но подобного пения выразить и перевести на ноты не могу да и не умею. Зачем, например, этот тенор вдруг вырывается диссонансом из общего, гармонического течения пьесы? На что баритон впадает в теноровую партию и ведёт её до того, а не до другого такта? Для чего не тянется непрерывной нитью звучный, серебрянный голос канонархиста, а мгновенно блеснет и исчезает, словно молния на оттушеванном нашедшею тучею небосклоном?» [2, с. 42].

Концептуальні збіги в характеристиці співочих особливостей служби цього свята, яку дав В. Аскоченський, містить серія статей М. Скабаллановича 1908 року. Значно стриманіший щодо естетично-образних оцінок (відзначив тріумфування і радість, «которую можно услышать, кроме пасхальной службы, еще в рождественской и какой не слышно ни в какой другой службе дванадцятого праздника, ни Господского, ни Богородичного» [22, с. 16], він наводить важливі дані щодо аналогій в інших богослужіннях: «...главная составляющая часть бдения, ядро его, составляет канон, который благодаря обширности, длине своей, сильно влияет напевом своим на характер всенощного бдения. Успение имеет в каноне, и оба они поются на самые радостные из канонических гласов – 1-й и 4-й. Но это не обычный, будничный напев 1-го гласа, а особенный «самогласный» (самогласны и все стихиры Успению, исключая хвалитных)... Все эти самогласны напевы 1-го

гласа для канонов Пасхи, Рождества Христова и Успения, хотя разнятся между собою, но имеют очень много общего, очень напоминают друг друга... тем потоком безмерной радости, которая так и льется в каждой строке этих напевов, то утихая, то постепенно поднимаясь до самых восторженных, почти пронзительных звуков...» [22, с. 16–17].

Для збереження співочої традиції періодично друкувалися спеціальні видання. Поміж них – «Послѣдованіе молебных пѣній» (КПЛ, 1786; 1802, 1843, 1877, 1898); «Послѣдованіе благодарственного и молебного пѣнія въ день Рождества Спасителя нашего Иисуса Христа» (КПЛ, 1816); «Послѣдованіе молебных пѣній на день святыя Пасхи и на всю Свѣтлую Седмицу» (КПЛ, 1836, 1867, 1875); «Молебное пѣние во время губительного повѣтрія и смертоносныхъ заразы» (КПЛ, 1858); «Послѣдованіе молебных пѣній вечерни, полунощницы и утрени» (КПЛ, 1861; 1869, 1875, 1884) тощо. Ці публікації, у яких насамперед фіксувалися обрядово-текстові варіанти лаврських богослужінь, були попередниками повноцінних нотних видань у руслі тенденцій оприлюднення співочих джерел загальноцерковного масштабу – наспівів монастирів, соборів і регіонів ⁶.

За сучасними дослідженнями, «лаврське багатоголосся стало єдиною національною формою традиційної багатоголосії обробки давнього монодійного співу, письмово зафіксованої у XVIII–XIX ст. Для відтворення лаврського співу спочатку було потрібно три голоси (фактура канта – зі стрічковим терцієвим сполученням провідного голосу (тенора) і допоміжного (дисканта) та самостійною лінією баса), що видно за рукописними лаврськими ірмологами другої половини XIX ст. Основну канонічну мелодію викладено в тенорі. Дещо пізніше кантову триголосу фактуру було розширено ще одним голосом – баритоном; відтоді типовим для багатоголосого киево-печерського наспіву стало чотириголосся. У записах і виданнях всенічної

та літургії Л. Малашкіна кінця XIX ст. лаврське багатоголосся має різну кількість партій (до шести) і демонструє застосування декількох басів, різноманітні принципи їх розгалуження і звукового сполучення» [24].

