

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**  
**ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ**  
**імені. А. В. НЕЖДАНОВОЇ**

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**НЕМЧЕНКО Катерина Вікторівна**

УДК 78.01/782.1+783.2

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**ЛІТУРГІЙНА СИМВОЛІКА В ОПЕРНІЙ МУЗИЦІ ХІХ – ХХІ**  
**СТОЛІТЬ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ РОСІЙСЬКИХ ТА**  
**УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ)**

**Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво**

Подається на здобуття наукового ступеня *кандидата мистецтвознавства*  
(доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

---

*К.В. Немченко*

**Науковий керівник –**  
**ОСАДЧА СВІТЛАНА ВІКТОРІВНА**  
**доктор мистецтвознавства, професор**

ОДЕСА – 2020

## АНОТАЦІЯ

**Немченко К.В. Літургійна символіка в оперній музиці XIX – XXI століть (на матеріалі творчості російських та українських композиторів).** – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Міністерство культури України, Одеса, 2020.

Повернення сучасного мистецтва до національних витоків виникнення професійної музики висуває на перший план духовні основи оперного жанру, його символіку, яка бере початок в музиці та драматургії богослужіння. Виявлення в музиці оперних творів літургійної символіки допомагає відкрити нові аспекти на різних рівнях оперної драматургії, проникнути в глибину релігійно-філософських роздумів авторів (композитора та лібретиста), поглянути більш уважно на духовні, релігійно-естетичні та філософські проблеми самосвідомості, розкрити домінування літургійної символіки в оперній творчості композиторів від XIX до початку XXI століть, як спадку православної культури. Поглиблене вивчення східнохристиянської культурної традиції та її символіки, її впливу на світське музичне мистецтво, зокрема на оперну музику, дає можливість додаткового усвідомлення прихованих смислів, що допоможе виконавцям в інтерпретації виконуваного образу, а вченому-музикознавцеві – в подальшій аналітичній та дослідницькій діяльності.

Дисертація присвячена визначенню літургійної символіки в оперній музиці російських та українських композиторів. У дисертації запропонований системний підхід до аналізу опер, вміст яких включає християнську символіку, елементи богослужіння. Його специфіка виявлена на рівнях сценічної композиції, драматургії і жанрово-інтонаційної концепції творів. На матеріалі чотирнадцяти опер виявлені сфери реалізації християнської символіки (загальна ідея, драматургія, музичні прийоми, текст

лібрето) і ключові релігійно-етичні проблеми (совість, любов, обраний шлях).

**Мета роботи** – виявлення православної літургійної символіки в оперній творчості як специфічного музично-інтонаційного комплексу, пов'язаного з семантикою православного богослужіння.

В результаті здійснення комплексного аналізу опер російських та українських композиторів виявлені їх ідейні та стильові зв'язки з концепцією перетворення (Преображення), воскресіння, з християнськими таїнствами, обрядами, елементами богослужіння, з певними релігійно-етичними настановами, авторськими інтерпретаціями християнських символів, наявність цитат і алюзій на богослужбові тексти, на життя святих, псалмів, молитов тощо.

Комплексний аналіз літургійної символіки в обраних оперних творах дає можливість проаналізувати загальні й індивідуальні тенденції, що спостерігаються у творчій спадщині російських і українських композиторів, а також подальший розвиток цих тенденцій у композиторів ХХІ століття. Складний комплекс прояву й взаємодії літургійних символів в історичному, жанровому, інтонаційному й стильовому контекстах твору утворює певну ієрархічність, яку можна вибудувати від загального до часткового, зі складною структурою значень, що переплітаються одне з одним.

На основі аналізів творів сучасних російських (Р. Щедрін) та українських (О. Козаренко, О. Щетинський, Л. Дичко) композиторів можна прийти до висновку, що оперне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття набуває рис самобутності, суттєво оновлює музично-мовні можливості оперного жанру з одного боку, з іншого – демонструє звернення до християнських основ культури, до літургійної символіки, до етичних цінностей, що пов'язані з відродженням релігійності і самосвідомості.

Відібрані нами оперні твори композиторів різних епох, від ХІХ до ХХІ століть, ми розглядали з точки зору наявності в них літургійної символіки східнохристиянської традиції на різних рівнях проявлення. *Першим рівнем*

проявлення ми визначили загальну домінуючу ідею твору, яку можна визначити як магістральну лінію драматургії; до неї входять – соборність, яка в основі має єдність особистості і народу, а також «добровільне єднання по духовному релігійному тяжінню, по дійсному зближенню душ усіх з Єдиносущим» (В. Кантор); ідея Преображення, житійність, як комплекс святості, мучеництва, жертвовності, жанр притчі (сюжети за Євангелієм), категорія сім'ї, як малої церкви, стилістика триєдиного циклу богослужіння: вечірня – ранішня або заутреня, та кульмінаційна частина добового кола – Обідня, тобто, Божественна Літургія з головним таїнством Євхаристії (подяки), за допомогою якої людина досягає єдності з Богом. Також можна відокремити риси служби Акафісту і молебну, панахиди та похорону. В багатьох оперних творах присутній есхатологічний комплекс (Апокаліптика), який в світі православних культових традицій має свої окремі проявлення – жахливі картини кінця Світу не несуть приреченості, а виявляють радісну надію на Нове Царство, в якому житимуть тільки праведники в безкінечній радості, любові і непропеченому світлі.

Оперні твори в яких застосовується літургійна символіка втілюють ідею софійності як проявлення двоєдності Божественної та земної дійсностей; теми хресного шляху та вибору людиною своєї долі. В багатьох досліджених нами творах знайшли відображення основні риси православного свята – Пасхи (Воскресіння), Благовіщення, Преображення, Успіння, а також комплекс, який має назву Пасіон і відображає події Страсного Тижня. Крім того на рівні програми твору можна спостерігати проявлення рис семи основних Таїнств християнської церкви східного обряду та комплексного уявлення про Божественне Світло і його головного проявлення – Фаворського світла.

До *другого рівню* можна віднести конкретні прояви літургійної символіки, які об'єднуються у певний богослужбово-обрядовий комплекс – обряд вінчання та його різновид дівич-вечір, поховання – відспівування, святочний символічний комплекс колядок, масляничні гуляння, події і співи

Страсного Тижня. Тобто літургійні та богослужбові обряди, жанри, які проявлені певними реальними знаками, через вербальну або музичну складові: жанр молитви (бесіди з Богом), який виявляється у музичній стилістиці через хоральність у співвідношенні з вербальним текстом, що нерідко відтворює характерні риси частини богослужіння – ектенії, що у свою чергу, актуалізує застосування основних прийомів виконання наспівів на богослужінні – антифонний (виконання поперемінно двома хорами), іпофонний або респонсорний (поперемінне виконання хором і солістом); звернення до стилістики партесного концерту, для якого характерне чергування співу всього складу хору і окремої групи (солістів); відтворення характерного звукового осередку знаменної монодії та її гармонізації; використання прийому псалмодування (співу на одному витриманому тоні) та проявлення характерних рис жанрової форми псалмів, кантів, гімнів.

*Третій рівень* передбачає проявлення літургійної символіки через включення до партитури опери музично-інтонаційних формул, інтонаційно усталених комплексів, які з часом набули статусу символу, певного знаку комплексного вираження богослужбового музично-інтонаційного, вербального та смислового поля, наприклад символами смерті – Вічна пам'ять, заупокійне «Святий Боже», «Зі святими упокой». Один з них «лейт-комплекс ектенії» (термін О. Смагіної), пов'язаний з пластами православного богослужбового мелосу, який характеризують варіанти поспівок в об'ємі терції, та смислове навантаження яких в сугубих, прохальних, заупокійних чи подячних зверненнях до Бога. Багаторозвинений комплекс церковного дзвону, де кожній події, будь то церковне свято, або церковний обряд, притаманна певна мелодія дзвону (тридзвін, благовіст, заупокійний дзвін (Вічна пам'ять), вінчальний дзвін, дзвін при виконанні поліелею на Всенічній службі та на Літургії при виконанні Євхаристичного канону). Також до інтонаційних комплексів можна віднести звичаєві наспіви тропарю Пасхи «Христос Воскресе», пасхальний канон С. Дегтярьова, стихиру «Да воскреснет Бог», а також ті музичні цитати чи стилізації, які композитори

використовують зі свого особистого уявлення про богослужбові культові співи. До цього рівня можуть бути віднесені і символічні музичні фігури Хреста, а також мовні формули, наприклад: «Бог Господь і явився нам», «Покаянія отверзі мі двері», «Алілуйа», інтонування при читанні Священних книг, виклики священства тощо.

**Ключові слова:** символ, культ, літургійна символіка, богослужбові тексти, вокальне та богослужбове інтонування, східнохристиянська літургійна традиція, оперне мистецтво, оперна семантика.

## ANNOTATION

**Nemchenko K. V. Liturgical symbolism in opera music of the XIX – XXI centuries (on the material of Russian and Ukrainian composers art).** – Manuscript.

Dissertation paper for the degree of Candidate of Arts (Doctor of Philosophy) in specialty 17.00.03 "Musical Art". Odessa National A.V. Nezdanova Academy of Music. Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2020.

The return of contemporary art to the national origins of professional music brings to the fore the spiritual foundations of the opera genre, its symbolism, which originates in music and dramaturgy of worship. Detection of the operatic works of liturgical symbolism in music helps to open new aspects at different levels of operatic dramaturgy, to get into the depths of religious and philosophical reflections of authors (composer and librettist), to look more closely at spiritual, religious, aesthetic and philosophical problems of self-criticism, to uncover the dominance of liturgical symbolism in opera creativity of composers from the XIX to the early XX centuries as the heritage of Orthodox culture. An in-depth study of the Eastern Christian cultural tradition and its symbolism, its influence on secular music art, in particular, on opera music, gives the opportunity for additional awareness of hidden meanings, which will help performers in the interpretation of the performed image, and the scholar-musicologist in the future.

The dissertation is devoted to the definition of liturgical symbolism in opera music of Russian and Ukrainian composers. The dissertation proposes a systematic approach to the analysis of operas, the content of which includes Christian symbols, elements of worship. Its specificity is revealed at the levels of stage composition, dramaturgy and genre and intonational conception of work. The material of fourteen operas identifies the spheres of Christian symbolism realization (general idea, dramaturgy, musical techniques, libretto text) and key religious and ethical problems (conscience, love, chosen path).

The aim of the work is to identify the Orthodox liturgical symbolism in opera as a specific musical intonation complex related to the semantics of Orthodox worship.

As a result of complex analysis of the operas of Russian and Ukrainian composers, their ideological and stylistic connections with the concept of conversion (Transfiguration), resurrection, with the Christian sacraments, rites, elements of worship, with certain religious and ethical attitudes, with the author's interpretations of Christian symbols, the presence of citations and allusions to liturgical texts, to the lives of saints, psalms, prayers, etc. are revealed.

The complex analysis of liturgical symbolism in selected opera works gives an opportunity to analyze the general and individual tendencies observed in the creative heritage of Russian and Ukrainian composers, as well as the further development of these tendencies in the composers of the XXI century. The compound complex of manifestation and interaction of liturgical symbols in the historical, genre, intonation and style contexts of a composition creates a certain hierarchy that can be built from general to partial, with a complex structure of values intertwined with each other.

Based on the analysis of works of contemporary Russian (R. Shchedrin) and Ukrainian (O. Kozarenko, O. Shchetinskyi, L. Dychko) composers, we can conclude that the opera art of the late XX – beginning of the XXI century acquires a line of originality, significantly updating musical and linguistic possibilities of the opera genre on the one hand, on the other – it demonstrates an appeal to the

Christian foundations of culture, to liturgical symbolism, to ethical values related to the revival of religiosity and consciousness.

We have selected opera works, written by composers of different epochs, from the XIX to the XX centuries, considering the presence of the liturgical symbolism of the Eastern Christian tradition at different levels of manifestation. The first level of manifestation is the general dominant idea of the work, which can be defined as the main line of dramaturgy; it includes the following: the collegiality, which has the unity of personality and people in its heart, as well as "voluntary unity on spiritual religious attraction, on the actual rapprochement of all souls with the Consubstantial" (V. Kantor); the idea of Transfiguration, vitality, as a complex of holiness, martyrdom, sacrifice, the genre of the parable (Gospel subjects), the family category as a small church, the stylistics of the three-unity cycle of mass: evening - morning or matins, and the culminating part of the daytime, the Mass that is Divine Liturgy with the main sacrament of the Eucharist (Thanksgiving) by which one attains unity with God. We can also distinguish the features of the Akathist service and the prayer service, memorial services and funeral. In many operas there is an eschatological complex (Apocalyptic), which has its own manifestations in the world of Orthodox cult traditions - horrible paintings of the end of the World do not carry doom, but show joyful hope for the New Kingdom, in which only the righteous will live in infinite joy, love and raw light.

Opera compositions that use liturgical symbolism embody the idea of sophianism as a manifestation of the duality of Divine and earthly realities; topics of person's cross way and the choice of his fate. Many of the works we have studied have reflected the main features of the Orthodox holiday - Easter (Resurrection), Annunciation, Transfiguration, Dormition, as well as a complex called Passion that reflects the events of Holy Week. In addition, at the level of the composition program, one can observe the manifestation of the features of seven main Sacraments of the Christian Church of the Eastern Rite and the complex conception of the Divine Light and its main manifestation - the Tabor Light.



The second level includes the specific manifestations of liturgical symbolism, which combine into a certain liturgical and ritual complex - the wedding ceremony and its kind of bachelorette party, funeral service - burial singing, festive symbolic complex of carols, Shrovetide festivities, events and singing of Holy Week. That means that liturgical and mass rites, genres that are manifested by certain real signs, through verbal or musical components: the genre of prayer (conversation with God), which manifests itself in musical stylistics through the chorality in relation to the verbal text, which often reproduces characteristic features of a part of the mass - lithenia, which, in its turn, actualizes the use of the basic methods of performing the praises (songs) at the liturgy - antiphonal (alternating with two choirs), ipophonic or responsorial (alternating with choir and soloist); appeal to the stylistics of the party concert, which is characterized by the alternation of singing the entire composition by the choir and a separate group (soloists); reproduction of the characteristic sound cell of a significant monoaction and its harmonization; the use of psalming technique (singing in one sustained tone) and the manifestation of the characteristic features of the genre form of psalms, edgings and hymns.

The third level involves the manifestation of liturgical symbolism through the inclusion in opera score of musical and intonational formulas, intonationally established complexes, which eventually acquired the status of a symbol, a certain sign of complex expression of liturgical musical and intonational, verbal and semantic field, such as symbols of death, - Eternal Memory, the funeral "Holy God", "Rest with the saints". One of them is the "leit-complex of lithenia" (O. Smagina's term), connected with the layers of Orthodox liturgical melos, which characterize variants of songs in the volume of tertiary, and the semantic load of which in solitary, pleading, funeral or grateful appeals to God. A multifaceted church bell complex, where every event, be it a church holiday or a church rite, is characterized by a specific bell melody (three-bell, gospel, funeral bell (Eternal memory), wedding bell, bell when performing a Polyeleos at the Vigil Mass and at the Liturgy during the Eucharistic canon). Intonation complexes can also be

attributed to the customary songs of the tropar to Easter "Christ is Risen", the Easter canon of S. Degtyaryov, the stylish "Let the God resurrect", as well as those musical quotes or stylizations that composers use from their personal conception of worship services. The symbolic musical figures of the Cross, as well as linguistic formulas, such as "God the Lord, appear to us", "Repentance door open to me", "Hallelujah", intonation in reading the Holy Books, the calls of the priesthood, etc., can be attributed to this level.

**Keywords:** symbol, cult, liturgical symbolism, liturgical texts, vocal and liturgical intonation, Eastern Christian liturgical tradition, opera art, operatic semantics.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

у спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Галуцька К.В. (Немченко К.В.). Композиторське та виконавське осмислення всенощного бдіння. Виконавське музикознавство: *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2009. Вип. 82. С. 138–146.
2. Немченко Е. Актуальные аспекты теории интонирования в формировании современного исполнителя-вокалиста. *Музичне мистецтво і культура Науковий вісник*. / Під ред О.В. Сокола. Одеса: Астропринт, 2012. Вип. 16. С. 433–442.
3. Немченко К.В. Втілення елементів православних таїнств і богослужбових послідувань в оперному мистецтві (на прикладі «Сказання про невидимий град Кітеж і діву Февронію» М. Римського-Корсакова). *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Одеська нац. акад. музики ім. А.В. Нежданової, 2014. Вип. 20. С. 223–231.
4. Немченко Е. Проявление традиций православной культуры в оперном творчестве Р. Щедрина начала XXI века. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 23. С. 79–91.

5. Немченко Е. Проявлення елементів православної культури в оперній творчості Л. Дичко (на прикладі хорової опери «Різдвяне дійство»). *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 28. Кн. 1. С. 72–89.

*в іноземному науковому періодичному виданні (Німеччина):*

1. Немченко Е. Жанрово-композиционные и семантические особенности опер-мистерий в творчестве композиторов XX – XXI веков. *Europäische Fachhochschule / European applied sciences*. Stuttgart, Deutschland: ORT Publishing, 2017. № 3. S. 77–81.

**ЗМІСТ:**

**АНОТАЦІЇ** .....2

**ВСТУП**.....14

**РОЗДІЛ 1. СХІДНОХРИСТИЯНСЬКА КАНОНІЧНА ТРАДИЦІЯ  
ЯК КУЛЬТУРНА ПАРАДИГМА РОСІЙСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ  
МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ**

1.1. Категорії «культури» та «символу» у дискурсивному колі  
філософських, мистецтвознавчих та музикознавчих досліджень.....21

1.2. Формування літургійної символіки у контексті  
східнохристиянської канонічної традиції та її вплив на формування  
домінуючих тенденцій у російській та українській музиці.....33

1.3. Художньо-естетичні традиції містерії у контексті розвитку  
оперного мистецтва ХХ-ХХІ століть.....53

**Висновки до розділу 1**.....61

**РОЗДІЛ 2. ВПЛИВ ТРАДИЦІЙ ПРАВОСЛАВНОГО  
БОГОСЛУЖБОВОГО СПІВУ НА ОПЕРНЕ МИСТЕЦТВО ХІХ СТ.: ВІД  
КАНОНІЧНОГО ТЕКСТУ ДО ЙОГО ХУДОЖНЬОГО ПРОЧИТАННЯ**

2.1. Літургійна символіка та прояви православного богослужбового  
канону у оперній поезиці М. Глінки.....63

2.2. Елементи християнського богослужбово-обрядового комплексу у  
оперній творчості М. Лисенка.....81

2.3. Художнє осмислення літургійної ідеї православних Таїнств у  
оперній спадщині М. Римського-Корсакова.....89

2.4. Літургійні символи у операх П. Чайковського як втілення  
авторського тлумачення провідних настанов православного  
богослужіння.....108

**Висновки до розділу 2**.....120

## **РОЗДІЛ 3. НОВІ ФОРМИ ВЗАЄМОДІЇ ПРАВОСЛАВНОЇ БОГОСЛУЖБОВО-СПІВАЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ ТА СУЧАСНОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ У ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ XX-XXI СТ.**

3.1. Семантика православного богослужіння у оперній творчості Р. Щедріна як втілення авторської концепції жанру .....	123
3.2. Інтерпретація літургійної тематики у оперній творчості сучасних українських композиторів (на прикладі опер О.В. Козаренка та О.С. Щетинського).....	145
3.3. Втілення традицій православної культури у композиторській поетиці Л. Дичко (на прикладі хорової опери «Різдвяне дійство»).....	173
<b>Висновки до розділу 3</b> .....	191
<b>ЗАКЛЮЧЕННЯ</b> .....	197
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	201
<b>ДОДАТОК А</b> .....	236

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Повернення сучасного мистецтва до національних витоків виникнення професійної музики висуває на перший план духовні основи оперного жанру, його символіку, яка бере початок в музиці та драматургії богослужіння. Виявлення в музиці оперних творів літургійної символіки допомагає відкрити нові аспекти на різних рівнях оперної драматургії, проникнути в глибину релігійно-філософських роздумів авторів (композитора та лібретиста), поглянути більш уважно на духовні, релігійно-естетичні та філософські проблеми самосвідомості, розкрити домінування літургійної символіки в оперній творчості композиторів від ХІХ до початку ХХІ століть, як спадку православної культури. Поглиблене вивчення східнохристиянської культурної традиції та її символіки, її впливу на світське музичне мистецтво, зокрема на оперну музику, дає можливість додаткового усвідомлення прихованих смислів, що допоможе виконавцям в інтерпретації виконуваного образу, а вченому-музикознавцеві – в подальшій аналітичній та дослідницькій діяльності.