Унікальні для свого часу видання: «По напеву Киево-Печерской Лавры Всенощное Бдение для мужского или смешанного хора 2-х теноров и 3-х басов или с добавлением дисканта или альты...» (ор. 42; 200 номерів), опубліковане 1888 року Л. Малашкіним, який певний час вивчав спів у Київській духовній семінарії ⁷, а також Літургія Іоанна Златоустого (ор. 40), «Панахида з додатком погребіння монашествующої братії» (ор. 43), Літургія Василя Великого і Напередосвячених дарів (ор. 44), Блаженни і Прокимни (недільні) восьми гласів (ор. 45), Подобні з додатком стиха «На ріках Вавилонських» (ор. 46), різні «Служби» (ор. 47: На Різдво Пресвятої Богородиці, Воздвиження Хреста Господнього, Вхід у храм Пресвятої Богородиці, На Різдво Господа Ісуса Христа, На Богоявлення / Хрещення, На Стрітєння, На Благовіщення Пресвятої Богородиці, На Вознесіння Господа Ісуса Христа, На Преображеніє Господа Ісуса Христа, На Успіння Богородиці), «Служби неповні, ірмоси та ін.» (ор. 48: До зачаття Праведної Анни, У Неділю Хрестопоклонну, У Неділю Ваїй, До Страсної Седмиці, У Неділю Антипасхи, У Неділю Мироносиць, У Неділю Розслабленого, У Неділю Самарянина, У Неділю Сліпого, У Неділю П'ятдесятниці, Стихири самогласні); Ірмоси (денні) на всі 8 гласів з додатком канонів і трипівнів та ін. (ор. 49) та «Різні піснеспіви» (ор. 50; разом – 27 жанрових найменувань) – можна вважати величезною за охопленням жанрових різновидів серією, що тривалий час не мала аналогів і до сьогодні має неабияке значення для вивчення традицій лаврського співу. Для такого твердження є вагомі підстави й насамперед – власне свідчення композитора.

Указуючи без певної атрибуції на «старовинний манускрипт» як джерело цих творів, він говорить про різницю між ним і сучасним одноголосим виданням наспівів літургії киево-печерського наспіву (додаток до № 23 журналу «Руководство для сельских пастырей» за 1885 рік), який відрізнявся введенням скорочень і хроматизацією мелодики. Л. Малашкін засвідчив принциповий консерватизм у своїй роботі: «Со своей стороны, я не позволил себе делать никаких изменений в отношении мелодии и только восстановил старинное деление нот, удержав даже строй гармонизации лаврского напева со всеми его хроматизмами, параллельными квинтами и октавами, заключительными полукаденциями и каденциями, разложив его на четыре однородные голоса» [15, с. 2] ⁸. Отже, незважаючи на сумніви щодо авторства означених аранжувань ⁹, це видання має значну історико-культурну цінність: тут зафіксовано (імовірно, з незначними змінами) живу традицію хорового співу, що тривав чимало часу не мала аналогів серед антологій церковної хорової музики на теренах Російської імперії. Окрім того, тут також містяться унікальні зразки лаврського уставницького співу, що підтверджує раритетність Обиходу – адже тільки наприкінці XIX ст. з'явилися перші нотні публікації традиційних дяківських розспівів.

Однак у цих виданнях не було відтворено таких важливих особливостей лаврського співу, як нюанси голосоведення й імпровізаційної гармонізації, на чому свого часу особливо наголошував В. Аскоченський; утрачено особливості «звучного срібного голосу канонархіста» (І. Вознесенський). Публікація Л. Малашкіним повного кола Києво-Лаврського обиходу не отримала, утім, належного резонансу, хоча й була широко рекламована автором у різних періодичних виданнях. Імовірними причинами цього є, з одного боку, відсутність тоді в українській богослужбовій культурі критики належного рівня (хоча, здавалося б, саме історико-стильова цінність публі-

кації була безсумнівною) і, як зауважила Л. Пархоменко, певні застороги печерського вищого кліру щодо необхідності переймати лаврську манеру широкими церковно-співочими колами. З другого боку, існувала певна відчуженість російських музично-церковних діячів від прадавніх київських співочих традицій (а в цей час уже було здійснене фундаментальне видання розспівів Московської єпархії), адже на часі було становлення й поширення суто російської національної концепції музично-богослужбової стилістики. Саме в цьому річищі розгорталася діяльність представників як московської, так і петербурзької шкіл, дискутувались ідеї так званого «Проекту Бортнянського»¹⁰.