Літургійна символіка проходить крізь творчість багатьох митців різних історичних періодів, відображаючи вічні теми буття людини у сакральному світі, актуалізуючись через традиційні канонічні форми та новостворені різновиди жанрової, стильової, інтонаційної мови. Поняття літургійної символіки та того категоріального апарату, який забезпечує коректне використання даної дефініції, розглядається у музикознавчих дослідженнях Н. Бекетової, Г. Дубровської, Г. Калошиної, А. Ляховича, В. Медушевського, С. Осадчої, Ю. Сітарської, О. Смагіної, В. Холопової, Б. Яворського, та деяк. ін., але розгляду літургійної символіки у оперних творах присвячені лише декілька досліджень. Таким чином, актуальність дисертації пов'язана, по-перше, з необхідністю виявлення та структурування літургійної символіки у контексті східнохристиянської канонічної традиції, розглядання її впливу на формування домінуючих тенденцій у російській та українській музиці, пошуку методів аналізу і доречних питань категоріального апарату. Це

відкриває можливості включення східнохристиянської тематики у загальноєвропейські процеси християнської культури як цілісного культурно-історичного смислоутворюючого феномена.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне дослідження здійснене відповідно до плану науково-дослідної роботи Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової на 2017–2021 роки, зокрема до теми № 10 – «Теорія жанру в музикознавстві та її методичні інтенції в сучасному науковому знанні».

**Мета роботи** – виявлення православної літургійної символіки в оперній творчості як специфічного музично-інтонаційного комплексу, пов'язаного з семантикою православного богослужіння.

**Основними завданнями роботи є:**

- визначити сутність понять «культура» та «символ» у дискурсивному колі філософських, мистецтвознавчих та музикознавчих досліджень;
- простежити функціонування літургійної символіки у контексті східнохристиянської канонічної традиції та її вплив на формування домінуючих тенденцій у російській та українській музиці;
- визначити принципи втілення літургійної символіки у музично-смислову тканину оперного твору;
- проаналізувати обрані оперні твори та виявити в них східнохристиянську символіку, визначити способи її використання та конотації (у відповідності з часом написання твору);
- виявити літературні джерела оперних творів з літургійною символікою, визначити роль головного героя – носія християнських цінностей;
- розглянути специфіку функціонування літургійної символіки в оперних творах російських та українських композиторів на рівні структурно-композиційних, стилістичних прийомів, національних уподобань у контексті європейської та української музики ХХ ст.

**Об'єктом дослідження** є оперна творчість російських та українських композиторів від ХІХ століття по сьогоднішня.

**Предметом дослідження** стала літургійна символіка східнохристиянської канонічної традиції в оперній музиці російських та українських композиторів в хронологічних межах від XIX століття по сьогоднішнього дня.

**Хронологічні межі дослідження** визначаються становленням та еволюцією російського та українського оперного мистецтва з XIX до XXI століття у його безпосередньому зв'язку з культурно-історичним середовищем.

**Матеріалом дослідження** послужили оперні твори російських та українських композиторів, в яких найяскравіше виявляється літургійна символіка: «Життя за Царя» (1836) М. Глінки, «Різдвяна ніч» (1872), «Утоплена» (1883 – 1884) та «Тарас Бульба» (1880 – 1890) М. Лисенка, «Сказання про невидимий град Кітеж і діву Февронію» (1903 – 1907) М. Римського-Корсакова, «Черевички», «Орлеанська діва» (1878 – 1879), «Іоланта» П. Чайковського (1891), «Зачарований мандрівник» (2002), «Бояриня Морозова» (2006), «Лівша» (2013), «Різдвяна казка» Р. Щедрина (2015), «Час покаяння» О. Козаренка (1997), «Благовіщення» О. Щетинського (1999), «Різдвяне дійство» Л. Дичко (1992 – 1998).

**Методологічну основу роботи** складають інтердисциплінарний дискурсивний підхід щодо провідних категорій роботи, а також текстологічний, семіологічний, історико-філософський, жанрово-типологічний та аналітичний музикознавчий методи.

**Теоретична база дисертації** сформована відповідно до зазначених методологічних напрямів. Її складовими є:

- праці, присвячені теоретичним аспектам та визначенню естетичних, філософських і музикознавчих концепцій культури, символу, а також їх проєкціям у сферу питань про музичну та літургійну символіку (С. Аверинцев, М. Арановський, Б. Асаф'єв, І. Бродський, Т. Владишевська, Т. Гетало, свят. Герман Константинопольський, А. Григоренко, П. Євдокімов, Г. Денисенко, Е. Кассирер, А. Кураєв, О. Лосєв, В. Лосський,



Ю. Лотман, В. Межуєв, Н. Пальм, Ч. Пірс, Псевдо-Діонісій Ареопажіт, В. Рошаль, В. Телія, Є. Трубецької, Л. Уайт, Я. Флієр, А. Фролов, О. Шмеман, о. Павло Флоренський);

– праці, присвячені вивченню оперної творчості М. Глінки, М. Лисенка, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, Р. Щедрина, О. Козаренка, О. Щетинського, Л. Дичко, що дозволяють виявляти головні складові їх композиторських поетик (Б. Асаф'єв, Н. Бекетова, А. Гозенпуд, О. Кандинський, Ю. Келдиш, О. Комарницька, О. Коменда, В. Конен, К. Кузнєцов, О. Левашева, Т. Ліванова, Д. Луконін, А. Макарова, О. Наумова, Л. Пархоменко, Є. Пахомова, Г. Прибегина, В. Протопопов, М. Рахманова, Л. Серганюк, О. Серов, О. Синельникова, О. Смагіна, А. Соловцов, Ю. Сітарська, М. Тараканов, Н. Туманіна, С. Тишко, М. Фіндейзен, В. Холопова, М. Черкашина-Губаренко, Б. Ярустовський);

– роботи, що присвячені аспектам взаємодії вербального та музичного рівнів в оперному жанрі (В. Богданов-Березовський, В. Васіна-Гроссман, М. Друскін, А. Доліво, Д. Кіреєв, О. Оголевець, І. Сусідко, О. Руч'євська, І. Степанова, С. Brown, E. Downes).

**Наукова новизна дослідження** полягає в наступному:

*Вперше:*

- запропонований комплексний підхід до вивчення оперних творів з точки зору виявлення в них літургійної символіки як цілісної семантичної системи;
- виявляються шляхи взаємодії східнохристиянської богослужбової традиції і російського та українського оперного мистецтва;
- літургійна символіка в оперній музиці виокремлюється як системний інтонаційно-вербальний феномен;
- розкривається парадигматичне значення літургійної символіки у творчості сучасних українських композиторів (О. Козаренка, О. Щетинського, Л. Дичко).

*Одержали подальший розвиток:*

- поняттєвий апарат, пов'язаний з явищем символу, літургійного символу;
- вивчення художньо-семантичного рівня в оперній творчості, пов'язаного з культовою традицією та елементами богослужіння;

*Уточнене:*

- поняття літургійної символіки;
- визначення ідейного змісту твору та його музично-мовної складової.

**Практичне значення роботи** визначається її спрямованістю до потреб виконавської та педагогічної діяльності сучасних вокалістів. Провідні положення роботи можуть бути використані при підготовці оперних партій з проаналізованих у роботі творів, послужити ефективності їх інтерпретації. Матеріали дисертації можуть бути використані в навчальних курсах та процесі творчої підготовки у ЗВО мистецтва й культури.

**Апробація результатів дослідження.** **Апробація результатів дослідження.** Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики та музичної етнографії ОНМА імені А.В. Нежданової. Матеріали дослідження апробовані у виступах автора на наступних конференціях (всього 14): Міжнародна науково-творча конференція: «Музичне мистецтво та наука на порозі третього тисячоліття: Схід – Захід», Одеса, 2 – 3 грудня 2010 року; Міжнародна науково-творча конференція: «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність», Одеса, 5-6 травня 2011 року; Міжнародна науково-творча конференція: «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність», Одеса, 29 квітня – 01 травня 2012 року; Міжнародна науково-творча конференція «Одеська композиторська школа в світовій музичній культурі: до 100-річчя Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової та 75-ти річчя Одеської організації національної спілки композиторів України», Одеса, 7 – 9 грудня 2012 року; Міжнародна науково-творча конференція: «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність. Ювілярам 2013 року та 100-річчю ОНМА

ім. А.В. Нежданової присвячується», Одеса, 22 – 23 квітня 2013 року; Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: захід-схід», Одеса, 2-3 грудня 2013 року; Міжнародна науково-творча конференція: «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність (ювілярам 2013-2014 років присвячується)», Одеса, 28-29 квітня 2014 року; Міжнародна науково-творча конференція: «Музичне мистецтво та культура: Захід-Схід», Одеса, 1-3 грудня 2014 року; Міжнародна науково-творча конференція: «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність», Одеса, 30 квітня – 1 травня 2015 року; Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: захід-схід (до 50-тиріччя професійної діяльності доктора мистецтвознавства, професора О. М. Маркової)», Одеса, 4 – 5 грудня 2015 року; Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: захід – схід до 20-річчя Національної академії мистецтв України», Одеса, 5 – 7 грудня 2016 року; Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність», Одеса, 24-25 квітня 2017 року; II Всеукраїнська науково-практична конференція «Мистецька освіта: теорія, методологія, технології, присвячена 90-річчю заснування Криворізького державного педагогічного університету і 40-річчю художньо-графічного відділення факультету мистецтв», Кривий Ріг, 14 листопада 2019 року; Міжнародна науково-творча конференція «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність», Одеса, 30 листопада – 1 грудня 2019 року.

**Публікації.** За темою дисертації опубліковані 6 статей, з них 5 – у спеціалізованих наукових збірниках, затверджених Міністерством освіти і науки України, 1 – у періодичному науковому іноземному виданні (Німеччина).

**Структура роботи.** Робота складається із вступу, 3 розділів, що включають 10 підрозділів, і висновків, які містять узагальнення головних

результатів дослідження. Обсяг основного тексту дисертації – 189 сторінок, список використаної літератури включає 297 позицій.

## РОЗДІЛ 1.

### СХІДНОХРИСТІЯНСЬКА КАНОНІЧНА ТРАДИЦІЯ ЯК КУЛЬТУРНА ПАРАДИГМА РОСІЙСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

#### 1.1. Категорії «культури» та «символу» у дискурсивному колі філософських, мистецтвознавчих та музикознавчих досліджень

Поняття «культура» транслює багато різноманітних сенсів (на даний час налічується більше п'ятисот визначень), де більшість з них пов'язується з людською діяльністю: людина створює, зберігає і поширює культурні цінності. Тобто культура розглядається як продукт творчої праці людини, як втілення її ідей у всіх сферах життя і діяльності. Слово «культура» (cultura) прийшло до нас з латини і буквально перекладається як оброблення землі, виховання, освіта, розвиток [175, с. 8-9]. Але, поруч з даним тлумаченням, існують багато досліджень, в яких категорія «культура» безпосередньо пов'язана з поняттям культу – cultus, що означає «шанування Бога, культ».

Розуміння нашими предками марності тільки людських зусиль, особливо в такій важливій і значущій справі як землеробство, привели до того, що обробці землі, посіву та збиранню врожаю передували певні релігійні обряди, культові дії, які були звернені до вищих сил, здатних допомогти людині в досягненні мети. Всі обряди були емоційно забарвлені, наповнені життєвою енергією і силою, включаючи в себе танці, хороводи, багатозвучні пісні, ігри тощо. Особливе місце займав язичеський культ води. У стародавніх пам'ятках збереглися відомості про молитви та жертвоприношення воді, яку стародавні слов'яни вважали стихією з якої утворився світ. Ця особливість, зберіглася і понині: практично не має жодного культу, де б не використовувалась вода та її сила і здатність міняти світ, що має обґрунтоване підтвердження наукою. Ось як про воду говорить отець Павло Флоренський: «Так от, ця вода хрещення сповнена таємничої сили, – сили, а тому і значення. Вона – могила старої людини, місце його

нетління і місце зачаття і утворення нового духовного організму» [255, с. 232].

Поняття «культура» стало поступово поширюватися на всі види людської діяльності, вживатися на все ширшому сенсі – «облагороджувати, розвивати, утворювати, виховувати». У науковий обіг слово «культура» увійшло в другій половині XVIII століття, в епоху Просвітництва, і, з точки зору французьких просвітителів означало розумність, розумне улаштування життя [44, с. 308–337]. Надалі поняття культури стало ще більш широким, і культуру стали розділяти на духовну і матеріальну. У повсякденній свідомості «культура» виступає як збірний образ, що поєднує мистецтво, релігію, науку, етику, мораль і так далі. Цікавий погляд на розуміння походження поняття культури у отця Павла Флоренського.

В курсі лекцій «Філософія культу» він визначає: «Культура, як показує і етимологія слова *cultura* від *cultus*, ядром своїм і коренем має культ. *Cultura* як дієприкметник майбутнього часу, подібно *natura*, вказує на щось, що розвивається. <...> Святині – це первинна творчість людини; культурні цінності – це похідні культу, як би відлущування лушпиння культу, подібно до сухої шкірки цибулинної рослини» [255, с. 75]. У більшості робіт о. Павла Флоренського богослужіння є осередком, центром, а всі решта діяльності «наростають біля нього або, точніше, виділяються з нього». Система понять спочатку є системою, що супроводжує культ та розвивається з самого культового дійства, з «словесного» обряду. А вже у другу чергу, після виконання первинного свого призначення, далі отримують самостійне зростання, автономно ускладнюються, віддаляються і виокремлюються від культу, робляться світськими – літературними і науково-філософськими сюжетами, формулами і термінами та продовжують світську філософію, світську науку, світську літературу» [255, с. 75]. Отець Павло говорить про те, що культ є видом культурної діяльності людини і що «Явища культу – храм, начиння храмове, інше приладдя храму і хатньої молитви і також всі елементи культу – на зразок тексту і наспіву співів, молитов, освячених

речовин і т. д. і т. д.; об'єднані в конкретно—цілісну єдність, вони суть знаряддя цієї культурної діяльності: ними, і через них і в них культ як діяльність виявляється і здійснюється» [255, с. 51-52]. Ми можемо погодитись з отцем Павлом в тому, що безсумнівно релігійна і світська культура мають тісний зв'язок, взаємно проникають та дуже впливають одна на одну і безперечно, храмове дійство, тобто богослужіння – величний витвір символічного дійства, який розвиває практично всі сфери культурної діяльності людини.

Поділ культури, на духовну і матеріальну складові, що відбувся у XVIII столітті, умовний, бо вся матеріальна сфера життя людини – плід його духовного розвитку. Історія різних народів показує, що кожен з них завжди має свої релігійні уявлення, але все найкраще люди присвячують Богу. Так як культура передбачає працю по створенню, вихованню, творінню з ясним усвідомленням того, що є добро і благо, вона у релігійному аспекті є культурою подолання плоті, подолання гріховної природи людини, про що говорить в своїй статті «Культура подолання» священник Дмитро Шишкін. «Православна культура передбачає, що людська природа потребує покайного преображення, яке можливе лише у співпраці людини і Бога. І мета не в усуненні труднощів, так само як і не в штучному їх створенні, але в гідному подоланні всіх тих перешкод на шляху християнського життя, які виникають природним чином» [279].

Головна праця християнина – це «обробляти землю свого серця» [49, с. 388]. Для людини, яка міцна в вірі та благочесті все буде служити на користь, стане причиною радості від подолання труднощів безладу. Труднощі життєві тоді не знищують людини, а становлять лише необхідну частину її життя, і Бог дає людині сили, і бадьорість, і рішучість для подолання цих труднощів. Ось що пише о. Георгій Флоровський про християнина, цитуючи о. Паїсія: «Християнин сходить до Бога, через каяття і покайння, і живе в Ньому, «і в подиві занурюється в Його незбагненній

безмежності, і перебуває в Божественному порядку», благоговійно шанує і споглядає цей Божественний порядок буття і життя» [256, с. 507].

Приклади такої людини, яка повністю сподівається на Господа, знаходимо в мистецтві, і зокрема, в оперній творчості багатьох композиторів: у М.І. Глінки в опері «Життя за Царя» в образі Івана Сусаніна, у М.П. Мусоргського в «Хованщині» в образах Марфи і Досіфея, у Р.К. Щедріна в образах Івана Флягина «Зачарований мандрівник», в образі Боярині Морозової в однойменній опері, в образі Іоланти в опері П.І. Чайковського «Іоланта», в образі Февронії «Сказанні про град Кітеж та Діву Февронію» М.А. Римського-Корсакова. Віра, очікування та сподівання у всіх цих героїв проявляються по-різному. Але всі вони є взірцем самовідданої любові до Бога, до близьких, зразок любові, терпіння, сумління та сподівання. У Сусаніна – це самопожертва, повна довіра Богу в справі спасіння Святої Русі від ворога та допомоги законному царю сісти на трон; в образах Марфи і Досіфея – це відданість старій вірі; у Діви Февронії спасіння Кітежу, князя Всеволода, прощення Гришки, прийняття вінця Христової нареченої і вхід в перевтілений новий Кітеж-град й т.п. Але цей тяжкий шлях, хресний шлях приводить героїв до преображення душі, до досягнення великої і славної цілісності, міцності та мудрості, дарованої від Бога за кріпке стояння у вірі та в правді. Здатність людської природи полюбити дійсну красу «Горнього» (вишнього) Світу та абсолютно змінитися, усвідомити повноту життя, робить можливим для нас вже сьогодні стати причасниками Божого єства, побачити Небесний Єрусалим.