Видається важливим, що авторитет києво-лаврського співу отримав істотну підтримку виданням у 1896–1897 роках записок «Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Алеппским» у перекладі Г. Муркоса за рукописом Московського головного архіву Міністерства закордонних справ. Зафіксоване П. Алеппським служіння під час вечірні до святих Петра і Павла виявило для зацікавленого кола спеціалістів і любителів церковного співу неабиякий подив східних мандрівників як перед величчю й своєрідністю співочого служіння, так і точністю дотримання уставних приписів: «... канонарх начал читать (а певчие пели) псалом вечерни стихами попеременно на обеих крилосах, на пообие полиелея у нас и также нараспев. Его пели весьма приятным напевом, пока не кончил канонарх. Пели также “Отцу и Сыну и Святому Духу” до конца. Затем вышел диакон и сказал большую ектению. Потом пели Подобны, затем “Слава Отцу”, причем монахи вышли из своих форм и встали в хоросе кругом, по их всегдашнему обычаю при каждой “Славе” и при каждом “Достойно есть”. Потом выходили на малый вход и пели “Свете тихий”, по их обыкновению, громким голосом» [21, с. 60]. І далі: «Окон-

чили молитву и начали утреню, после того как вторично звонили во все колокола. Прочли псалмы, дьякон кадил при полиелее, священник прочел евангелие утрени, а дьякон: “спаси, Господи, люди твоя”. Затем последовали по обычаю канон. По седьмой песне и синаксаре первенствующий священник прочел поучение Афанасия, патриарха иерусалимского. Потом пропели на обеих крилосах “Слава в вышних Богу”, как поют армяне, приятным напевом, все вместе с певчими, заменяющими орган, т. е. с маленькими мальчиками, голосом, хватающим за душу; (так делали) всякий раз, как пение исполнялось с особою силою по нотам, в течение этого всеобщего бдения и до конца обедни этого дня. Мы вышли из церкви ранним утром» [21, с. 61].

На початку ХХ ст. професор-юрисконсулт Лаври І. Нікодімов засвідчував ту ж особливу потугу й велич лаврського співу, зауважуючи в ньому також риси української ментальності, простоту, строгість гармонії та незвичну красу мелодики. Водночас після тривалого вивчення співочих традицій Києво-Печерської лаври й висновку про те, що такий стиль культивувався не більше ніж два століття, В. Петрушевський дав досить детальну характеристику його тогочасним особливостям: «Гармонизация Лаврского обихода очень проста и незатейлива. Основная мелодия помещается всегда во втором теноре, первый тенор движется параллельно со вторым на терцию выше; бас представляет движение по главным ступеням звукоряда и имеет иногда гаммообразные ходы, на подобие старинного эксцеллентования... дополняет альт, который может быть заменен первым басом. Мелодическое развитие сопровождающих основную мелодию голосов нет, за исключением первого тенора, который имеет мелодическое содержание, хотя не самостоятельное... Голосоведение не отличается чистотой... строгого стиля и нередко представляет запрещенные последования параллельных квинт и октав....» [20, с. 403–

404]. Окрім цього, учений відзначив враження самотньої імпровізаційності під час виконання піснеспівів, що, за спорідненості з давнім троєстрочним співом, застосуванням «громогласных восклицаний» і багаторазових повторень слів «иногда просто поражает слушателей своей свободой и представляется как бы гармонизацией хора... Нам случалось замечать, что лаврские певцы не всякий раз поют одно и то же песнопение совершенно тождественным образом, но часто – с различными подголосками, являющимися у них, очевидно, импровизационно» [20, с. 405].