Диякон А. Кураєв вважає що відтворений культурою світ – це світ штучний, звідси і з'являється мистецтво, як спогад про втрачений рай, тому що тільки в раю створений Богом людський дух і природа перебували в природній гармонії один з одним. Культура створює вторинний світ, світ символів, за допомогою яких людина «олюднює той світ, в який вона втягнула себе гріхом» [117, с. 132]. А культурна творчість, за його словами, це «створення системи образів для часткового осягнення первинної



реальності» (тобто самого Бога). Це означає, що крім містичного, «прямого» одкровення про світ духовний, людина має можливість ще і за допомогою символів та образів отримувати знання про духовний план буття. Хоча з точки зору богослов'я, такий спосіб не є довершеним і є, як раз наслідком гріхопадіння людини, результатом чого було втрачене пряме та безпосереднє спілкування з Богом. Не маючи можливості безпосередньо бачити Лік Божий, людина створює Його образи (богословські, іконографічні, місіонерські). Це і є власне культурна творчість – створення системи образів для часткового осягнення первинної реальності», – пише в своїй книзі «Шкільне богослов'я» отець Андрій [117, с.132].

Культура як комунікаційна система, як система знаків і принципів їх обміну інформацією, вивчається такою наукою як семіотика (грец. *semeiotike* – вчення про знаки). А в системі семіотичних наукових дослідницьких напрямів категорія «символу» є однією з провідних та найбільш важливих. Співвідношення вираження і вмісту, конвенціональність<sup>1</sup> цього відношення і складає основу в розумінні символу або символічної функції чого-небудь (об'єкту, тексту, зображення). Значення символу є конвенціональним аналогом значення іншого об'єкта. «Семантика, безумовно, відкриває одну з доріг проникнення в секрети з'єднання матеріального і духовного, але, як вже говорилося, не єдиною. Людина оточена світом звуків і тому схильна їх семантизувати, без чого її повноцінна життєдіяльність, власне, була б неможливою. Звук взагалі, а музика як організоване звукове середовище, володіє сильними засобами дії на фізіологічні і психологічні механізми людини. Недаремно музика не раз ставала об'єктом поклоніння, обожнювання, здавалася творінням неземних сил, увійшла як органічна частина в обряд, в культ, розглядалася в контексті космогонічних навчань» [11, с. 339-340].

---

<sup>1</sup> конвенціональність (від латів. *conventio* – угода) – термін, що вживається в культурології і соціології і позначає невід'ємну якість культурного об'єкту, що набуває їм в результаті визнання за ним (унаслідок встановлення згоди між учасниками соціокультурної взаємодії) певного набору стійких характеристик, виділених як значимі

У будь-якого культурного об'єкту існує певний набір стійких характеристик, виділених в процесі встановлення згоди між учасниками соціокультурної взаємодії як значимі та важливі. Музична мова є однією з таких систем конвенціональних знаків. Як зазначає Марк Арановський «Музика виявляє прагнення стати мовою, причому не метафорично, а в буквальному розумінні, і говорити на мові постійних і загальновідомих символів» [11, с. 68].

Пошуки людством загальної мови, яка б була спроможна виразити зв'язок речей і явищ, привели до відкриття спочатку узагальнених образів, а з подальшим еволюційним розвитком і до абстрактних понять. Згодом такі образи і поняття стали називати символами (від грец. σύμβολον – пізнавальна прикмета, знак). Символ формується під впливом багатьох узагальнень, щоб відтворити об'єктивну, істинну природу того, що він призначень символізувати. Досконалий символ повинен задовольняти як найбільшій кількості якостей, притаманних для людської особи: і духу, і інтелекту, і відчуттям. Універсальний символ має стати настільки всеосяжним, щоб знайти можливість відповідати запитам різних епох, релігій, культур і цивілізацій [290, с. 11-16]. Ми повністю погоджуємось з О.Ф. Лосевим в тому, що: «Поняття символу, як це показує історія науки, – надзвичайно широке і різноманітне, а в певному сенсі навіть і необхідне як для науки, так і для мистецтва, і до того ж не в разі якогось відсталого їх стану, але на ступенях їх передового і квітучого розвитку» [134, с. 5-6]. «Висловлюючись чисто математично, символ є не просто функцією (або відображенням) речі, але функція ця розкладається тут в нескінченний ряд, так що, володіючи символом речі, ми, по суті кажучи, володіємо нескінченним числом різних відображень, або виразів, речі, що можуть висловити цю річ з будь-якою точністю і з будь-яким наближенням до даної функції речі» [134, с.9].

В науковій статті Флієра А.Я. «О функціях символу в культурі» [253] йдеться про культуру, як особливу поведінково-комунікативну програму, що забезпечує груповий (колективний) характер людської життєдіяльності.

Флієр вважає, що культура цілком біологічна в житті людини, але «в ході своєї історії культура придбала безліч соціальних меж, обумовлених специфікою чисто людських взаємодій, і до теперішнього часу є в основному штучно сконструйованим інформаційним середовищем існування людей» [253]. Таку програму він умовно поділяє на декілька підпрограм, основними з яких особливо виділяє поведінкову і комунікативну, перша з яких регулює поведінку людини по відношенню до інших «сприяючи її конструктивності і не конфліктності» [253]. В своїй статті Флієр наголошує на тому, що обидві підпрограми культури (поведінкова та комунікативна) тісно зв'язані і в різних ситуаціях доповнюють і забезпечують одна одну.

Символ – це більш менш умовне зображення (вербальне, візуальне, звукове або яке-небудь інше) якогось об'єкту або поняття. Як пише в своїх «Нарисах античного символізму і міфології» О. Лосєв: «Символ є субстанціальна тотожність ідеї і речі, суті і явища» [133, с. 447-448]. І далі він розглядає символ в кожному з цих трьох основних проявлень, як ідеї, речі і їх тотожності. Символ, по Лосєву, може бути представлений суто в ідеальному духовному ключі і тотожність ідеї і речі можна представити тільки ідеальними засобами. Прикладом такого ідеального духовного символізму він наводить християнство, яке «розігрується» в розумно-духовній сфері» [133, с. 448]. В християнстві земля і тіло розглядаються в ідеальному ключі, як речі призначені для перетворення і спасіння, як тотожність «ідеального, безкінечного, з реальним, кінцевим». Особливо відокремлюється символізм вчення о Боговтіленні Христа, як «спеціального зволення вищої Волі». «Ясно, що це символізм ідеальний, розумний, духовний. У матерії, в речах він має потребу лише як в прикладі і демонстрації» [133, с.448]. Прикладами ідеального символізму він назвав музику, живопис, поезію, як найбільш «духовні» мистецтва. Якщо розглядати символ з точки зору пріоритету речей, тоді можна про нього говорити в «речово-матеріальному сенсі» з «переважанням речі», коли «символ повинен конструюватися вже в речах і речі повинні його оформити і додати йому внутрішню значущість» [133,

с.448]. Як приклад Лосєв наводить східний речовий символізм, а саме релігію вогню, коли само явище вогню і є своїм символом, тобто «Це – символізм речового, матеріального. Це – тотожність ідеї і речі в речах же» [133, с. 448]. Приклад матеріального символізму він вбачає в архітектурі. А символізм, в якому існує рівновага між ідеальним та речовим Лосєв знаходить в античному символізмі, символ якого – скульптура, а «духовне і тілесне дане в повній і принциповій рівновазі» [133, с. 449].

Відмінність символу (symbol) і знаку (sema) підкреслювали вже в античності. Платон вважав знаки проявом буденного життя, у тому числі і у низькій наслідувальній поезії, символи ж, навпаки, втілювали в собі божественні одкровення, сакральні істини. Але не всякий знак – символ. На погляд Флієра, відмінність між символом і знаком полягає і виражається в першу чергу в їх «контекстуальній залежності/незалежності. Знак, як правило, позначає одне і те ж, незалежно від контексту вживання.<...> Символ завжди пов'язаний з контекстом його вживання» [253]. В роботі Чарлза Сандерса Пірса<sup>2</sup> знаходимо визначення символу: «Символ є знак, який відсилає до Об'єкту, що позначається їм, в силу закону, звичайно – асоціації загальних ідей, що діє так, щоб заставляти нас інтерпретувати Символ як такий, що посилає до цього Об'єкту» [182, с.186]. Читаючи роботи Ч.С. Пірса, ми дійшли висновку, що будь яке визначення, в даному випадку, символу та знаку, дуже залежить від мови, на якій думає той чи інший автор. Бо сама мова є знаком. І як зазначав в своїх «Нарисах» О. Лосєв «Слово є орган оформлення самої думки, слід., і самого предмету, що відкривається в думці. Слово і мова є орган всенародної самосвідомості» [133, с. 61-62]. Ю.М. Лотман в своїй праці «Семіосфера. Культура і вибух. Усередині мислячих світів. Статті. Дослідження. Замітки» зазначає, що: «Знаки замінюють суть, явища і речі і дозволяють людям обмінюватися інформацією» [138, с.9]. «Найбільш знайомий і вживаний вигляд знаків –

<sup>2</sup> Ч.С. Пірс – американський філософ, логік, математик, основоположник прагматизму і семіотики (1839–1914).

слова. Проте ми широко користуємося і іншими видами знаків-замінників». З таких знаків-замінників Лотман виділяє іконічні і умовні знаки. До іконічних знаків Ю. Лотман відносить в тому числі і Божественне слово [138, с. 54]. «Риторичне з'єднання «речей» і «знаків речей» (колаж) в єдиному текстовому цілому породжує подвійний ефект, підкреслюючи одночасно і умовність умовного і його безумовну достовірність» [138, с. 70]. Ю. Лотман поділяє семіотичні об'єкти на три функції. Перша – це смислоутворююча, до неї входить конвенціональна (дискретна, словесна) і іконічна (континуальна, просторова) мови, які «взаємонеперекладаємі і одночасно проєктовані одна на одну» [138, с. 152]. Визначаючим в цій функції буде текст. Друга функція – синхронний семіотичний простір, «що заповнює кордони культури і що є умовою роботи окремих семіотичних структур і, одночасно, їх породженням» [138, с. 152]. Тут визначаючою буде культура. Третя функція – присвячена «питанням пам'яті, діахронії глибини і історії як механізму інтелектуальної діяльності», де в основі семіотика історії [138, с. 152]. В своїй діяльності ми часто перекладаємо якийсь сенс речі з однієї символічної функції в іншу. Так, наприклад, перекладання Євангельських сюжетів з словесних текстів на мову живопису, будуть мати спільну задану тему і зовсім різні засоби передачі змісту, але в чомусь пересічні (якщо це, наприклад, Притча про сліпонародженого, то і в тексті і на картині ми побачимо його образ, але він буде мати зовсім різне проявлення). Текст Притчі буде прочитуватись і в створеній художніми засобами картині, але в культурному аспекті це різні види людської діяльності, і з точки зору історії, хоч і пов'язано з історичною глибиною, але семіотичні установи будуть відображати досвід накопичений за весь історичний період до моменту створення картини за Євангельським сюжетом. «Смислова структура символу багатощарова і розрахована на активну внутрішню роботу того, хто сприймає» [4, с. 157.].

Відтворення літургійних символів музичними засобами також має свою багату семіотичну історію, знаходить відбитки в культурному надбанні, а

також є конвенціональним текстом. Підтвердження цього знов таки читаємо у С. Аверинцева: «Неоплатонівська теорія символу переходить в християнство завдяки посередництву автора, що писав в кінці V ст. під псевдонімом Діонісій Ареопагіт (так званий Псевдо-Ареопагіт); у його трактатах («О іменах божих» і ін.) все зримає описується як символ «незримої, сокровенної і невизначної» суті Бога, причому нижчі рівні світової ієрархії символічно відтворюють образ верхніх, роблячи для людського розуму можливим сходження по смислових сходах» [4, с. 159].

За визначенням А. Флієра, який переосмислює досвід Ч. Пірса, Е. Кассіра, Ф. Соссюра, Ю. Лотмана, серед символів ясно виділити можна іконічні (ілюстративні) і умовні знаки. За допомогою перших «змальовують спрощений варіант або впізнаний фрагмент потрібного поняття, що легко розуміється навіть не знайомою з цією символічною системою людиною (наприклад, майже всі знаки дорожнього руху)». Умовні знаки належать до певної системи, і для того, щоб їх зрозуміти «необхідно бути знайомим з цією символічною системою і свідомо знати, що який символ означає (наприклад, значення символів букв в алфавіті)» [253].

Зазвичай підлягають символізації найбільш поширені і значущі феномени культури. Сам об'єкт може бути одним в своєму роді, унікальним, але про нього знає велика кількість людей і для порівняння з другим об'єктом, за якимись певними ознаками, він може в комунікаційній системі людей стати символом цих ознак. Наприклад, в християнстві Хрест – це символ не тільки мучеництва Христа, але й символ нелегкої людської долі («це його хрест»), а також Хрест – зброя проти диявола: «Крест хранитель всея Вселенныя, Крест красота Церкви, Крест царей держава, Крест верных утверждение, Крест Ангелов слава и демонов язва» (Светілен служби Воздвиження Хреста Господнього) [156, с. 423].

Символи вживаються нами кожен день в буденному житті, ми навіть не помічаємо того факту, що велика кількість об'єктів, явищ і подій перейшли з свого прямого значення в символічне. Узагальнення під одне поняття

багатьох предметів або явищ зі схожою функцією і ознаками – також є символотворчістю. В повсякденному житті, частіше за все, ми згадуємо сакральні образи, художні образи, в які входить цілий комплекс образів – вербальні, образотворчі, звукові і тому подібне, образи влади, образи соціальної престижності, образи національної гідності і ідентичності, образи гендерної привабливості та ін. [253].

Художній символ, по С. Аверинцеву, це знак, пізнавальна прикмета, універсальна категорія естетики, що краще всього піддається розкриттю через зіставлення з суміжними категоріями образу, з одного боку, і знаку – з іншого. Символ є образом, який взяли в аспекті його знаковості «він є знак, наділений всією органічністю міфу і невичерпною багатозначністю образу» [4, с.155].

Одна з видатних праць «Філософія символічних форм» (1923 – 1929) представника Марбургської школи неокантіанства Е. Кассіра розглядає символічну функцію в якості загального принципу, який би об'єднував всі культурні форми, які представлені в словах і виразах мови, в конструкціях міфічного мислення, в притчах і алегоріях релігії, в образах і метафорах мистецтва, в поняттях і формулах науки, тобто у всіх формах духу, а наука розглядається лише як одна з автономних форм культури, яка є «особливою формою вираження творчої енергії духу», поряд з іншими – мовою, міфом, релігією, мистецтвом. В символічній функції Е. Кассіра убачає суть людської свідомості, яка реалізується через три основні функції. В них такі поняття як простір, час і число виражені в такий спосіб: в «функції вираження» як імена власні або міфічні персоніфіковані «образи», в «функції зображення» як мовні образні описи та в «функції значення» як поняття, знаки і формули науки. Символи – одночасно і вищі цінності людської культури. Засвоюючи старі і утворюючи нові символи, людина виражає духовно-сміслову в матеріально-плотському, динамічне в стабільному, множинне в одиничному. Вона добивається «індивідуальної свободи» і «безсмертя» [147, с. 726-728]. Е. Кассіра пропонував називати людину *Homo*

symbolicum або Homo symbolicus бо культурний аспект життя людини протікає в символічному світі, її оточують певні мовні форми, художні образи, релігійні обряди, ритуали або міфічні символи, штучні посередники, які створюють символічний світ. На думку отця Павла і реальність і символічність – це одне двоєдине ціле [255, с. 279].

По одному з тлумачень культури, які розвиваються, доктором філологічних наук, професором В.М. Телія, культура є «семіотично існуючий в людині у вигляді ментальних структур усвідомлення світу «символічний Всесвіт» [236, с. 680]. «Символічний Всесвіт», за словами В.М. Телія, це «окультурений» образ світу, або його бачення в категоріях культури, що має своє власне «семіотичне буття, представлене «мовою» культури, або її симболарієм<sup>3</sup>», що утворюється «багатошаровими сферами її природно-мовної концептуалізації» [235, с. 95]. Символічна функція символу, як предмету, артефакту чи особи відрізняється від символічної функції мови, де сенс слова має заміщати деяку ідею, тобто в мовному символі ідея реалізується не через реальність, предмет, а через ім'я. Існування символу в різних проявах мови, таких як розмовний ужиток, художня література, політичні риторичні має свою специфіку. Також особлива специфіка притаманна релігійним символам, а саме символам православного літургійного богослужіння.

Символ, відкриває глибину того, що він символізує, не будучи відірваним від реальності, створює єдність реального і вкладеного змісту «і сам покоїться в тій Єдності, прообразом якої є. Але якою б формою не був представлений символ, він завжди є специфічною мовою переведення реальності в той світ, як його людина сприймає. Тому так багато уваги приділяється процесу осягнення символу, його різноманітних значень, кордонів його дії, бо такий процес сприяє і осягненню людської психіки і, напевне, людської душі. Складний процес сприйняття та інтерпретації

---

<sup>3</sup> Про необхідність створення «Симболарія», або «Словника символів», див. в роботі П.А. Флоренського «Symbolarium (Словник символів)» [254, с.564- 574].



символу потребує залучення мислення, інтуїції, асоціацій з іншими значеннями знаків, і практично завжди цей процес залежить від особи, яка сприймає чи передає інформацію, від її досвіду, знань, асоціативної пам'яті тощо. Символи можуть бути конкретні і абстрактні, звукові та графічні, можуть бути символи-поняття, символи-образи і т.д. Звукові символи – виголошене слово, звучна нота, псалмодування. Звуковими символами люди з давніх часів користувалися для усної передачі таємного знання, для передачі відчуттів і емоцій, які важко висловити.

## **1.2. Формування літургійної символіки у контексті східнохристиянської канонічної традиції та її вплив на формування домінуючих тенденцій у російській та українській музиці**

Літургійна символіка як богословська категорія вивчається літургійним богослов'ям, де кожен літургійний акт і все богослужіння у цілому пояснюються з позицій історичного минулого та його проекції на сьогодення. «Божественна Літургія для всіх тлумачів є, по суті, символічне «зображення» життя і земного служіння Христа, від народження у Віфлеємі до славного Його вознесіння на Небо. Проскомідія, тобто обряд приготування євхаристичних дарів з хліба і вина, – символ Христового народження; так званий «Малий вхід» – символ Його явлення світу; «Великий вхід», або хід з дарами до престолу, – символ поховання Христа і Його урочистого входу до Єрусалиму і так далі» [281, с.290]. Такий символізм носить ілюстративний характер. «На рівні здійснення, рівні, так би мовити, «зовнішнього вигляду» Божественна Літургія є перш за все сакральна п'єса, інсценування в звичайному значенні цього слова. І очевидно, що саме цей ілюстративний символізм, цей «театральний» характер візантійської літургії мається на увазі в описах і визначеннях її як «символічної», як наділеної особливо «багатим» символічним вмістом» [281, с.291]. Але існує глибинне тлумачення літургійних символів, які пов'язують образ Церкви небесної і земної, говорять про вічне славлення Бога ангелами, молитви, що передають нашу

безкровну жертву, як жертву хвали Господу, розглядається Священне Писання, як джерело гнозису (від грец. γνῶσις – «знання») – пізнання Бога, Який відкриває Себе в Своїх діях, велика таємниця втілення і спокутування людини і світу во Христі. В одній своїй лекції професор О.І. Осипов розповів: «Коли здійснюється чернечий постриг, то спеціально вручаються чотки, і не лише як символ, як знак того, що без молитви немає релігії, а як інструмент, за допомогою якого ти віднині повинен всю свою увагу звернути на молитву Ісусову, заповідану святими отцями. Вся суть релігії – в молитві» [173].

Символічне тлумачення літургії, як стверджує протопресвітер О. Шмеман, після вивчення досліджень о. Рене Борнера, йде від катехізису<sup>4</sup> для ново навернених в період підготовки їх до хрещення (VII-XV століття). Вчення носило ознайомчий характер, приділяючи увагу «присвятним» обрядам з головним акцентом на послідовності історичних подій, які розкривали Священне Писання як історію спасіння. Містичне тлумачення адресоване «вірним» почало формуватись в Середні віки і мало призначення пояснювати таємний, «духовний сенс, духовну реальність, що незримо стоїть за видимими знаками і обрядами літургії». Одним з найкращих зразків тлумачення Божественної Літургії з точки зору до його таємного смислу є Містагогія великого візантійського богослова VII століття святителя Максима Сповідника. В своєму трактаті він об'єднав в погоджене ціле різні тлумачення символів богослужіння, тим самим підготувавши «кінцеве торжество символізму як наповнення форми і духу візантійської літургії» [281, с.293]. Символ в Літургії позначає реальність того, що він символізує. Це не є символом якоїсь події або особи, це символ таємниці одкровення і спасительної благодаті. Як зазначає отець Олександр «вся літургія є символ таємниці Христова Вознесіння і сходження в славу, як і таємниці Царства Божого, «світу прийдешнього» [281, с. 295]. На Літургії ми стаємо

<sup>4</sup> офіційний віросповідний документ якої-небудь конфесії, огласительне повчання, книга, що містить основні положення віровчення, часто викладені у вигляді питань і відповідей. Катехізис містить відповіді на найбільш типові богословські питання і початкову богословську освіту перед хрещенням.

учасниками спасительних Таїнств, які возносять душу до Бога і дають можливість безпосереднього спілкування з Ним.

Одним з основоположних символів Літургії є «есхатологічний символізм». Кожної неділі згадується Воскресіння Христа і перехід «від смерті до життя, і від землі до Небес», як співається в пасхальному каноні. Перші християни вірили, що через пришествя Христа, Його життя, смерть і Воскресіння з мертвих, Вознесіння на Небеса і послання Ним Духу в день П'ятидесятниці, настав День Господній; який був провіщений пророками і відкривав собою нову еру Царства Божого. І продовжуючи жити на цьому світі вони вірили, що вже в той же час, належать до світу нового, бо сполучені з Христом через Таїнство Євхаристії, помазані Духом Святим і наділені новим і вічним життям та спроможні перемагати гріх і смерть. Цей Новий світ на землі – Церква, яка вже вознеслася в Царство Христове і може свідчити про Нього через основоположні Таїнства Хрещення і Євхаристії. «Весь сенс есхатологічного символізму в тому, що знак і що позначається ним суть одне і те ж. Ми можемо сказати, що літургія відбувається з нами. Літургійний Вхід є наш вхід, а краще сказати – вхід Церкви на Небеса» [281, с. 298].

Християнське богослужіння з його річним, тижневим, денним кругом служіння сформувалось під впливом есхатологічного символізму. Число вісім – символ безкінечності, це Восьмий день після семи днів творіння, день переживання Пасхи, як переходу в Царство Боже, день нового творіння, причетність якому відбувається в євхаристичному вознесінні. Головний сенс богослужіння – це те, що воно є джерелом спасіння, «небом на землі», «у кожній Літургії зустрічає вона [Церква] прийдешнього Господа і має повноту Царства, що прийшло в силі; у ній кожному, хто алче і жадає дається вже тут на землі і в цьому віці споглядати нетлінне світло Фавору, мати радість досконалу і світ в Дусі Святому» [282, с.3].

Загальною християнською символікою, яка притаманна і іншим конфесіям, є символіка есхатологічна. «Есхатологія (від грец. ἔσχατος–

останній, кінцевий) – в релігійних світоглядних системах вчення про кінцеві долі людської особи і всього суцього в «вічності», тобто в перспективі самого дефінітиву за межами історії, біографії, взагалі «цього» світу» [5, с. 512]. В будь який культурі зустрічається міф про життя за труною, про існування невидимого світу, який набагато краще, розумніше, світліше, красивіше за земне життя. «...всі релігії по суті своїй есхатологічні, бо незалежно від конкретної форми, яку вони приймають, релігійні пошуки зрештою завжди виявлялися пошуками кінцевого стану реальності (абсолютного буття), вищих цінностей (абсолютного блага, істини, розуму і тому подібне) і особливих, вищих якостей (трансцендентне, незбагненне розумом)» [63].

Релігією Преображення не зрідка називають само православ'я, як вважає о. Андрій Кураєв [117, с.224], бо «з Фавору вже видно Голгофу, і треба йти до неї. Єдині слова, які Христос сказав учням на горі Преображення, – були про Його майбутню смерть і воскресіння. <...> Так, воістину, головна таємниця християнства є і в цьому невеликому оповіданні про Фавор» [117, с. 226]. Здавалось би, що до есхатології християнства це не має відношення. Христос прийшов у світ, щоб дати йому надію на Воскресіння, щоб здолати смерть, але без Преображення тілесного і духовного це неможливо. В світі Христової любові світ змінюється, але не відмінюється. Подальші події голгофської смерті, зішестя в пекло і Воскресіння – події, які мають стрімкий розвиток – «від смерті до життя, від землі до Неба». Головний сенс Воскресіння – сотеріологічний. «Върно слово: аще бо съ нѣмъ умрѣхомъ, то съ нѣмъ и оживѣмъ» (2 Тім. 2:11). Сенс християнської есхатології виявляється в русі від передісторії до власне історії, точніше до її фінальної майбутньої мети – до Спасіння» [63].

В музичній символіці часто це пов'язується з Судним Днем і у західнохристиянській традиції – з риторичною формулою *Dies Irae*<sup>5</sup>, як

<sup>5</sup> «*Dies irae*» відноситься до жанру «секвенція» (від латів. *sequentia*, *sequor* – «йду в слід», «слідую»), складається з віршів на латинській мові і музики, зберігаючої традиції григоріанського хоралу. Авторство тексту приписується жившому в тринадцятому столітті францисканському ченцеві Томмазо да Челано (*Tommaso da Celano*). Свою назву твір отримав по перших словах вірша: «*Dies irae, dies illa*» («День гніву,

символом смерті, зла. У католицькій традиції Судний День розглядається, як день Другого пришествя Христа на землю для того, щоб покарати грішників і принести цьому світу руйнування. Ніхто не зможе уникнути цього суду. Православна думка в Другому Пришесті вбачає велике благо для людства. Хоч апокаліптичні картини світу і лякають вогнем очищення, але й дають надію на Царство Небесне, на Рай на землі і перебуванні в Христовій любові без хвороб, страждань у вічному житті, безсмерті. «У Новому Завіті це вже Спаситель всього людства, який знаходиться на стороні всіх страждучих і віруючих в Його прихід людей і в певний момент історії має втрутитися в її течію для покарання невірних і подяки праведним» [63]. «Це – те містичне християнство, яке втілюється образом невмирущого апостола Іоанна, – християнство апокаліптичних одкровень з його прозрінням в таємницю втіленого Слова, в таємницю людини, обожненої у Христі і тому вже такої, яка не може померти» [243, с. 565]. Тому відображення в музичних риторичних формулах есхатологічних мотивів сповнено надії і каяття перед Господом. Інтонація *Dies Irae* відносно православ'я найближче нагадує «Зі святими упокой», але в світлих, сповнених надії на воскресіння інтонаціях. «Принципово різний сенс цих наспівів закладений в їх інтонаційній будові: обидва складаються з 7 звуків. Але якщо тема *Dies irae*, спрямована вниз, як би обривається, закінчується ними, то «Зі святими» вже в «зерні мотиву» містить висхідну тенденцію: стрибок на висхідну кварту (але не зменшену, тритон, а чисту, символізуючи чистоту, святість), інтонаційно підкреслює словесно-молитовне звернення – крик про помилування душі, що відспівується, до Христа і визначення її в місце, де «немає хвороби, печалі і зітхання, але життя безкінечне» [71, с. 46-47].

В богослужінні семантично найбільш насичена та найбільш таємна частина – Євхаристія (от грец. *ευχαριστία* – «подяка») «це ні найважливіше, ні

---

день цей»). Починаючи з чотирнадцятого століття доля секвенції тісно зв'язана з католицькою заупокійною службою «Реквіємом» [См.: Julian J. *Dies Irae* / J. Julian // *A Dictionary of Hymnology: Setting Forth the Origin and History of Christian Hymns of all Ages and Nations.* – New York, 1957; Foley J. L. *A Study of the Dies Irae: Its Backgrounds in Literature and Art, Its Imagery and Origin, and Its Usage in Liturgy, Music, and Literature.* M.A. thesis / J. L. Foley. – University of Kansas, 1972].

найголовніше серед таїнств, але в ній Церква виконується і виявляється, і кожне таїнство залежить від євхаристії і здійснюється її силою, яка власне і є сила Церкви. Церква там, де здійснюється євхаристія, і членом Церкви є той, хто бере в ній участь, оскільки саме в Євхаристії Христос «з нами до кінця століття», згідно з Його власним обіцанням» [74, с. 375-376]. Отець Павло Флоренський в роботі «Філософія культу» визначає, що точка опори в Літургії повинна бути конкретним предметом, «у вищому і повнішому сенсі – Абсолютною Боголюдською втіленою Особистістю – Господом Ісусом Христом. Але Він вознісся; отже, Він має бути даний тим, що Його замінює в повній конкретності: такою є Євхаристія» [255, с. 119].

Літургія складне сакральнo-символічне дійство, або духовно-семіотичне ціле. І як стверджує о. Олександр Шмеман, з яким ми згодні, має зовнішню, видиму, плотсько-сприйману сторону, з ілюстративною символікою (послідовність певних молитвословій, співів і священнодіянь, що знаменують собою «суть», або духовний сенс, богослужіння) і його внутрішню, містичну (таємничу) сторону, що невидимо пресуществляється на богослужінні. Православна літургія – це і подяка Богу за Його створення світу із «нічого», це служіння Богу і людям, це есхатологія спасіння через Хрещення, спокутування гріхів, таємницю обожнювання через Причастя Тіла і Крові Христової. На думку о. Павла Флоренського: «Таїнства – Боголюдська дійсність, де земне прояснилося і від Світла небесного отримує власне свій зміст. Таїнства – це вилучені з повсякденності ділянки повсякденного, вирізки життя» [255, с. 211]. Таїнство «обпалювало б особу, якби не мало біля себе свого обряду», – наголошує о. П. Флоренський [255, с. 212].

Обряд, як зовнішня сторона Літургії, має свою символіку, яка виражається через слово, музику, мистецтво вогню, диму (кадіння фіміаму), через ікони, архітектуру, ювелірну майстерність. Про синтез мистецтв храмового дійства писав отець Павло Флоренський в своїй доповіді в Комісії з охорони пам'ятників мистецтва і старини Троїце-Сергієвої Лаври. Головна

думка доповіді була в тому, що всі предмети храму повинні служити в неділимій єдності, що тільки так можна сприймати всі предмети культу, як цілісний організм. «Стиль вимагає відомої повноти круга умов, деякої замкнутості художнього цілого, як особливого світу, і вторгнення в нього елементів іншого характеру веде до спотворення як цілого, так і окремих частин, що в цілому мали свій центр і початок рівноваги» [254, с. 378 – 379]. «Пригадаємо про пластику і ритм рухів священнослужбовців, наприклад при кадженні, про гру і переливи складок дорогоцінних тканин, про пахощі, про особливі вогненні провіювання атмосфери, іонізованої тисячами вогнів, що горять, пригадаємо далі, що синтез храмового дійства не обмежується лише сферою образотворчих мистецтв, але залучає до свого кола мистецтво вокальне і поезію, – поезію всіх видів, сам будучи в плоскості естетики – *музичною драмою*» (курсив наш – *К.Н.*) [254, с.379].

Таку ж думку, про цілісність храмового дійства висловлює і священник Олександр Шмеман в «Введенні в літургійне богослов'я»: «богослужіння» <...> «є якесь ціле, в якому все: молитвословія, читання, спів, обряди, співвідношення всього цього в «послідуванні» або «чині» і, нарешті, те, що можна визначити як «літургійний коефіцієнт» кожного з перерахованих елементів (тобто те значення, яке він, окрім безпосереднього свого вмісту, отримує від свого місця в загальному зв'язку або «чині» богослужіння), лише все це разом визначає сенс цілого...» [280, с. 27]. А «Головним шляхом проникнення в сакральний простір богослужіння є молитва, різні форми якої і формують духовну тканину богослужіння» [280, с. 27].

Богослужбовий канон, що поступово сформувався, об'єднав всі структурно-сміслові основи, утворюючи цілісне поняття християнського храму і забезпечуючи просторово-часову єдність літургійних видів мистецтв: живопису, архітектури, співу, богослужбового читання, мистецтва дзвоніння. Всі зображення в храмі розділяються «на символічні: якір, голуб, птиця фенікс, півень, агнець, хрест, монограми з ім'ям Ісуса Христа; алегоричні: притча про десять дів, про Доброго Пастиря; біблейські події: Ной в ковчегу,

зображення пророка Іони, Данила в рву левовому, поклоніння волхвів, воскресіння Лазаря» [232, с. 155].

Із збільшенням кількості віруючих змінився і характер богослужіння, з невеликих християнських зборів, в більшості своїй катакомбній церкві, починається будівництво храмів, в основному хрестно-купольного типа, змінюється, доповнюється і стає барвистішим само богослужіння, яке синтезувало різні види мистецтв, зібравши їх в одному просторі і з'єднавши одним часом. Це символічне ціле, доповнене літургійною поезією і музикою, богослужіння стає «театралізованим, ефектним», що сприяло бурхливому розвитку літургійної творчості. Таким його і побачив рівноапостольний князь Володимир – з імператорською розкішшю, з пишними процесіями і виразними обрядами. Сприймавши візантійський стиль християнського віровчення, розвиваючи і збагачуючи візантійські традиції, руський стиль знайшов свою неповторну дорогу в історії Православ'я. У храмовбудівництві поступово змінюється шоломоподібний візантійський купол на «купол цибулинного типу як символ глибокого молитовного горіння до небес», де число куполів має глибоко символічне значення.

Особлива увага в Літургійному символізмі приділяється богослужбовому співу. Церковно-богослужбовий спів – це, перш за все, словесне служіння Богові («Въ началѣ бѣ слово, и слово бѣ къ Бóгу {у Бóга}, и Бóгъ бѣ слово» [Ін. 1:1]), і притому церковно-суспільне, соборне. Соборність – головний принцип літургійного духовного сходження людини до Бога. Церковний спів і читання – це словесно-розумна сторона богослужіння. Православний церковно-богослужбовий спів, як цитує в своєму дослідженні священник Борис Ніколаєв протоієрея М.Трубецького, є «надмистецтво», що граничить з одкровенням, бо в ньому «діє не народний геній, не мудрість століття сього, а голос Церкви, що одухотворяється і освічується Духом-утішником, що перебуває в ній по обіцянню Божественного Засновника» [168, с. 13].



Як відмічає в своєму дослідженні Г.В. Дубровська, «музична символіка Літургії запозичена від музичності Псалтирі, її текстології і «фактурно-стилістичних принципів»: характеру гімнів і співів, що цитатно використовуються у вузлових моментах Богослужіння, драматургії (заголовок циклу псалмів «Гімн сходження вгору», що підкреслює основну ідею, мету християнського виховання: сходження до Бога) [71, с. 15].

Богослужбова православна музика – це справжнє богослов'я в проповідях і звуках, центр молитовних спрямувань. Що дуже характерно для православної співочої церковної традиції та не повторюється в інших, це спів без музичного супроводу, що надає особливу зібраність, відкритість, чистоту та певний внутрішній стрій. «Дослідники називають людський голос струно-духовим інструментом, що охоплює гармонійні акорди трьох октав». Підстава для виняткового вживання вокальної музики в православному богослужінні полягає в самій природі людського голосу, здатного, по висловлюванню професора-протоієрея Металлова, «виразити всілякі, найглибші й найтонші рухи людської душі» [168, с. 27–28]. У церковній музиці повинна бути відсутня надмірна емоційність та зовнішня чуттєвість, крикливість і все, що може відволікти людину від молитовного спілкування з Богом. Музика православного храму звучить особливим звуковим матеріалом – церковним дзвоном, співами, характерним читанням на розспів.

Інтонаційна основа співів, вийшла за межі храму, злилась зі світською музикою та стала риторичною системою «у яку входять: тема Хреста, фігури: катабазіс –сходження ступенями униз і анабазіс – стрімке сходження угору, числова символіка. «Фігури», спочатку пов'язані з культом, в століття класицизму з розцерковленням мистецтва перетворилися на «фігурації», пасажі в інструментальних етюдах, «школах» [більш детально це питання розглядається в дисертаційному дослідженні Г. Дубровської [71, с.16–21].