Такі самі спостереження щодо стилістики лаврського співу, здійснені через рік після В. Петрушевського, належать М. Компанейському. Проте рівень його захоплення достоїнствами цього співу набагато помірніший: «Современное хоровое монастырское пение в Киеве вполне аккордное и непременно с септимами, симфонического развода голосов в нем почти не существует. Правда, иногда слышится движение голосов, но это голособежание преимущественно параллельное, а не самостоятельный узор, в унылую октаву и даже квинты. Такое движение происходит только потому, что поющие по слуху певцы не умеют в тех местах подобрать шаблонную гармонию, мудрость регентских классов, но при первой возможности мелодии эти упрощаются, движение прекращается и устанавливается органное пение с септимами, вводными тонами и минорными каденциями. Встречаемые изредка фригийские и дорийские каденции почти целиком заимствованы из латинской гармонизации или львовских прокимнов. Короче, в киевских монастырских хорах сохранились очень слабые следы иссонных начал русского творчества...» [12, стб. 875]¹¹.

Утім, незважаючи на суперечливість і наявність негативних нюансів у характеристиках особливостей богослужбового співу Києво-Печерської лаври, свідчення очевидців і масштабність опрацювання матеріалу виявляє складність і

динамічність процесів консервації й поширення цієї унікальної традиції в масштабах усього східнослов'янського ареалу, оскільки її вплив у ХІХ ст. не обмежувався територією Центральної і Східної України. Так, за даними С. Паппа [16, с. 192], розпорядженням мукачівського єпископа Андрея (Бачинського; 1773–1809) на початку ХІХ ст. до Києва було відряджено кілька монахів Мукачівської єпархії для вивчення печерського співу. О. Нікольський називав місцевості, у богослужіннях храмів яких мелодії київських джерел не скорочувалися (Тамбов, Пенза, Саратов, Самара, Сімбірськ), що було досить незвично для російського богослужбово-співочого побуту. За висновками сучасної дослідниці богослужбово-співочої культури Москви Н. Потьомкіної, здійсненими на підставі вивчення використовуваних наспівів і нотних джерел, стиль співу Києво-Печерської лаври тривалий час (упродовж двох століть, у т. ч. на певний період ХІХ ст.) впливав на «московское пение, что проявилось в характере многоголосия, гармонии, распевности напевов» [19]. Науковець називає також окремі поширені й популярні в Москві й Петербурзі твори, написані на основі наспівів Києво-Печерської лаври, зокрема – різдвяний кондак на Різдво Христове «Дева днесь» і «Архангельский глас» Д. Бортнянського, «Сподоби, Господи» П. Турчанінова та ін. Спираючись на передмову А. Фатеева до видання «Богородичны антифоны и ирмосы воскресные всех восьми гласов киевского распева» (1896), вона вказує на шляхи поширення стилю і наспівів лаврського співу через вихідців з українських Глинської і Софроніївської пустиней на початку ХІХ ст., серед яких і колишній монах та клирошанин Великої (Успенської?) церкви Києво-Печерської лаври ігумен Філарет (Данилевський): «Сведения о пении в южнорусских монастырях для нас важны, поскольку эти монастыри имели сообщение с Оптиной Пустынью и Троице-Сергиевой Лаврой: тот же А. Фатеев пишет о том, что игумен Филарет Да-

нилевский был лично знаком с митрополитом Московским Филаретом (Дроздовым). Другой старец Глинской Пустыни, Илиодор (Голованицкий) вел переписку с преподобным Амвросием Оптинским. Впоследствии певческие традиции Оптиной Пустыни и Троице-Сергиевой Лавры оказали большое влияние на пение в московском регионе» [19].