Символ круга, як символ що без кінця повторюється, знаходимо в співі *на Подобен*. Це коли на один і той самий розспів накладається різний текст. Такий принцип характерний для служб, які проходять за Октоїхом та Мінеєю

і тексти розспівуються подібно до вказаного гласу, яких в традиції церкви вісім. Традиція восьмигласового співу, на думку австрійського та британського дослідника візантійського та ранньохристиянського богослужбового співу Егонта Джозефа Велеса, основана на групах певних «архетипів», які в сукупності і склали глас: «Неозора скарбниця візантійських мелодій розвинулась з обмеженого числа архетипів, тих, що передавалися ангелами і пророками. Так небесні гімни стають доступними людському слуху. Візантійський музикант повинен триматися цих моделей наскільки це можливо точніше» [39, с. 174–175]. До такого роду архетипів, скоріше за все, і належали Подобні, які стали основою гласового співу, а також особливих урочистих наспівів, приурочених до свят. Строки, з яких складається глас, підібрані так, що цей глас вже не сплутаєш з іншим, а вся його мелодія легко запам'ятовується. Кожен глас має своє символічне значення і приурочений до значущих подій християнського життя<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Так перший глас – це символ Богоявлення, в першому рядку і тропарного, і стихирного розспівів відчутний широкий «крок» мелодії вгору, що і додає йому розміреності, величності і урочистості, він нагадує світ сонця, яке своїм промінням проганяє сон, смуток і збентеження. Ми чуємо цей глас на свято Богоявлення «В Йордані хрестився Ти, Господи», Воздвиження Хреста «Спаси Господи люди Твоя», Успіння Пресвятої Богородиці «В різдві дівство зберегла еси». Другий – глас Ісходу, відображає перехідний стан (передсвято, ісход душі з тіла, перехід від життя тимчасового до життя вічного), він «пройнятий лагідністю, благоговінням, він утішає сумних і відганяє похмурі переживання». Перш за все, це голос Великої Суботи. Він є плагальним до шостого гласу, який домінує в співах заупокійних богослужінь. Третій глас Небесної радості, він бурхливий, як море при негоді, спонукає на духовний подвиг». На його подoben розспівується кондак Різдва Христового «Діва днесь Пресущественнаго раждає», тропарі апостолам, великомученикам тощо. Четвертий – Всесвятковий, він мінливий «то збуджує радість, то вселяє печаль. Тихими і м'якими переходами тонів він повідомляє спокій душі, вселяє прагнення до Горішнього, найбільш виражаючи дію на нас Божої благодаті». Він є в богослужбовій практиці найбільш споживаний, бо його мелодія відрізняється простотою і логічністю. Найвідомішими є Тропарі Різду Христову «Різдо Твоє Христе Боже наш» та Богородиці «Богородиця Діво, радій». П'ятий глас символізує Поклоніння – «заспокоює душевні хвилювання, він личить для плачу про гріхи». Цим гласом розспівані заупокійний седален «Покой, Спасе наш, з праведними раби Твоя»; Недільні тропарі «Ангельський собор» («Благословен еси, Господи»). Мелодія цього гласу ковзає то вгору, то вниз, нагадуючи колискову, даючи відчуття спокою і нескінченності. Шостий – Покаяння, ним розспівані такі протилежні піснеспіви, як «Воскресіння Твоє Христе Спасе наш», яке є урочистим і хвалебним, «Помилуй мене, Боже, з великої милості Твоєї» і канон Покаянний, який також співається при заупокійних службах, «Як по суші, пройшов по безодні Ізраїль стопами». Про цей глас писали, що він «народжує благочестиві почуття – відданість, людяність, любов», але його мінорне звучання робить цей глас спроможним виразити наші почуття скорботи та зосередженості. Сьомий глас – глас Преображення. Він в першій строчці нагадує своїм висхідним рухом глас перший, що задає йому світлого радісного звучання. Написаний ним тропар Преображення Господнього «Преобразився на горі Христе Боже наш» дає душі радісні сподівання. З давнини про нього казали, що він «м'який, зворушливий, умовляючий. Він ласкаво переконує, закликає, просить про умилоствлення». І, нарешті, восьмий – глас Вічності. Сама назва гласу говорить за себе – це глас «трубний», який є провозвісником Грядущих Часів Царства Божого. Це голос високого проповідування і похвали. Він складається з окличних інтонацій (особливо це стосується стихирних наспівів «Царь Небесний за Людинолюбство на землі явися», заупокійна стихира «Плачу і ридаю»), «виражає віру в майбутнє життя, споглядає небесні таємниці, молиться про блаженство душі». Він є подобном для тропарю П'ятидесятниці «Благословенний Ти, Христе

Цей мелодичний символізм безперечно впливав на свідомість, музичний смак та стиль композиторів, які виховувались в культурі Православ'я. Б. Асаф'єв в своїй праці «Про хорове мистецтво» відмічав, що «Давньоруська музика володіла своїм епічним скарбом музичних культових наспівів. Скарб цей, відомий всьому народові в безлічі варіантів, чутний у всіх кінцях руської землі, розширював свою дію у міру збирання і поширення російської держави» [16, с. 36].

Літургійна ідея циклічності та безкінечності, яку символізує круг, виражена не тільки в співах на Подобен, але й в незмінних символічних формулах тексту таких, як «Святий Боже, Святий Кріпкий, Святий Безсмертний, помилуй нас» – Трисвяте, яке в залежності від свята на Літургії змінюється на «Еліци во Христа хреститися» або «Хресту Твоєму», а на Утрені на Великому Славослов'ї залишається незмінно, в заупокійній службі – «Вічна пам'ять», яка співається тричі, Алілуарій, а також статутне повторювання прокимну<sup>7</sup> тричі. З одного боку – це підкреслює тройчеську природу всього створенного світу, з іншого – натякає на циклічність і повторюваність. Знайти співвідношення з колом можна не тільки в Трисвятому і Алілуарії, а й в Херувимській пісні, в Милісті миру, в різних видах ектеній, які чергуючись з вигуками священнослужителів створюють своєрідну «вертикаль». «Горизонталлю ж можна представити «цілісні» співи, такі як задостойники, запричасні концерти на Літургії, а також – «Благослови, душе моя», «Блажен муж», «Світе Тихий», «Нині отпускаєши», «Хвалите ім'я Господнє», «Богородиця Діво» і Гімн Богородиці «Величить душа моя Господа» зі Всенічної» [71, с.17]. Такою ж є на заупокійній службі кафізма 17, коли священник читає кафізму, а хор весь час співає приспів «Благословен еси Господи» та «Спасє, спаси мя».

---

Боже наш», для заупокійного тропарю «Глибиною мудрості», а також для одного з найвідоміших кондаків присвяченого на честь Богородиці, «Взбранный Воеводо» [251].

<sup>7</sup> Прокімен (греч. прокеїμενον — букв. «лежачий попереду») у Православній церкві неодноразово повторюваний стих (звичайно з псалмів Давида), відповідний до сенсу дня, що святкується церквою, проголошуваний перед читанням Апостола, Євангелія або паремій, на часах і вечірнях Великого Посту і служить своєрідною «передмовою» до цього читання [224; 225].

Дуже цікавим є слово Алілуйя, яке за грец. ἀλληλουϊά означає «хвалите Яхве», тобто «хвалите Господа», що дійшло до нас з старозавітного богослужіння. За словами професора М. М. Скабаллановича «окрім слова амінь, алілуйя – це єдине єврейське вираження, якого не всмілилася торкнутися рука перекладача, залишивши його в тих звуках, в яких воно натхнене Самим Богом» [221, с. 103]. Як пояснює в Толковому Типіконі професор Михайло Скабалланович: «У особливо важливих випадках співалися особливі псалми, і псалом співався не одними левітами, а в співі його приймав участь весь народ, підхоплюючи кінці віршів. Для цієї мети деякі псалми і складені так, що кожен вірш або відділ закінчується одним і тим же приспівом (наприклад, пс. 135, де кожен вірш має приспів «Яко до віку милість Його»; для ряду ж псалмів 105–106, 112–118, 134–135 таким приспівом служило «алілуйя»). В православній традиції для співу залишили тільки вибрані вірші з 134 та 135 псалмів «Хвалите ім'я Господнє, хвалите раби Господа», «Алілуйя» тричі. Повторювання тричі відноситься до кожної з Осіб Святої Трійці. Особливості в богослужіннях викладені в Типіконі<sup>8</sup>. Завдячити тому, що форма слова Алілуйя збереглася незмінною ще тому, що її особливе звучання нагадує дзвоновість, інструментальність. «Знаковість-дзвонність цієї молитви, на початку і в кінці якої явна «а», в середині дзвінки приголосні «л» у поєднанні з голосними «і» і «у», передбачає її особливе музичне озвучування, «дзвоновість», «інструментальність»», зазначає Галина Дубровська [71, с. 17].

Співи молитов з різними повторами, обумовили і використання в літургійній драматургії різних принципів виконання. «По мірі участі виконавців в древній церкві існували три роди співу: 1) одиночне або іпофонне, 2) антифонне, або спів по черзі, і 3) загальне або симфонне» [61]. Спочатку головне місце в богослужбовому співі займав іпофонний принцип, який полягає в тому, що учасники співу підспівують самому дослідному

<sup>8</sup> Типікон (грец. Τυπικόν от τύπος – зразок, статут) – церковно-богослужбена книга, що встановлює порядок православного богослужіння.

співцеві, повторюючи або всю мелодійну строфу або її закінчення. Але з часом він став все рідше вживатися тому, що змішувався з антифонним<sup>9</sup> принципом, так як виконувана мелодія підхоплювалася всіма учасниками богослужіння, а також складно було повністю встановити межі такого роду інтонування богослужбових текстів як мистецтво екфонезису<sup>10</sup> (співуче читання текстів псалмів, Євангелія, Апостола), а хор чи ті, хто присутній на службі співали формули-відповіді (іпофонний спосіб). Традиція співучого читання цих текстів зберіглася і до наших днів.

Принцип антифонного співу полягає в незмінному виконанні мелодії поперемінно двома хорами – їх протиставленні. «У основі антифонного або змінного співу лежав загальний прийом, що полягав в чергуванні виконавців; воно ґрунтувалося на розділенні співу між двома виконуючими сторонами: між співцем, або передпочинальником (заспівувачем) співу, і народом, між псалтом і хором, або ж між двома окремими хорами» [61]. В кінці антифонів часто два хори свої голоси з'єднуються в один спільний урочистий хор. В наші часи на богослужінні, особливо у монастирях, зберіглася традиція антифонного співу кліросами (наприклад, верхнього хору і нижнього, лівого і правого хорів, хору дорослих і хору дітей) або священнослужителями, які виходять на середину храму, стаючи напроти друг друга і поперемінно співаючи. Яскравим прикладом суто антифонного принципу співу залишилось виконання на службах Навечір'я Христова та Богоявлення співу Паремій, коли читець проголошує вірші Псалтирі, а священство і хор поперемінно співають приспів «Славно бо прославися», «Токмо на сидячих в пітьмі». За традицією православного богослужіння, окрім співів, вказаних в статуті безпосередньо, можуть співатися антифонно, якщо на службі два

<sup>9</sup> від грец. ἀντίφωνος – звучний у відповідь

<sup>10</sup> від грец. εκφώνησις – возглас, використовувався для фіксації урочистого співучого читання Апостола і Євангелія, властивий виключно богослужбовому співу. Знаки, які заїмствовані з давньогрецького синтаксису, якими вказувалось підвищення і пониження голосу в окремих фразах, виділення окремих слів, фраз і зупинки, не вказуючи точну висоту і тривалість. З ускладненням співецької справи екфонетична нотація поступово втрачала своє значення і вже до XIII – XIV вв. абсолютно вийшла з вживання. В сучасному богослужінні екфонетичне виконання залишилось в усній традиції, або в композиторському переосмисленні

хори, недільні тропарі по Непорочних («Ангельський собор»), гімн Богородиці «Величить душа моя Господа», 33-й псалом «Благословлю Господа на всякий час».

Род іпофонного співу став особливим прийомом антифонного співу. Полягав він в тому, що один «співець мірним і благозвучним голосом починав і виконував псалом», а присутній народ повторював за ним «останні слова відомих віршів псалму або гімну, або супроводжував кожен окремий вірш його яким-небудь одним віршем або приспівом». Назва такого співу, можливо, йде від грецького *ἰσοφωνικό τραγούδι* – випадкова пісня. Також можна сказати, що схожим з цим способом співецького виконання псалмів і гімнів є епіфонічний спів, коли до відомих строф або віршів гімну приєднувались незмінювані приспиви або формули, якими можна назвати, наприклад, «Слава Отцю і Синові і Святому Духу...», «Амінь» що звучать у відповідь на проголошення священника. Професор О. Голубцов вважає, що принципи іпофонного співу збереглися «в приспівах антифонів, в прокимнах і при виконанні псалмів» [61].

Род симфонного співу практично не використовується в богослужінні. Бо цей рід співу передбачає, щоб всі присутні в ньому брали участь. Таким залишилось на Утрені виконання після читання Євангелія недільної стихирі «Воскресіння Христове бачивши», на Літургії «Вірую» та «Отче наш». На Лаодикійському соборі було остаточно встановлено, що «окрім співців, що складають клір, мають право сходити на амвон і носити фелон (рід одягу), ніхто інший не міг співати в церкві» ( 17 правило Лаодикійського собору).

З перелічених нами принципів співу, основним, як нам вбачається, є принцип антифонного співу та підключенням до нього в різних пропорціях та видах інших принципів, таких як іпофонний, екфонетичний, та симфонний. В роботі «Традиція респонсорного і антифонного співу в богослужбовій практиці» наголошується на тому, що і респонсорний (іпофонний) і антифонний спів – це різновиди псалмодування і в основі їх виконання лежить принцип чергування. Відмінність автор статті вбачає лише

в розподілі виконавчого навантаження, де «респонсорна практика передбачає чергування співу соліста і хору, а антифонна – двох хорів (половин хорів) або хорових груп». Але принципова відмінність цих музичних принципів, на думку Н.І. Єфимової, яка досліджувала ранньохристиянські співи західної Європи VIII – X століть, полягає в їх літургійній значущості. «... якщо респонсорій розумівся спочатку як діалог між священником і общиною, а його частина, яка була відкликом, становилась витягом з вже заспіваного, то антифон, будучи, по-суті, супровідним співом під час дій священника, завжди включав незалежний від верса<sup>11</sup> піснеспів» [77, с. 68].

Музика православної літургії дала світській музиці взірці риторичних фігурацій, які легко упізнаються і є вже символами-формулами. Це такі співи, як «Хресту Твоєму вклоняємось Владико», «Хрест охоронець Всесвіту» О. Архангельського, в основі яких висхідна ритміка, оспівування звуків «с» і «d», ямбічний характер тексту, «Зі святими, упокой», де відчутна мало секундова низхідна і терцова висхідна інтонація, що нагадує латинське Dies Irae, гласові наспіви приурочені до визначених свят – перший глас в основному використовується для прославлення Господа і Богородиці (Обрізання, Богоявлення, Успіння, Стрітєння), четвертий глас для уславлення Різдва Христова і Різдва Богородиці, сьомий – мало вживаний, проте добре впізнаваний православним слухом, глас Преображення. «Одкровення цієї грядущої, перетвореної тілесності сприймається Християнством у яскравому образі Преображення Христова: «и преобразіся предъ німи: и просвѣтіся лицѣ егѡ яко солнце, рїзы же егѡ бѣша бѣлыя яко свѣтъ» (Мф. 17:2)». Цей символ перетворення тілесності, «бо в Бозі все живе. «Особливо в Християнстві східному це одкровення «Фаворського світла», яким осявається вся «нова тварь», є істотним елементом всього життєчуття» [243, с. 96]. Як зазначає в своїй роботі Г. Дубровська: «Російські композитори, використовуючи досвід західноєвропейської музики, «насадили» його на

<sup>11</sup> Походить від лат. versio «поворот», від гл. vertere «повертати».

російський «православний» ґрунт (у них не зрідка риторичні фігури з їх хроматизмами виступали в ролі проти складання основній темі суто російського, співучого характеру, з плавним перебігом мелодії плагального характеру)» [71, с. 20].

Багато дослідників відмічали, що православна музика подібна до ікони. Кожна тональність, кожна риторична фігурація, мелізматика стають живими кольорами, які кожен раз пишуть образ, а принципи співу надають рух повітрю, яке колише полум'я свічок, виблискуючих на живих музичних «іконах».

Величезне місце в стрункості Православного богослужіння відіграє канон. Канон існує і як зведення правил, і як жанрова форма, і як закон, який вимагає строгого дотримування порядку ведення служби і її кульмінаційної точки, яка на Всенічній співпадає з служінням канону присвяченого дню, або події, що святкується, а на Літургії – це завжди Канон Євхаристії. «Канонічність давньоруського професійного мистецтва була пов'язана з системою світорозуміння, вимагала постійного споглядального поглиблення в одні й ті самі образи, тексти, сюжети. Візантійський канон створив ряд стереотипних рівнів, як відмічає В.В. Бичков: «Етикетність придворного церемоніалу, богослужбовий канон, народні обряди, канонічність літератури і живопису і т.п. Всі вони в структурі загальної культури були тісно зв'язані і постійно впливали одне на одного». Важлива роль належала піснеспівам, які заключали в собі світоглядні ідеї» [39, с. 54].

Богослужіння це не тільки мистецтво співу, поезії, вогню, диму, священицької одежі, іконописного живопису, архітектури, ювелірного мистецтва, це також мистецтво, з якого складається літургійна драматургія у всій своїй особливості, де головною складовою є мистецтво молитви, яке нерозривно пов'язане з речитацією, псалмодуванням, співом молитов без супроводу музичних інструментів з особливою ритмічністю, в «тоні», в єдиному пориві; це «мистецтво чекання, передчуття (у музиці світській це виражено в очікуванні кульмінації, збиранні і нагнітанні емоцій), а також:



мистецтво руху: плавного, не метушливого, гідного, такого, що існує і в музиці (по Е. Назайкинському – «синтаксис руху»); мистецтво уклонів. Страх Божий (священний трепет) передбачає мистецтво церковної етики, володіння емоціями і особливе мистецтво тиші (тиша – прелюдія, оскільки «вимовній молитві предпосилається роздум в тиші», а значить, «стягання миру в душі», спокою» [71, с. 22].

Царство Боже як взірець Красоти, тому і в храмах все повинно бути благоліпно. Це нетварна краса тварного світу. «Людина практично не може створювати музики, і музика є наслідок кореляції людини з Космосом. Тобто людина може відтворювати якісь архетипи або первинні моделі, але лише ті, що існують поза людиною» [149, с.27].

Погоджуючись з аргументами, які викладені в дисертаційному дослідженні Дубровської Г.В., ми можемо визначити, що інтонаційна мова літургійної символіки представляє собою тематичні комплекси: *покаянно прохальний*: просительні, заупокійні ектенії, заупокійні служби, шостий глас, як взірець покаянних риторичних фігур, постові піснеспіви, зокрема канон Андрія Критського «Помічник і Покровитель», який в музичному оформленні композитора Дмитра Бортнянського також можна враховувати як певну мелодичну модель з іпофонним приспівом «Помилуй мя, Боже, помилуй мя»; *зворушливий*: який пов'язується з образами Христа Немовляти, його Матері, Діви Марії, з образами ангелів, це пов'язується з такими співами як Херувимська, яка і називається так тому, що ми в молитовному предстоянні споглядаємось на ангелів і хочемо бути їм подібні, таким самим сенсом наповнений спів «Нині сили небесні», яке співається замість Херувимської в дні Великого Посту на Літургії Першеосвячених Дарів, на Всенічній до таких можна віднести «Світе Тихий», «Нині отпускаєши», «Богородиця Діво», «Величить душа моя Господа», екзапостиларій Пасхального богослужіння «Плотію уснув»; *скорботно-трагічний*: який більше притаманний Страсному Тиждню, де згадуються самі драматичні події зради Іуди, хресних мук і смерті Господа – «Єгда славні», «Днесь висить на Древі», «Іскупив ни еси»,

«Розбійника благородного», «Да мовчить всяка плоть» та поминальним співам – «Зі святими упокой», «Вічна пам'ять»; *ухвальний*: в якому звучать радісні інтонації подяки і похвали за мудрість Божу і красоту створеного Ним світу. Цей комплекс, на нашу думку, залишають такі піснеспіви, як «Хвалите ім'я Господнє», «Да зрадіє душа Твоя», що співається на зустрічі Архієрея, Мале і Велике Славослів'я, з кінцевою ангельською піснею: «Святий Боже, Святий Кріпкий, Святий Безсмертний, помилуй нас», а також, безумовно всі, окрім заупокійної, види Алілуйї. Також на нашу думку є *гимнічні* інтонаційні комплекси, які характеризують співи Єдинородний Синє, Від юності моя. Г. Дубровська розглядає ще інтонацію *історично-описувальну*, до якої належать «літургійні зображальні антифони і «Благослови, душе моя Господа» зі Всенічної, присвячені Створенню світу; спів віршів з 1-ої кафізи «Блажен муж».

Одним з найважливіших семантичних проявів православного богослужіння є його дзвонівість. Владишевська Т.Ф. думає, що на дзвонівість православної літургії вплинула західна традиція [40], але дозволимо собі не погодитись з таким категоричним твердженням, бо православний церковний дзвін став найрозвинутішим і надзвичайно складним напрямом у комплексі східнохристиянських церковних мистецтв. Мелодійність, звучність і краса дзвону становить одну з характерних рис не тільки богослужіння, але й православної душі.

«Коли душа зійде до досконалості Духу... тоді робиться вона вся світлом, вся – оком» [144, с. 215]. Світлом називають Христа, який приніс нам нетварний світ Божої любові. «Священне Писання рясніє виразами, що відносяться до світла, до Божественного осяяння, до Бога, Якому додається найменування Світла. Для містичного богослов'я Східної Церкви це не метафори, не риторичні фігури, але слова, що виражають реальний аспект Божества», – пише В.М. Лосський [136, с.113]. Світ пронизує практично всі аутентичні мелодії церкви, які надзвичайно мелодійні, відтворюють почуття душі, з плагальними гармоніями в яких відчутне «мерехтіння» тоніки. На

Всенічній в Великому Славослов'ї перед Трисвятим, заключні слова «...во свете Твоєм ўзрим Свет, пробави милость Твою вєдущим Тя», на яких композитори, що пишуть музику для Славослів'я, практично завжди роблять головну кульмінаційну точку на словосполученні «ўзрим Свет», наголошуючи на нашій надії стати достойними бачення цього нетварного світла і того, що воно не попалить нас за гріхи наші. Світло має величезне значення для світовідчуття християнина, він наповнює віруючу душу, душа знаходить світло навкруги – в храмовому мистецтві, в природі, яка не пошкоджена людською діяльністю, в тихій молитві. Інтенація світла ледве відчутна, вона сприймається лише інтуїтивно, нашою психічною природою. «Інтенація знаходить стильовий вимір, а стиль – інтонаційне вираження. Будучи структурно невизначеною, інтонація стає онтологічно визначеною. Це якийсь простір духовно-звукової діяльності, де кожен момент може бути артикульований як елемент, форма або жанр. Цей елемент може бути будь-якого масштабу і будь-якої функції» [10, с. 301].

Говорити про літургійну інтонацію можна і в більш широкому сенсі, ніж просто зводячи все до інтонаційних комплексів, поспівок, та мотивно-мелодійних будов. Під літургійною інтонаційністю треба розуміти особливий ладово-гармонійний, мелодійний стрій, який сформований самою ментальністю руського народу. Перефразовуючи вислів Юрія Лотмана символ «виступає в ролі згущеної програми творчого процесу. Подальший розвиток сюжету (в даному випадку ми говоримо про цілу систему текстів, яка пов'язана з богослужінням – прим. К.Н.) – лише розгортання деяких прихованих в нім потенцій. Це глибинний кодуючий пристрій, своєрідний «текстовий ген» [137, с. 145].

Таким своєрідним геном стала викристалізована інтонація православного співу, в яку входить, перше за все, знаменний розспів, а також київський, московський, києво-печерський, святогірський, почаївський, болгарський, грецький, староболгарський та інші інтонаційно-мелодійні структури, які об'єднує єдине поняття – церковний спів. «Наші древні

культові співи з їх ритмічною структурою, своєрідністю їх лінійної мелодійної конструкції (поспівки), розмахом і багатством мелосу...», пише про церковну музику Б. Асаф'єв [15, с. 33]. Характерною рисою церковних розспівів є унісони, плавність-поступенність мелодійного руху (без стрибків) невеликий діапазон (до квінти) в межах натурального звучання людського голосу, нерегулярна метрика, необкреслена тактовими межами; динамічна рівність, мелізматичність, орнаментика (оспівування основних або терцових тонів), а також – повторність, строфічність невеликих мелодійних ячеек-поспівок в межах терції-кварти; «розростання» тематичного матеріалу з інтонаційного «ядра» з варіаційною розробкою, не зрідка із зміною ладу; «неквадратний» метр; континуальність мелодійної лінії з характерною синкопованістю, що імітує дзвонове дзвоніння (дві восьми – чверть і т. п.); елементи грецького ісона з його опорою на квінтовість; хід на велику секунду вниз з подальшим стрибком на кварту вгору; тенденція до не замкненості, як би вічності мелодії; паралельний рух голосів (квартами, квінтами, тризвуками) [71, с. 28].

Таким чином, можна констатувати, що існує впізнавана інтонаційність православного богослужіння, в основі якої лежить літургійна символіка з її розвинутою багатшаровою системою. Підтвердження того, що між східною і західною інтонаційністю дійсно існує особлива, ментальна своєрідність російської та української музичних культур, знаходимо у Б. Асаф'єва: «музична інтонація (тобто процеси звучання музики і їх властивості), знаходячись на перепутті між східною і західною системами інтонації і практикою інтонування, включає постійне внутрішнє протиріччя, розкриття якого і складає рушійний принцип нашої музичної еволюції. Це відчувають і в Європі, і серед російських композиторів там виділяють таких, які стоять ближче до європейської культури, і тих, які тримаються від неї далі... У моменти самовпевненості допускаються до спілкування лише перші (Чайковський), за часів же духовної кризи – другі (як зараз у випадку з Мусоргським), приписуючи їм властивості «живої води»» [15, с. 35]. Тобто

своєрідність, впізнанність та певний вплив, який несуть російськи та українськи композитори у світ, дає змогу говорити про особливість, окремість та неповторність вітчизняної музики, яка виплекана в лонах православної традиції.

Для музичної естетики важливою категорією визначення є символічна парадигма, бо вона висвічує метафізичні основи співіснування музичного і міфологічного феноменів, як таких, що належать до духовних явищ культури. «Будь-яке музичне повідомлення, як у формі нотного тексту, так і в розгорнутій звуковій формі, є певний художній код, завдяки якому в умовах конкретної культури суспільства і окремого індивіда виявляється дійсний його зміст, що відповідний авторському задуму і в той же час, виходить за рамки авторського послання» [68, с.245]. Таким чином, можна зробити висновки, що символіка Літургії дуже обширна, глибинна, має дуже величезний вплив на світське мистецтво і проявляється на різних рівнях, від загальної, всеосяжної категорії соборності до дуже конкретного прояву в певних прийомах і мелодійних формулах.

### ***1.3. Художньо-естетичні традиції містерії у контексті розвитку оперного мистецтва XX-XXI століть***

Містерія як жанр і як явище в оперній творчості композиторів другої половини XX століття початку XXI століття набуває провідного значення. Ритуально-магічні витoki жанру оголюються в переломні моменти історії. Коли на новому історичному витку людство намагається вирішити питання недосконалості світу, що гостро встають, крах вірувань і надій, встає питання необхідності усвідомлення і перетворення особистості людини та вибору внутрішнього орієнтиру, що найчастіше відбувається на зламі історичних формацій. У XX столітті були три сплески містеріальної традиції – перший з них припадав на роки Першої світової війни, другий, – на 60-і роки, роки «відлиги», і третій останній в XX столітті сплеск – 90-і роки, роки, коли кожна з колишніх соціалістичних республік придбала самостійність і стала

відроджуватися духовна і релігійна культура кожної з країн [19].

У ХХ столітті риси містерії виявляються практично у всіх музичних жанрах: у драматургії опер «Діалоги кармеліток» Ф. Пуленка, «Гармонія світу» П. Хиндемита, «Музика для живих» Р. Канчелі, «Тіль Уленшпігель» «Містерія апостола Павла» М. Каретникова, «Майстер і Маргарита», «Видіння Іоанна Грозного» С. Слонімського, «Зачарований мандрівник» Р. Щедрина, «Містерія по земному життю пресвятої Богородиці діви Марії, матері Господа нашого Ісуса Христа» А. Віскова, «Золотослов» та «Різдвяне дійство» Л. Дичко, у кантатах «Історія доктора Іоганна Фауста» А. Шнітке, в ораторіях «Dies Irae» К. Пендерецького, «Життя і смерть Ісуса Христа» Е. Денісова, в пасіонах «Страсті за Лукою» К. Пендерецького, «Страсті Господа Бога нашого Ісуса Христа» О. Козаренка і багато інших. З'являються в інструментальних жанрах: у фортепіанних сюїтах «Видіння Амін'я» і «Двадцять поглядів на Обличчя немовляти Ісуса» О. Месіана, в симфоніях «Сім брам Єрусалиму» К. Пендерецького, «Сім слів на хресті» С. Губайдуліной і ін. Причиною, що викликала настільки широкий інтерес і популярність до даного роду явища, стали «потужні інтеграційні процеси, що ведуть до міфологізації і, додамо, містерізації культури ХХ століття в цілому» [189, с.5].

Минулі чотири століття довели життєздатність і гнучкість оперної творчості. У історії музичної культури доля жанрів складалася по-різному. «Деякі, виявляючи ознаки тимчасової «втоми», були забуті (як, наприклад, *concerto grosso* в першій половині ХХ століття) або переживали періоди повного забуття, незатребуваності (вокальні ансамблі, парафрази, транскрипції і ін.). Опера ж не зникла ніколи» [181, с. 6]. Оперний жанр неодноразово повертався до своїх первинних витоків: театральнo-музичному містеріальному дійству. Підвищений інтерес сучасного суспільства до релігійних першооснов, бажання спіткати таємниці ритуалів і обрядових дійств християнського культу, прагнення відродити традиції минулого – все це зумовило повернення до космогонії архетипу містерії.

Коли проходить новий етап переосмислення накопиченого досвіду в нове століття науково-технічного прогресу, наповнене соціальними і політичними конфліктами, війнами, коли втрачається віра і проходить атеїзація мислення, особливої актуальності набуває звернення до жанрової форми містерії. Пошуки композиторів XX-XXI століть розширюють жанрові кордони опери, додаючи в цей синтетичний вид музичної культури все нові і нові елементи, нестандартні вирішення сценічного втілення. Кінець XX і початок XXI століття відмічений не лише оригінальними знахідками в звуковій палітрі музики, але й пошуком нових форм і жанрових модифікацій: опера-балет, опера-ораторія, хорова опера, сценічне дійство, опера-містерія.

Містерія, в перекладі з грецького, таїнство, таємне священнодіяння – низка закритих культових заходів, що театралізуються, які присвячені Божествам, до участі в яких допускалися лише служителі і втаємничені. Священна тайнодія складає основу будь-якого релігійного культу.

Народившись в храмі як Літургійна драма і з часом вийшовши за рамки храму, цей жанр набував великої доступності, масовості, зберігаючи при цьому своє головне призначення – показ гріха з боку, очищення, перетворення душі людини і наближення її до Творця.

З ходом історії цей жанр придбав свої типологічні риси. Розглядаючи твори літератури, живопису, музики можна прослідити певні закономірності жанру, які виражаються в противленні потворності і неподобству (етичний пафос), в подоланні гріховної природи людини і можливості її відродження шляхом звільнення від вад. Ядро містеріального дійства – таємна священнодія, заснована на містичному переживанні зв'язку з Космосом або Богом як живим організмом, і його основна спрямованість на обоження людини в особистому з'єднанні з Творцем.

У сюжетах оперних творів часто спостерігається присутність фантастичних (міфологічних) істот на другому плані містерії, які часто виявляються феєричними ефектами на першому плані, підкреслюючи і посилюючи особистісний й міжособистісний конфлікт, проблему вибору,

символічну дорогу героя, що шукає сенс життя, за якого борються небесні і демонічні сили («Майстер і Маргарита» С. Слоніського, опера-балет «Вій» В. Губаренко). Тому нерідкі приклади завершення твору фізичною смертю героя, який перед смертю переживає морально-етичне перетворення. Можливість сюжетної багатоплановості виявляється через поєднання в межах одного твору від двох до трьох різних просторових планів (світ людський, світ демонічний, сфера сакрального) розширює можливості сюжетної наповненості твору з одного боку, з іншого – наближає його до старогрецьких трагедій та середньовічних площадкових й релігійних містерій. У випадках, коли герой не досягає стану етичного перетворення, далекий від покаяння і ухвалення Божественних законів всесвіту, то у фіналі слідує обов'язкове покарання за скоєний злочин («Видіння Іоанна Грізного» (Іоанн) С. Слоніського, «Містерія апостола Павла» (Нерон) М. Каретникова). Обов'язковість відплати за злочин, одна з основоположних установок як підпорядкування вищим вічним законам Всесвіту в ім'я відновлення порядку.

Відвернути людину від гріха шляхом показу його вчинків та помислів ззовні, здолати космічну ентропію (прагнення космосу до хаосу) і гармонізувати як колективну, так і індивідуальну свідомість, що надасть катарсичний вплив на виконавців і слухачів (глядачів), проповідувати любов, віру, очисні страждання в ім'я з'єднання з Творцем – ось основні етичні установки жанру містерії [164, С. 162 – 167].

Як вказує Н.Бекетова, опера ж «за своєю суттю містеріальна і безперервно несе в собі «пам'ять жанру», будучи частиною еволюції прадавнього міфологічного театру єгипетських містерій, які, як фенікс, поновлюються то у варіанті грецької трагедії, то у середньовічній містерії, то у варіантах опери XVII-XIX століть, то в поліжанрових вигадуваннях нової містерії XX століття – завжди із збереженням основних родових ознак <...> при цьому в наявності постійне зімкнення світських і сакральних традицій і жанрів, все нове їх синтезування і кожного разу неповторне мешкання в



міфологічному полі» [20, с. 39-40]. Таким чином, можна сказати, що все, що відноситься до жанру містерії в мистецтві в цілому, властиво і жанру опери-містерії, а головною відмінністю опери-містерії від власне містерії є те, що це обов'язково театральна постановка з музично-вокальною драматургією, де музично-вокальна драматургія будується за певними законами. Найчастіше це номерна побудова, що має кризний розвиток і що складається з декількох частин як, наприклад, «Містерія апостола Павла» М. Каретникова – одноактна постановка в 10 сценах, «Видіння Іоанна Грозного» С. Слонімського, що складається з двох епілогів, 14 частин і завершального третього епілогу. Використання малого складу оркестру або групи інструментів (камерність), очолююча роль хору, мале число солістів. Тому опери-містерії по своїй жанровій приналежності понад усе близькі до опер-ораторій. Сюжети опер-містерій беруться не обов'язково з Жітій святих, з біблійських або новозаветних текстів. Героями можуть бути персонажі близькі нашому часу, літературні герої, легендарні історичні особи або звичайні конкретні люди, узагальнені персонажі. При цьому основною сюжетною облямівкою залишається певна загальна схема: основна точка відправлення, точка вибору, подолання перешкод на шляху духовного перетворення, моменти містичних одкровенень, відплата за злочин. Від середньовічної містерії цей жанр успадковує «особливості змісту, елементи багаторівневого оформлення, деколи нарочиту мовну різноманітність і прагнення до натуралістичної ефектності. Від свого більш древнього тезки (єгипетських, старогрецьких містерій) – досить складну систему символів і, як наслідок, замкнутіший, езотеричний характер. Виникають певні аналогії театральності-містеріальності дійства з храмової службою: масовість і доступність, з одного боку, і символіка, що «прочитується» лише присвяченими, – з іншого» [7, с. 3-6]. У зв'язку з вищесказаним, великий вплив на жанр надає його сценічне втілення.

Сучасні композитори, звертаючись до жанру опери-містерії, ставлять основною задачею вибір внутрішнього орієнтиру героя, проблему вибору,

боротьбу за душу головного героя демонічних і божественних сил з позитивним варіантом етичного вибору, де часто в кінці дороги відбувається Перетворення головного героя і, не дивлячись на фізичну загибель тіла, відродження духу. Використання в сюжеті протилежних сил лише підкреслює контраст добро – зло, Вічність у Воскресінні і Смерть, підсилюючи позитивний підсумок фіналу твору. У операх Сергія Слонімського «Майстер і Маргарита» і «Видіння Іоанна Грозного» композитор вибудовує містерію, навпаки, від ведучих тем гріха, духовної деградації, смерті, помилкових видінь і знаків. Містеріальна дорога, яку вони вибирають, – це дорога гріхопадіння і духовної смерті в протилежність Перетворенню і Воскресінню. Підсумок такого падіння в «Видіннях Іоанна Грозного» – гесна вогненна, в «Майстрові і Маргариті» – вічний спокій небуття. У фіналі опери «Видіння Іоанна Грозного» в декількох символічних штрихах виникає образ Сходження праведників в град Божий, Небесний Єрусалим. Це втілено сценічно виходом на сцену в символічному білому одязі безневинно убитих зі свічками, що горять, в руках і називаючих свої імена, як при Причащанні в Чотирнадцятому Видінні [81, с. 42]. Цей світлий образ вишнього світу, як заклик до вибору світлої дороги, до вибору добра і духовного перетворення. Також дослідники Ігнатова М., Гаврілова Л., відзначають квазілітургійність метатексту опери, її схожість з пасіонами. В опері використовується тематичний матеріал стихирі «Засурмите трубою пісні...» (заповіт Грозного), покайнна молитва царя на текст 37 псалму Давида, молитва «Святий Боже, Святий Кріпкий, Святий Безсмертний, помилуй нас» (Трисвяте) у хорі. Саме композиційна будова перших семи частин, наближає цю частину опери до православного богослужіння. З Сьомого Видіння Слонімський використовує асоціативні зв'язки з молитвами католицької заупокійної меси, такими як *Kyrie eleison*, *Tuba mirum*, *Dies irae*, *Lacrimosa* і *Requiem aeternam*.

Втілення елементів богослужбових культових традицій наближає оперну дію до храмового літургійного дійства. Поняття «дійство» – ще одна

грань сучасного оперного театру. Суть дійства, вперше сформульована Б. Асаф'євим, була детально розглянута в дисертаційній роботі Ромашкової О.М. Само «дійство» не є самостійною цілісною жанровою структурою, а визначається як складова частина в поняттях храмовоє дійство, містеріальное дійство, оперне дійство. Дослідження в цій області Ромашкової О.М. визначає дійство як жанровий архетип. Типологізація жанрової структури містерії, дійства, опери-містерії, опери-дійства виявляє спорідненість цих синтетичних жанрів. Музичне дійство характерне в основному для академічних жанрів: опера-дійство, балет-дійство, ораторія-дійство, симфонія-дійство. І несуть в собі історію Древньої Русі, фольклорно-обрядову і духовну культуру. У дослідженні Ромашкової О.М. розглядаються в зв'язку з цим твори композиторів ХХ століття в основному кантатно-ораторіальних жанрів. Це історична народна драма М.П. Мусоргського, сценічні дійства І.Ф. Стравінського, дійства композиторів російського авангарду і, нарешті, конкретний зразок хорової містерії К. Волкова «Авакум». Все це дає нам право укласти, що існує прямий зв'язок між культовими релігійними обрядами, містеріями і дійством. Все це може розглядатися як єдина структура, культурний пласт у взаємодії різних жанрових і стилістичних завдань.