Стиль киево-лаврських розспівів відіграв визначальну роль у перекладеннях, насамперед піснеспівів, атрибутованих саме цим локусом. У той час за кількістю опрацювань наспіви київського і лаврського розспіву не мали аналогів. У значній частині масиву перекладень і опрацювань зразків киево-лаврського розспіву автори певною мірою дотримувалися його фактурно-формотворчих закономірностей. Це наочно демонструють численні цикли («Всенощное бдение» П. Девятина (С.Пб, 1897); «Ирмосы на все Праздники (киев. роспева из Обихода Глинской пустыни)» А. Фатеева (М.; Лейпциг, 1908); «Переложения из Обихода Киево-Печерской лавры» (до 1912; у т. ч. «Благослови, душе моя, Господа», «Иже херувимы»)); і піснеспіви («Иже херувимы» М. Компанейського; «Владычице, прими» В. Петрушевського, «Разбойника благоразумного іером. Іадора (обидва – К., 1907); «Иже херувимы», «Хвалите имя Господне» іеромонаха Флавіана (до 1912); «Чертог Твой вижду – № 5; «Вечери твоя тайныя – № 6; «Взбранной Воеводе» іеромонаха Іадора (1915)) та ін.

Безсумнівний інтерес з огляду «корінної» інтерпретації цієї богослужбово-співочої традиції представляють опрацювання киево-лаврських піснеспівів безпосередніми вихідцями з її середовища. Так, тільки іеромонаху Парфенію належать вражаючі за охопленням співочої традиції видання. У 1892 році в Москві він видав вісім випусків цілісного циклу «Переложения по напеву Киево-Печерской лавры»: «Литургия свт. Иоанна Златоустаго», «Акафист Успению Божией Матери», «Панихида и Погребение», «Всенощное бдение» (2С.Пб., 1897), «Литур-

гия преждеосвященных Даров» («Ныне силы небесныя», «Милость мира», «Вкусите и видите»... «Зряще ты тварь»), «Пение великопостное», «Задостойники» і кілька аранжувань окремих наспівів – тропар «Покой, Спасе наш» (на отпевании мрян), «Покаяния отверзи ми двери» (до 1912). П. Веймарн, рецензуючи перекладення Парфенієм піснеспівів Всенічного бдіння, з огляду на можливість використання цих творів безпосередньо в богослужіннях, ще більше підніс їхнє значення: «Натоящее переложение в значительной степени приближается к тому идеалу, к которому должны стремиться песнопения нашей православной церкви» [6, стб. 627]. Таку високу оцінку критик мотивував близькістю до строгого стилю давнього православного співу із властивими для нього аскетизмом і «музыкальной целомудренности» [6, стб. 627].

Отже, у співочій практиці Києво-Печерської лаври впродовж XIX ст. досить консервативно зберігалася своєрідність традицій за поміркованості привнесення змін і тривалості їх апробування в богослужбовому побуті. Водночас доводиться констатувати, що за різних причин поступово посилювалися певні кризові явища, про які на межі століть і в перші десятиліття XX ст. вже інтенсивно висловлюються різні діячі церковно-співочої культури України і Росії. Та при цьому значення велетенського корпусу киево-лаврських піснеспівів як імпульсу й джерела розвитку різних жанрів та апробування оригінальних засобів у композиторській творчості не тільки не применшувалось, а й нарощувалося. Богослужбовий спів цього феноменального локусу церковно-співочої традиції, ураховуючи застосування його моделей у творчості представників різних регіонів України та інших східнослов'янських країн, відіграв фундаментальне значення в розробці ідеологічних і стильових концепцій нового напрямку церковно-музичної творчості як визначального для цієї сфери національних культур від останніх десятиліть XIX ст.

ПРИМІТКИ

¹ Проте М. Лісцин, хоча й наголошує на певних негативних аспектах, як-от відсутність типологічної стабільності мелодики й гармонії внаслідок плінності складу співаків, заперечує припинення цієї практики, посилаючись як на ірмолог 1851 року, так і на наступні варіанти: «...призывали “гораздых” певцов и заставляли их петь, а с их голоса записывали. Та же история повторилась при игумене Филофее и наконец в мою бытность в Киеве при м. Иоанникии, когда наместник лаврский, ныне преосв. Псковский, Сергей издавал акафист Успению Божией Матери. Всегда опорой этих Cantus firmus-ов служили певцы “гораздые”, а певцы в наших монастырях, как известно, бродячие; сегодня в Соловках, завтра в Москве, а послезавтра в Почаеве... Так же создалась и гармония, по насышке... Да и о ней нельзя употреблять прошедшего времени, она создается сейчас. Сегодня данное место певцы пропели так, завтра пропоют с вариантом. Дело живое» [13, стб. 835].