Розглядаючи феномен дійства в творчості композиторів ХХ століття, Ромашкова О. виділяє два основних типи: літургійний в системі жанрів духовно-музичного мистецтва, який представлений в основному хоровими творами з обов'язковим включенням елементів православного чину, і концертний, в системі світського жанру, представлений найчастіше кантатно-ораторіальними творами на історичний або фольклорний сюжет з обов'язковим включенням елементів хорового театру, обрядів, ритуалів як народних, так і релігійних. Об'єднує їх постановча театральна сценічна дія.

В операх-містеріях важливу роль завжди відіграє хор, завдяки якому виявляється сценічна багатоплановість, коментуються події сюжету, сценічна дія набуває яскравості, реалістичності та необхідної атмосфери.

Ще однією причиною нашої зацікавленості операми-містеріями є те, що в сюжетах часто знаходиться відображення містерія Христа, яка виявляється завершуючою, підсумковою точкою людської історії, як в смисловому, так і в хронологічному плані, звернення до Священного писання як до однієї з важливих віх розвитку цивілізації. Містерія також є своєрідною драматичною метаформою, в якій пропонуються шляхи рішення теми конфліктності буття. Сама конфліктність полягає в тому, що людина за природою своєю смертна, що для свідомості, далекої від Абсолюту, від релігії є найбільшою трагедією. І саме особистість Христа найкращим чином розв'язує це «трагічне недоуміння». Дуже важливо, щоб людина не тільки зверталась до свого Творця, але й бачила Христа, як Спасителя, бо для особи, що шукає порятунку, свободи і гармонії власними силами на людських дорогах це початок загибелі, джерело пристрастей і страждань, і, навпаки, для особи, яка глибинно зв'язує своє життя з Христом, з любов'ю і упокорюванням, – застава Спасіння. В оперній творчості сучасних композиторів, що належать православної християнській культурі, ця тема зачіпається в опері-містерії М.М. Каретникова в протипоставі – Павло та Нерон, у С. Слоніньського в «Видіннях» Іоанн Грозний – псковічі, у Р. Щедрина – це Бояриня Морозова та цар Олексій Михайлович («Бояриня Морозова»), Лівша – казенна Росія («Лівша»), Замазура – королева («Різдвяна казка»), Зачарований мандрівник – князь (опера «Зачарований мандрівник»). Позиція сили і земного права і позиція терпіння, лагідності, любові як головних християнських цінностей, необхідних для порятунку і наближення душі людини до Абсолюту – ця тема багатогранна, глибинна і без неї фактично, не вирішується жодна конфліктна драматургічна ситуація.

Таким чином, містерії направлені на відновлення верховенства совісті в духовному і фізичному житті людини. Совість же за визначенням філософів, богословів і святих отців є голос Бога в людині. Як вказує святий Феодан Затворник, сам склад слова «со-вість» – це со-ратник, со-трудівник, тобто той, хто працює, або б'ється з тобою. Со-вість: звістка від Бога. «Совість... є

голос Усюдиущого Бога в душі» – вказує святий Феодан Затворник [228, с. 306, 310]. Преподобний Іоанн Ліствічник говорить, що «совість є слово і викриття Ангела-охоронця, даного нам при хрещенні» [228, с. 314]. А у Іоанна Златоуста читаємо: «Людинолюбний Владика, створивши спочатку чоловіка, і вклав в нього совість, як незамовкаючого викривача, який не може бути обдурений або спокушений» [228, с. 319]. «Совість є законодавець, охоронець закону, судія і воздаятель. Вона є природна скрижаль заповіту Божого, яка простягається на всіх людей», – святий Феодан Затворник Вишенський [228, с. 320].

### **Висновки до розділу 1.**

Складність в сприйнятті та відтворенні літургійної символіки в оперній творчості полягає в тому, що при всій своїй зовнішній ілюстративності вона водночас має внутрішню містичну сутність. Найбільше відомими символами, які відповідають головним догматичним установам християнської культури є сам релігійний культ, який виявляється через конкретні міфи, обряди і дії та народженні ним поняття: соборність, Євхаристія, яка неможлива без есхатології, канон, Світло, як категорія божественності Христа, дзвонівість. Це, так би мовити, літургійні символи *першого рівня*, що реалізують установи релігійного світогляду в мистецтві через культ та художню творчість [124, с. 54]. Всякий вид мистецтва є носієм традицій і, вироблених попередніми поколіннями, канонів. Канон в мистецтві та в релігії – «це особливим чином організована художня цілісність, яка дозволяє розглядати його з іманентно-художніх позицій» [124, с.5]. Існуючий релігійний канон є цілісним явищем, в якому зібрані всі структурно-сміслові основи храмового мистецтва, що дає можливість чітко визначити належність до християнської культури, до літургійної символіки тих ідей, прийомів, жанрів, музичних інтонем, які використовуються композиторами в світському музичному мистецтві, зокрема в оперній творчості, а також виявити виникнення нових канонічних установлень.

Головні смислові домінанти християнського культу проявляються на рівні узагальнення, смислу, ідеї. «Мистецтво по суті літургійне, так само як і літургійна думка у вищому ступені забарвлена естетично» [80, с. 68]. Соборність, Євхаристія, категорія Світла проявляються в оперному творі завдяки визнаним конвенціональним узагальнюючим установам на рівні змісту та головної ідеї твору.

В мистецтві, в самому широкому значенні цього слова, найбільша кількість творів з різних галузей присвячена релігійним культовим подіям та головним засадам християнської ідеології: Різдву Христову, Жертві Христа за Людство (Страсні сюжети), Воскресінню, Вознесінню, Преображенню, Успінню, Благовіщенню, а також образу Діви Марії, святим угодникам Божим і проявляється в оперному творі як програмність, змістовність, ідея твору.

На другому рівні виявлення літургійної символіки можна поставити способи співу (антифонний, респонсорний, псалмодування, екфонезис) та жанрові ознаки (псалми, канти, гімни, Акафіст, елементи Всенічного бдіння та Літургії, та такі жанри богослужбового співу як Тропар, Кондак, Канон, Стихира, Алілуйя), що знайшло яскраве втілення в композиторській творчості і буде також нами розглянуто на конкретних прикладах.

Третій рівень символіки – мелодійні наспіви, що сформувалися в процесі відбору, які абсолютно конкретно представляють образну сферу частин богослужіння «святими упокой», «Вічна пам'ять», «Трисвяте», дзвонові комплекси – Благовіст, дзвоновий сполох, Святковий Тридзвін, заупокійний дзвін).

Всі рівні символізації створюють неповторний простір богослужіння в світській оперній музиці та є проявом нашої духовної культури. Як вдало писав М. Молленгауер: «Життя вкладає в нас один лише інстинкт любові до людської душі, релігія свідомість необхідності любові до неї, музика ж дає нам наочне знайомство з нею, оскільки наше «музичне мистецтво є ніщо інше, ніж «звучна людська душа» [159, с. 12].

## РОЗДІЛ 2.

### ВПЛИВ ТРАДИЦІЙ ПРАВОСЛАВНОГО БОГОСЛУЖБОВОГО СПІВУ НА ОПЕРНЕ МИСТЕЦТВО ХІХ СТ.: ВІД КАНОНІЧНОГО ТЕКСТУ ДО ЙОГО ХУДОЖНЬОГО ПРОЧИТАННЯ

#### 2.1. Літургійна символіка та прояви православного богослужбового канону у оперній поезиці М. Глінки

У дисертації Ю.О. Сітарської «Релігійно-етична проблематика і стильові процеси в російській опері останньої третини ХІХ – початку ХХ століття: М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков» детально освітлений механізм переходу в художній стиль явищ духовного життя. Розглядаються роботи А. Сохора, М. Міхайлова, С. Скребкова і наголошується, що дослідники приділяли увагу історичним процесам стильового розвитку і випускали з виду світоглядні рушійні сили цього процесу. Далі, на основі теорії динамічних компонентів національного стилю С.В. Тишко, розглядається подібний процес, що відноситься до музичного мистецтва, і в окремому випадку, до оперного жанру, на основі творчості М. Глінки, О. Даргомижського, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова. Виведене визначення Ю. Сітарської відображає це щонайкраще: «Стильовий процес в оперному мистецтві – це закріплення і розвиток в ньому динамічних компонентів стилю, що включають стійкі ознаки сценічної композиції, драматургії, жанрово-інтонаційної концепції, викликаних засвоєнням актуальної для даного історичного періоду проблематики» [220, с. 32].

Розгляду оперного стилю М.І. Глінки, розбору християнських витоків в основі «Життя за царя» («Іван Сусанін»), і «Руслан і Людмила» присвячено багато досліджень таких відомих музикознавців, як: Б. Асаф'єв (біографія і творчість Глінки), С. Тишко (подорожі Глінки, дослідження національного стилю), А. Парін (богослужбова символіка в опері Глінки), Т. Чередниченко (скрита літургійна символіка оперної творчості Глінки), О. Смагіна (Оперна поезика Глінки в контексті національних культурних традицій), Г. Калошина і Н. Бекетова (символ християнської дороги і воскресіння, що відображені в

оперній творчості), О. Лобзакова (взаємозв'язок світського і релігійного в творчості Глінки).

Віддзеркалення в оперному мистецтві ознак релігійного досвіду, елементів православної культури вимагає внесення до стилістики певних комплексів жанрово-інтонаційної виразності, специфічних компонентів в сценічній драматургії. Будова будь-якого сюжету, в основному, базується на наявності конфлікту, протиріччя, зовнішнього або внутрішнього та його розв'язання, найчастіше у бік внутрішнього удосконалення (досягнення катарсису). Сюжетам, в яких є релігійно-духовна тематика, сакральність, елементи християнської культури, символіка богослужіння, властива присутність, як мінімум, двох планів буття – земного плотського світу і небесного божественного «горнього» світу між якими існує внутрішній конфлікт, що вимагає певних дій. Герої таких опер в ході драматургічного розвитку роблять усвідомлений вибір дороги, яка веде до вдосконалення внутрішніх властивостей, націлена на роботу по очищенню душі та наближенню її до Абсолюту через переборювання своєї плоті, «здобування Духу Святого», не зрідка через самопожертвування. На думку С. Аверинцева «образ дороги належить до розряду фундаментальних загальнолюдських символів, які Карл Густав Юнг називав архетипами» [1, с. 132].

В. Соловйов міркуючи про сенс мистецтва, з точки зору релігійно-філософського тлумачення, вказував на трояке завдання мистецтва, виходячи з ідей прекрасного: перше – це об'єктивізація тих внутрішніх визначень і якостей живої ідеї, які не можуть бути виражені природою; друге – «одухотворення природної краси»; третє, – увічнення природних індивідуальних явищ, перетворення фізичного життя в духовне, яке «має само в собі своє слово, чи одкровення», що здатне внутрішньо перетворювати матерію чи «дійсно в ній втілюватись», і яке «вільне від влади матеріального процесу і тому перебуває вічно. Досконале втілення цієї духовної повноти в нашій дійсності, здійснення в ній абсолютної краси або створення уселенського духовного організму є вище завдання мистецтва».





Ще одним з критеріїв, об'єднуючим всі християнські етичні системи стає ідея гріховності, зіпсованості людської природи. Стверджуючи, що для людини не має без віри в Бога, без релігії підстави для етичного життя, моральне богослов'я указує, що однією з перепон до життя згідно з християнською етикою є дух людини, його воля: «віжду же ѡнъ законъ во ѹдѣхъ мойхъ, протїву воіующъ закону ума моего и плѣняющъ мя закономъ грѣховнымъ, сущимъ во ѹдѣхъ мойхъ» [Рим. 7:23]. В цьому і полягає основний конфлікт релігійно-моральної проблематики як невідповідності етичного стану людини християнському ідеалу любові [220, с. 14 – 17]. Такої ж самої думки дотримуються і православні священники: «Православна культура передбачає, що людська природа потребує покайного перетворення, яке можливе лише в співробітництві людини і Бога» [279].

Взявши за основу введене С. Тишко поняття «динамічний компонент національного стилю» [246, с.10] Ю.О. Сітарська формулює наступний висновок: «музично-стильова ідея поступового ствердження в творі духовної образності» сформувала новий динамічний компонент національного стилю, і назвала його «*Стилем духовного перетворення*», «згідно з сюжетно-сценічним образом, яким він викликаний» [220, с. 34].

Втілення в сюжетах опер релігійно-етичної проблематики веде за собою особливі стильові явища, які проявляються через музичні і вербальні характеристики персонажів опери, драматургію твору, його жанрово-інтонаційну сферу. Важливі спостереження що до опер з даною тематикою були зроблені С. Тишко. Їм було виділено п'ять динамічних компонентів національного оперного стилю, два з яких – «стиль Фаворського світла» і «пасіонарний стиль» – пов'язані з елементами християнського світогляду, а саме з містикою в Православ'ї і апокаліптичним баченням світу [246, с.10].

В оперній творчості ці «божественні реальності» виражаються через застосування стійких комплексів виразних засобів. «Стиль Фаворського світла» характеризує тремоло струнних, хоральний чи підголосний рух

дерев'яних духових у високому регістрі, «висока теситура, розріджена фактура; динамічні градації в межах піано і піаніссімо; перевага просвітленої народнопісенної діатоніки або ладово-ускладненої, зв'язаної з мовним початком, гармонії; помірний чи сповільнений темп; особлива вагомість, афектованість і тембральна (регістрова) відокремленість вокальної партії» [246, с. 38]. «Російський пасіонарний стиль» характеризує «руська богослужбова монодія, плачі, деякі народнопісенні жанри, а також «омузикальнений» Мусоргським пласт російської народної мови», добре відомий композитору по першоджерелам та перетворений ним в одухотворену, напружену музичну декламацію» [246, с. 56 – 57].

О. Ручьєвська в своїх дослідженнях «Хованщини» М. Мусоргського також прийшла до висновків щодо музичного втілення в опері самої ідеї «божественного / високого» і «диявольського / низького», що навіть не зв'язане безпосередньо з характером героїв чи з ситуацією, за допомогою цілого комплексу засобів. Ідея може бути виражена за допомогою достатньо розгорнутого хору, цілою темою чи її часткою, фрагментом речитативного монологу, елементами фактури, і, всі ці прояви можуть бути відокремлені одне від одного в часі та просторі оперної дії, чи бути достатньо об'ємним, цілим по формі і значущим по драматургії фрагментом. «Область Світла, божественного, високого – це попри все область мажору. Діапазон мажору – від мерехтливого, що світиться «німбу» до екстатичного, «що волає», але також просвітленого звучання» [208, с. 36 – 37].

«Висока скорбота – це область мінору, перш за все, область молитви». В опері «Хованщина» область тріумфуючого світла виражена інструментальною музикою, а «сфера світла скорботного – вокальна» [208, с. 43]. «В більшості випадків молитви і схожі з ними фрагменти монологів – будь вони світло-урочисті чи скорботні – виступають в функції катарсису» [208, с. 48]. «Всі теми, фрагменти, форми, що відносяться до лінії божественного, високого, просвітленого (незалежно від того, в якій ситуації вони появляються і у якій мірі вони різні по матеріалу), мають однаковий

смысл і однакову функцію в формі. Це фрагменти – завершення, – ісходу, здолання зла» [208, с.48]. Ідея дороги, шляху життя, шляху до воскресіння чи шляху до катастрофи може втілюватись за допомогою остинатних кроків в оркестрі, піціккатто струнних, у словесних ремарках автора, дії, що відбувається на сцені [208, с. 49]. «Область диявола – це область дисонансів, різких гармонічних співставлень, переважно щільної фактури, низького регістру. Особлива роль належить збільшеному тризвуку. Область диявола – це область «низу» – перед всім з нею зв'язані емоції гніву, жаху, загрози, що насувається» [208, с. 50]. Близьки до цих висновків, за Ю. Сітарською, і висновки таких дослідників, як С. Тишко, М. Сабініна, М. Рахманова.

Окремий шар динамічних компонентів національного оперного стилю становить драматургія дзвонів, що широко використовується в оперних творах, які підіймають релігійно-етичну тематику. Дзвони можуть носити тріумфуючий характер, нести світло, а також створювати атмосферу близьку до апокаліпсису, звучати, як набат, бути поховальним дзвоном. Всі дослідники також відмічали важливу роль жанрів церковної музики – псалмодії, антифонів, респонсоріїв, хоралів, одноголосних наспівів як інтонаційного матеріалу, предмету стилізації, як джерело для цитування в операх, де втілюється духовна тематика. Відмічалось широке використання духовних віршів, арій і аріозо-молитов, хорів-молитов, пророцтв [220, с. 37 – 38]. Усі ці компоненти можна віднести до стилю духовного перетворення.

Опера «Іван Сусанін» чи «Життя за царя» розглядалась багатьма музикознавцями, такими як Б. Асаф'єв, С.В. Тишко, Т. Чередниченко, О. Синельникова, О. Комарницька, О.Е. Лобзакова, О.В. Смагіна, В.Ф.Одоевський, О.М.Серов, В.В.Стасов, Г.А.Ларош, П.П.Веймарн, М.Ф.Фіндейзен, Н.Д.Кашкин, А.М. Римський-Корсаков, Д.Д.Шостакович, В.В.Протопопов, Т.М.Ліванова, Р.О. Нагін. Першими були критики ХІХ століття, які задали тон в оцінюванні вкладу творчості Глінки в розвиток національної культурної спадщини. Один з них Мельгунов М.О., який в своїй статті «Глінка і його музичні твори» першим висловив думки про відкриття

Глінкою «системи російської мелодії і гармонії, почерпнутої з самої народної музики» [154]. Також дослідники викрили натяки композитора на духовно-сакральну християнську сферу<sup>12</sup>, яка закладена в сюжеті опери та її музично-композиційній основі, обґрунтували літургійність [227, с. 25-29], як основу оперної поетики композитора. Н. Бекетова і Г. Калошина зробили висновки, що в національній оперній моделі, і в опері М. Глінки, реалізована концепція Преображення, в основі якої «міфологічне коло, відбиваюче ЧУДО перетворенного ШЛЯХУ Спасителя (олюднення – розп'яття – смерть – воскресіння)» [20, с. 29]. А в опері «Життя за Царя» – це: «Сусанін – Пастух – Поводир – Пастир – веде ворогів Вітчизни із Життя до Смерті і, «смертю смерть подолав», воскресає до нового життя в Священній історії Русі» [20, с. 36].