² «При уставщике игумене Модесте начался четырехголосный склад. Первый простер на это руку иеромонах Виктор, который управлял левым клиросом Великой церкви. Начал он писать некоторые из песнопений четырехголосно, приспособляя голоса к мелодии, но администрация лавры тогдашнего времени была против новатора, которого не утвердили и уставщиком за сие дело» [9, стб. 101].

³ Впадає в око також відповідність фонетичний збіг між записом прізвища його автора (Е. Шарко – український варіант Омелян (Еміліан) Жарков). Тому сумнівно, що одна особа виконувала паралельно два варіанти запису. Проте в цьому разі потрібно взяти до уваги редакційну примітку до публікації статті Іадора: «Взгляд автора на происхождение Киево-Печерского роспева значительно расходится с высказанным за последнее время на страницах газеты, что не умаляет значение статьи, так как мнения, распространенные среди братии Киево-Печерской лавры о происхождении их роспева, во всяком случае, должны быть приняты к сведению музыкально-историческою литературою» [9, стб. 101].

⁴ «Последние переложения делал Иларион Ткаченко, впоследствии иеромонах Иадор, которые по приказанию отца наместника орхимандрита Сергия написал Непорочны в Великую Субботу, которых в ирмологе нет» [9, стб. 101].

⁵ Докладніше про це див. працю Л. Пархоменко «Легендарний Яків Калішевський в українській хорівій культурі» [17, с. 35–57].

⁶ «Ирмологий по напеву Троице-Сергиевой лавры» (1887), «Октоих Святыя Православныя Церкви или Воскресные службы восьми гласов. Вто-

рой выпуск круга обычного православного церковного пения, положенного на ноты для хора, фис-гармонии и фортепиано в пособие псаломщикам, сельским учителям и воспитанникам духовно-учебных заведений священником Даниилом Абламским» (1887–1888), «Обиход одногласный церковно-богослужбного пения по напеву Валаамского монастыря» (1902), «Обиход нотного пения по напеву Соловецкого монастыря» (1912), «Песнопения всенощного бдения и литургии» під ред. ієромонаха Троїце-Сергієвої лаври Нафанаїла (1911–1913), «Собрание церковных песнопений Московского Большого Успенского собора», записаних від П. І. Виноградова (1882) тощо.

⁷ Л. Малашкін – композитор, диригент, педагог. Закінчив юридичний факультет Московського університету. Музичну освіту здобув у Берліні. Певний час викладав спів у Київській духовній семінарії. Його вважають автором аранжувань піснеспівів наспіву Києво-Печерської лаври – «Літургії Іоанна Златоустого», «Літургії Василя Великого і Григорія Двоєслова» та «Всенічного бдіння».

⁸ Про місце і рік видання свідчить дозвіл Київського цензурного комітету, підписаний протоієреєм Петром Преображенським 7 жовтня 1888 року.

⁹ Л. Пархоменко вважає справжнім автором «джерела», яким користувався Л. Малашкін, Я. Калішевського. Утім, незважаючи на такі застереги, осягнення визначальних принципів лаврського співу композитором не було поверховим. У власних богослужбових творах Л. Малашкін спирався безпосередньо на перейняті від лаврського співу прийоми гармонізації, ладової та фактурної організації. На відповідному колориті наголошував М. Лісіцин, зараховуючи Л. Малашкіна до видатних церковних композиторів, який уважав визначальним для формування особливостей його стилю саме вплив киево-лаврських розспівів: «Его сочинения, вместе с ученым стилем, отличаются доступностью и особенной задушевностью. В них отразился отчасти характер южнорусских напевов, вероятно, потому, что Малашкин долгое время жил на юге России и особенно усердно изучал напевы Киево-Печерской лавры. Это дало ему богатый материал как для переложений, так и для оригинальных сочинений» [14, с. 231]. Такі особливості цілком відповідали ідеї освоєння старовинних піснеспівів шляхом пошуку адекватних методів відтворення співочих традицій, проголошуваному композиторами петербурзької та московської шкіл.

¹⁰ Текст «Проекта об отпечатании древнего российского крюкового пения» було надруковано 1878 року в додатку до «Протокола годичного собрания Общества любителей древней письменности».

¹¹ Лісіцин також наводить досить непривабливу характеристику лаврського співу, причому у двох варіантах – монастирського і партесного хо-

рів, що було спровоковано різним виступом В. П. (В. Петрушевський?) проти його версії динаміки розвитку церковного співу в Києво-Печерській лаврі: «... исполнение, нюансировку я действительно считаю во многих случаях у лаврских певцов грубой, не художественной и не религиозно-выразительной, т. е. не возбуждающей и не отражающей религиозное настроение поющих, а так себе изрядный рев и вой с примесью крика альтов. ...во многих случаях представляет из себя современное лаврское исполнение... что касается лаврского хора... Очень плохо, если партесный хор богатой лавры не уступает другим хорам Киева. Он должен быть лучше их несравненно. В. П. имеет смелость добавить: "...если даже не выше их". Удивляюсь этой смелости» [13, стб. 837].

ЛІТЕРАТУРА

1. *А. И.* Праздничные священнослужения в Киево-Печерской лавре // Киевские епархиальные ведомости. – 1881. – № 34. – С. 4.
2. *Аскоченский В.* Великие дни богослужений в Киево-Печерской Лавре. – С.Пб. : В типографии Эдуарда Веймара, 1859. – 56 с.
3. [Б. н.]. Лаврский напев // Церковь и народ. – 1907. – 11 марта. – № 11. – С. 15.
4. [Б. н.]. Литургия св. Иоанна Златоуста по напеву Киево-Печерской лавры, переложения Малашкина // Подольские епархиальные ведомости. – 1887. – № 6. – С. 123.
5. *В. П.* Нотный обиход Киево-Печерской Успенской лавры // Руководство для сельских пастырей. – 1914. – Т. 2. – Приложение. – С. 114–115.
6. *Веймарн П. П.* Несколько слов о церковной музыке. По поводу нового сочинения: Всенощное бдение по напеву Киево-Печерской лавры. Переложение иеромонаха Парфения, положено на 4 голоса // Русская музыкальная газета. – 1896. – Июнь. – Стб. 627–640.
7. *Вознесенский И., прот.* Осмогласные роспевы трех последних веков Православной Русской Церкви. Вып.1. Киевский роспев и дневные стихирные напевы на «Господи воззвах» (техническое построение). – М. ; С.Пб. : Юргенсон, 1898. – 127 с.
8. *Захарченко М. М.* Печерская лавра // *Захарченко М. М.* Киев теперь и прежде. – К., 1888. – С. 97–145.
9. *Иадор, иеромон.* История Киево-Печерского лаврского напева // Русская музыкальная газета. – 1907. – № 3. – Стб. 99–101.
10. *Иларион, арх.* Письма о Западе // Полтавские епархиальные ведомости. – 1915. – № 15. – С. 1234.

11. Император Александр Павлович в Киеве (1816) [Сообщено А. А. Титовым в Русском архиве. – 1892 г. Декабрь. Стр. 464] // Прибавление к Церковным ведомостям. – 1893. – № 5. – С. 193–195.

12. *Компанейский Н.* Церковное пение в Киеве // Русская музыкальная газета. – 1904. – № 40. – Стб. 875.

13. *Лисицын М. А.* Еще о пении в Киево-Печерской лавре // Русская музыкальная газета. – 1903. – № 37. – Стб. 831–839.

14. *Лисицын М. А.* Обзор духовно-музыкальной литературы (110 авторов, 1500 произведений). – С.Пб., 1901. – 327 с.

15. *Малашкин Л.* Несколько слов об гармонизации литургии и всенощного бдения по напеву Киево-Печерской лавры // По напеву Киево-печерской лавры Всенощное бдение для мужского или смешанного хора: Переложение Л. Д. Малашкина. Ор. 42. – [Б. м., Б. р.]. – С. 2.

16. *Pann S.* Розвій церковного богослужбового співу (простоспіву) в Мукачівській єпархії // Ірмологіон. – Greko-katolickij ordinariat v Prešovi, 1970. – С. 181–194.

17. *Пархоменко Л.* Легендарний Яків Калішевський в українській хорівій культурі // Музична україністика: сучасний вимір. – К., 2005. – Вип. 1. – С. 35–57.

18. *Петр В. И.* О современном состоянии церковного пения в Киево-Печерской лавре // Русская музыкальная газета. – 1903. – № 27–28. – Стб. 631–642; № 45–46. – Стб. 1119–1124.

19. *Потемкина Н. А.* Современная московская традиция пения и напев Киево-Печерской Лавры [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://musxxi.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2010/03/Potomkina.pdf>.

20. *П-ский В.* О богослужбном пении Киево-Печерской Лавры // Руководство для сельских пастырей. – 1903. – Т. 2. – № 33. – С. 399–413.

21. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / перевод с арабского Г. Муркоса (по рукописям Московского Главного Архива Министерства Иностранных Дел). – Вып. 2. От Днестра до Москвы. – М. : Университетская типография, 1897. – 208 с.

22. *Скабалланович М.* Праздник Успения Божией Матери и Успенский пост // Руководство для сельских пастырей. – 1908. – Т. 2. – № 31. – С. 302–310; № 32–33. – С. 333–342; № 34. – С. 360–372; № 35–36. – С. 402–416; Т. 3. – № 37. – С. 16–28; № 38. – С. 40–51.

23. *Соловьев Д.* Рец. на изд.: *Малашкин Л. Д.* По напеву Киево-Печерской лавры круг церковных песнопений, положенных для хора // Церковные ведомости. – 1891. – № 45. – С. 1608–1609.

24. Шевчук Ол. Київський наспів // Українська музична енциклопедія. – К., 2008. – Т. 2. – С. 387–391.

SUMMARY

Singing tradition leading locus in the East Slavic Orthodox area – Kiev-Pechersk Lavra – always was an object of great interest. However, in contrast to the study of features monadic chants, the features of this tradition in the nineteenth century – the first decades of the twentieth century has not received adequate scientific lighting. But at this time of the Kiev Lavra monastery singing tradition quite actively been modified under the influence of various factors. Evidence of these processes contain materials periodicals of the time.

There are some possibilities to reconstruct the character and nature of the changes in the fundamental tradition of liturgical singing of Kiev-Pechersk Lavra. And also – address the question of its development in the composer's works in the general context of its influence on the monastic singing other loci East Slavic Orthodoxy. These traditions in the XIX century continued to cultivate in the monasteries at the Belarusian and Russian territories, and Transcarpathia.

First of all, special attention should be evidence of direct listeners Lavra liturgical singing – such respected scientists of his time as Victor Askochensky, Basil Petrushevsky, John and Michael Ascension Lisitsyn. Their approaches to the Lavra traditions differ due to differences in the interest of scientific and features of the methodology used by scientists. Yet significant differences do not alter the nature of the aesthetic senses in fixing of coincidence in performing and timbral characteristics of the specific monastic singing. Adjustments generally accepted at the time information about singing musical items, as well as such an important issue as the introduction of varieties of polyphony, performed on testimonies Iadora – celibate priest of the Kiev-Pechersk Lavra.

Also important are the data on the use not only of Lavra chants, but also the principles of polyphony and timbre-textured models in the works of composers of Ukraine and, especially, Russia: thus confirmed the thesis of maintaining their value as models for liturgical musical creativity, even in conditions of total impact of Moscow and St. Petersburg school of new direction.

Keywords: Kiev-Pechersk Lavra, liturgical singing, singing tradition, melody, timbrally, performing specific.