Нами розглядався несумнівний вплив ідей, традицій, обрядів і всього комплексу суспільної культури на свідомість людини, а тим більше людини-творця та безперечне віддзеркалення їх в творчій діяльності митця. «Глінка не закладав основ – він їх реконструював; не проектував майбутнє, а збирав забуте» [274]. Багат шаровість художніх завдань, що розв'язує М. Глінка в своїх оперних творах, прагнення відновити забуті древні пласти, що сконцентровані навколо православного богослужіння з його мелодійною архаїкою знаменного розспіву<sup>13</sup>, оновлення сюжетної драматургії опер введенням в них героя з народу, надання хору активної участі в драматургії спектаклю, відтворивши з одного боку духовність, ораториальність, як різновид *оргеа-sacra*, зі зверненням до вічного сюжету християнського світу про Жертву Ісуса за людство, з другого – театральність оперного жанру дає можливість відкривати «Життя за царя» та «Руслана і Людмилу» для себе повному, акцентуючи увагу на тих або інших семантичних елементах.

<sup>12</sup> Парин А., Чередниченко Т.

<sup>13</sup> Розчленовування цього небесного співу вже не обумовлюється танцювальною, тілесно-кількісною ритмікою античної музики, але представляє вільний розмовний ритмічний лад нового типу, що наслідує безтілесний розумний лад співу ангельського [148, с. 36].

В своїх дослідженнях російського оперного театру першої половини XIX століття О.В. Смагіна відмічає, що задум опери М. Глінки «Життя за царя» на лібрето Розена, насичений цілим рядом «провідних ідей православ'я: «свято отецької» віри-любові, що надихнула героя на жертвну смерть; Божого знамення, соборної єдності героя з народом, православної селянської сім'ї-общини», а також «мотиви узагальненої «сюжетики» православного богослужіння: вибору долі і чекання Небесного Царя (у оперному тексті – «законного» Царя, жениха Святої Русі)» [227, с. 20].

Розглядати оперну поетику М.І. Глінки, дослідниця запропонувала на двох рівнях: концепційному та драматургічному. Під концепційним рівнем розглядається «позачасова» проблематика, яка зв'язана з духовними та морально-етичними нормами православ'я, ідея, яку висловлює текст – це прославлення патріотичного подвигу народу і Сусаніна в ім'я святої Русі і законного царя. Над ідея, яка відчутна в контексті опери – це жертвний подвиг, віра-любов, вінчання Царя-жениха і Святої Русі, ідея Перетворення, категорії соборності, сім'ї, дому, зв'язані з традиційними цінностями російської духовної свідомості. До над ідеї належать і символи і «сюжети», в яких втіленні основоположні принципи православ'я і образно-семантичний простір літургії, «знакові» елементи, характеризуючи ідейно-сміслову концепцію російської літургії. Найбільш явним видається моделювання в опері циклу Всенічного бдіння, на що, на її думку, вказує переломлення часового континууму, який розгортається від «передвечір'я» і трагічного згущення «нічного дійства» до «рум'яної зорі» [226, с. 102]. Збіг подій в опері співпадає з добовим кругом богослужіння, яке починається з вечірні і повечір'я.

Питання богослужбового часу розкривається в докторській дисертації Осадчої С.В. «Православна співоча традиція як системологічний феномен в контексті сучасної музичної культури». Спираючись на роботи отця Олександра Шмемана, отця Павла Флоренського, М. Красовицьку, літургійне коло розглядається як таємниче сполучення богослужіння часу і Євхаристії

[171, с. 247]. Зазначається, що на вечірніх молитвах ми згадуємо Христа й те, що для християн немає тьми, Христос замінює нам світло Сонця. Це й відбите в першій хоровій пісні інтродукції «У буру, у грозу» [53, с. 38]. Текст цього хору не тільки несе громадянсько-патріотичну ідею визволення вітчизни від ворога, але й торкається архетипу дороги, християнської жертвності – готовності вмерти за Христа – мучеництво, яке особливо шанобливо в християнському православному середовищі. Слова останнього куплету «Мир в землі сирій, Честь в державі рідній. Слава мені в землі рідній!» ще більше переконують в думці про святість упокоєння і прославлені як святого, потерпілого за правду Христову. Чоловічий хор а capella, повільний темп пісні, зміна тонального плану від світлого мажору в мінор (останнє проведення приспіву про Славу після смерті, нагадує поминальну інтонацію), плавна мелодійна лінія з хоровими гучними відповідями та відповідями оркестру – все це символічна атмосфера Вечірнього богослужіння. Треба відмітити, що і тональність має прямий зв'язок з практикою співу гласів на Вечірні. Зазвичай канонарх дає тон g і хор починає співати в G dur (у широкому розположенні голосів).

Богослужбовий цикл складається зі складно сплетених між собою добового, тижневого, річного кіл, великопісного циклу із приєднанням елементів пасхалії, згідно з Типіконом. Тому в подальшому вступі жіночого хору (після 1 цифри, такт 3 (с. 42) в тій же тональності з текстом про весну, яка прийшла, і прилетіли птахи (в Православній традиції птахи символізують свято Двадцятидвох Сивастийських мучеників, зазвичай відбувається до Пасхи, а також свято Благовіщення), відчутне чекання Пасхи, головної події християнського світу. Смагіна відмічає, що в цій сцені наблюдається тематичний зв'язок з наспівом ірмосів Пасхи С. Дегтярьова, які широко використовувались в церковному Обіході аж до кінця XIX століття. Схожість виявляється в близькості мелодійного малюнку, в плавному ковзанні секундами із застосуванням формули обертання довкола осьового тону з опорним значенням верхньої медіанти і квінти мажору [226, с. 120].

В першому хорі чоловіки розповідають про те, що «виручили ми красне сонечко» з «ворожої пільми!». На Русі з давнини називали боярина, князя або царя красним сонечком, сподобляючи царську особу до помазаника Божого<sup>14</sup>. Слова жіночого хору, радіючого з нагоди прибуття воїнів «Раді ми братам і друзям!»<sup>15</sup> мають також підґрунтя в православній традиції, коли братами називають усіх єдиновірців у Христі і друзями Христовими тих, хто іншої віри, але близькі до прийняття Христа. В оркестровій прозорій фактурі йде підтримка хоральності, як ісон, а на ньому флейти і фаготи «співають» знаменну монодію. Асаф'єв відмічає, що «досконалість хорів в «Івані Сусаніні» викликає здивування. Не тільки в масштабності отут справа, а безумовно новою якістю оперного хору став хор – образ народу, хор, не показна, костюмна *mise en scene*, а діюча, така, що впливає на драматургію сила» [12, с.307].

Оскільки ми говоримо про переломлення богослужбового часу в опері М. Глінки, потрібно відзначити, що з одного боку, кожний з богослужбових кругів має повну самостійність, наявність своїх законів побудови й функціонування, зі своїм розвитком драматургії й обов'язковою наявністю вершини (кульмінаційної крапки, головного змісту) богослужбового циклу; з іншої сторони кожний з менших кіл входить до складу більшого кола, будучи його невід'ємною частиною. Інакше кажучи, «добове коло є складовою частиною седмичного (тижневого), седмичне, у свою чергу – частиною річного, річне коло стає одним з етапів пасхалії» [171, с. 227]. Як відзначалося раніше, богослужбова доба починається з вечора, тобто з Вечірні, дня напередодні, відповідно Біблії «И бѣсть вѣчеръ, и бѣсть утро, дѣнь едѣнь» (Бит. 1:5), а завершується богослужбова доба здійсненням Літургії й головною подією добового кола, що має для інших чинонаслідувань недосяжну вершину – таїнством Євхаристії. В опері М.Глінки також складно об'єднались богослужбові цикли добового кола –

<sup>14</sup> Детальніше про проблеми влади в російській опері можна прочитати в дисертаційному дослідженні Сітарської Ю. [220, с. 14 – 17].

<sup>15</sup> [53, с. 45, 5 т. до ц. 3].



Вечірня, повечір'я, Ранішня та річний круг – імовірно, перед Пасхальні свята, може Благовіщення, свято, яке належить до нерухомого кола, завжди буває сьомого квітня за новим календарем. Також можливо передбачити, що дія опери відбувається в Страсний тиждень. На це вказує, наприклад, те, що Сусанін не дає згоду дітям на весілля, кажучи, що рано, не час, ще тільки звістка блага прийшла, треба діждатись повернення боярина.

Основний образ співу в Церкві – антифонний (М. Красовицька), який є наслідуванням ангельському співу, що був явленим в видінні св. Ігнатію Богоносцу. Ми бачимо, що основний прийом, яким написані практично всі хорові сцени у Глінки в опері «Іван Сусанін» – антифонний. Це відсилає нас до уподібнення богослужбовому співу, притому важливо, що одним з учасників співу став оркестр (Перша дія, інтродукція «В буру, у грозу»).

Подальший текст першої великої хорової сцени розповідає нам про визволення із полону молодого боярина, якого порівнюють з красним сонечком, що з ним і «горе відійшло». Тут Глінка прямо сказав, хто цей боярин, тому не залишається сумнівів, що йдеться про царя Михайла Федоровича<sup>16</sup>. В хоральній урочистості «звучить» символ соборної єдності народу з Царем<sup>17</sup>, який «сонечком світить з небес». Хор, з яким разом співають гобої і фаготи, нагадує наспів «Яко з нами Бог», який співається на повечір'ї, в тому числі на святковій службі Різдва Христового, яка входить в річний круг служб нерухомого кола. Символ Благовіщення закладено в самій назві свята – Блага вість Архангела Гавриїла Діві Марії про народження немовля Ісуса, Сина Божого. В опері – блага звістка народу про звільнення царя та швидкому сходженні його на трон – вінчанні на царство. Ще можна додати, що текст хору нагадує також службу повечір'я Великого посту Страсного тижня з піснеспівом «Се, Жених грядет в полунощи, и блажен раб, егоже обрящет бдяща», текст якого, на нашу думку, ближче всього підходить для слів з хору першої дії інтродукції «В буру, в грозу», натякає, що дія

---

<sup>16</sup> 53, с. 47.

<sup>17</sup> 53, с. 48-49.

опери починається у Великій Піст на Страсному тижні під свято Благовіщення.

Соборний початок в драматургії опери – фундамент її жанрово-драматургічної концепції, що зближує її з храмовим дійством та проявляє себе на двох рівнях (О. Смагіна): характеристика образу народу, втілена в багатстві хорових сцен, які направлені на створення образу «багатоєдиної – соборної» особи (станемо соборними – врятується Русь [151]), а також в портретах Сусаніна, Собініна та Вані, як «соборної людини». Але соборність недосяжна своїми силами. На відміну від всіх земних тимчасових з'єднань (чи користю, галасливими брехливими ідеями) соборність є споріднення людей божественною благодаттю (В. Медушевський). Її вираженням в музичному тексті опери стає особливий тематичний та інтонаційний комплекси, репрезентовані в хорових та сольних сценах: жанр молитви, принцип респонсорного співу, що відразу відсилає наш слуховий досвід до звукового простору храму, інтонаційні та гармонічні формули – наспіви в об'ємі терції, звороти натуральних ладів, хоральний принцип побудови акордів (вертикальна фактура партесних співів), статичність ритму, діатонічність гармонії, змінність ладу, в оркестрі прозора фактура, поєднання струнних і духових (тромбони) [226, с. 111], використання духових як додаткових голосів хору (гобой, фагот), дзвоновість, з емоційного боку – піднесена зосередженість, стримана скорбота, а в торжестві – тріумфування.

Весь набір прийомів і принципів в опері «Іван Сусанін» створює специфічний музичний комплекс, який Смагіна називає «лейткомплекс ектенії». № 2 Каватина і рондо Антоніди. Каватина виконується а capella, оркестр виступає в функції заспівача, якому вторить героїня. Мелодія нагадує російські народні ліричні протяжні пісні, але їх можна трактувати і як знаменні розспіви, бо мелодія в основному плавна, орнаментована, зі скачками на квінту, на сексту і в кінці на октаву. Висхідна інтонація створює атмосферу надії, радісного очікування, тільки на тактах зі словами «Крижини

грізні несуть» інтонація спадає з верхнього (друга октава) *b* до нижнього (перша октава) *es* (*Es dur*), і як в знаменній монодії наспів завжди прагне до тонального устою. І надалі інтонація зберігається такою, що низходить: «Довго, довго, човен не пливе», «Все тебе нема». В рондо Антоніда порівнює свого жениха зі свічкою, яка освітить її домівку і виказує віру в те, що в цей день «сокіл мій» повернеться в рідну тінь». Виникає запитання: «Що за цей особливий день?». Антоніда очікує дня свого вінчання з Собініним і чекає переїзду до нової домівки, яка стоїть над рікою «з трьома вікнами на вид»<sup>18</sup>.

Лейттемою ектенії в опері відмічений номер третій «Що гадати про весілля?» – перший вихід Сусаніна з чоловічим хором селян («Дай Господь іншу нам узнати вість!» – відповідь чоловічого хору «Дай то, Боже!»), і співвідноситься з Малою ектенією та містить інтонаційний комплекс Херувимської пісні Д. Бортнянського [226, с. 108]. Те, що Сусанін бас, також давня православна богослужбова традиція співу на богослужінні – протодиякони, зазвичай, мали бас. Також лейттема ектенії проявляється в заключному розділі – прибуття Собініна (хор «Здрастуй, очікуваний гість»). Тут можна говорити про сугубу ектенію, яка виголошується «особливо відважно... з подвійною силою», особливим молитовним піднесенням потрійного Господи, помилуй.

№ 4 починається з радісного привітання жениха до нареченої, яке відразу перебиває Сусанін: «Кажи, з якою звісткою прибув ти до нас?». Діалог між ними написаний близько до речитативу, який інтонаційно близький псалмодуванню, а фінальний акорд у хорі на слові «Врятована!» нагадує закінчення всіх молитов і ектеній словом «Амінь».

Далі іде тріо в № 2 – «Не томи, рідний». На нашу думку, це тріо можливо порівняти з прошеннями сугубої ектенії, яка характерна довгими виголосами диякона і потрійним «Господи, помилуй!» хору у відповідь. Схожість проявляється в довгих повторюваннях прошень не томитись, та прохань за молодих, щоб їм дозволили держати шлюб. На запитання «Коли ж

---

<sup>18</sup> 53, с.75.

весілля?» Тверда відповідь Сусаніна: «Коли нам Бог дасть Царя! Царя!» «Тоді веселим весіллям, багатим бенкетом на весь світ ми о Русі возвеселимося!», – звучить без супроводу оркестру, що, з одного боку нагадує духовний концерт Д.С. Бортнянського «Веселіться, о Господі!», з іншого, може репрезентувати виголошення диякона на сугубій ектенії: «Ще молимося про плодоносних і добродіючих у святому і всечесному храмі сем, що трудяться, що співають і тих, що тобі предстоять, чекаючи від Тебе великих і багатих милостей».

Наступний розділ з головною ідеєю «Свято людям на Русі!». Зі слів Антоніди ми дізнаємося, що це саме Сусанін «у бога нарешті людям вимолив царя». Сусанін: «Свят Господь, він нас почув у нашій обтяжливій скорботі» нам дає в отці рідні кращого царя!» Хор «Свят Господь у своїх справах, Русь свята в своїх царях» – лейткомплекс малої ектенії, а також схожість з виголошенням диякона наприкінці недільного Всенічного бдіння: «Свят Господь Бог наш», якому тими ж словами відповідає хор. Жіночий хор співає: «Тепер ми без жаху тайного зустрінемо весну співом! Вся Русь буде прикрашатися нареченою красною!». Розмова про весну, про красну наречену, дуже нагадує наближення свята Пасхи, зі символікою червоного кольору писанок<sup>19</sup>. Також хори «Коль Господь його вибрав» та «Свят Господь у своїх справах» можуть бути відголосками духовного концерту Д. Бортнянського «Коль славен наш Господь».

В третій дії з'являється сирота Іван, якого підбрала сім'я Сусаніна. Він співає пісню-розповідь про свою долю, яка Сусаніним порівнюється з долею Русі, але тепер треба співати інші пісні. Цар зайшов з неволі на престол. Мрії Сусаніна про те, як він збиратиме Ваню на царську службу, нагадує розповідь про багатирів, які колись жили на Русі та боронили рідну землю. «Без користі, без брехні, міцній правді послужи! Ти царю заплатиш борг,

<sup>19</sup> Колір передає царську гідність Спасителя і його страждання і кров. По церковному переказу Після Вознесіння Ісуса Христа Марія Магдалина попрямувала до римського імператора Тіберія і за обідом заявила йому, що Христос воскрес з мертвих. Імператор не повірив і сказав їй, що людина здатна воскреснути не більше ніж яйце стати червоним. Тоді Марія Магдалина узяла в руки яйце зі столу, після чого, говориться, що яйце забарвилось в червоний колір.

коли вступиш в царський полк!». Ваня сприймає як святий обов'язок службу Царю: «Мене ти на Русі викохав, я в боргу перед Царем Государем! Заплатити постараюся моєю службою! Доброю славою я прославлю» і батьківщину і родину.

Хор № 11 «Ми на роботу в ліс! ми з лісу на луг, а до вечора здається, роботу скінчимо всю! і звідти зберемося на дівич-вечір до твоєї дочки». Символічно-образне мислення підказує нам, що ліс – символ пильності й Воскресіння, і один із символів Христа. Також він є символом євангеліста Марка, і асоціюється з могутністю й царственою гідністю Христа. Луг – багатозначний символ, у якому сховані сакральне (таємне, сховане, священне) значення й значення символу материнського початку, що підтримує й живить душевне і психічне Я людини. Якщо брати до уваги такий символізм, то можна передбачити, що селяни йшли готуватися до зустрічі з Воскресінням Христа, до сакрального свята, яке дає сили і живить душу. І ввечері прийдуть на передвесільний дівич-вечір, що вказує знов на час вечірнього богослужіння. Люди називають Сусаніна наша радість, бажають, щоб він зазнав великої шани, щоб «у народі твоє ім'я перебувало в голосній славі!» Символ соборності особи Сусаніна. Сусанін дякує їм, та відказує, що досить з нього честі сім'ї, а голосної слави йому не треба. І запрошує: «Світлий дівич-вечір вас чекає!», що знов таки викликає асоціацію зі святом Світлого Христового Воскресіння.

Православний шлюб має велике значення, тому що він вінчається по образу Христа з Церквою і стає «домашньою Церквою» (Рим. 16:4). У Таїнстві вінчання чоловікам дається благодать Божа для того, щоб вони будували свій спільний з жінкою союз у любові, були як одне ціле душею й тілом, мали єдині думки й устремління. Тому в опері Глінки символічно відтворено три вінчання: малої Церкви – Антоніди з Собініним, парафіяльної, на рівні держави, – законного Царя та Святої Русі, Всесвітньому – Святої Русі з Христом. Ідею трьох вінчань – «сімейного, державного-народного й церковного» – відзначає Т. Чередниченко [274].

№ 13 «Високий і святий наш Царський дім і фортеця Божа довкруги! Під нею сила Русі цілою, а на стінах в одязі білому стоять крилаті вожді. Так недруг близько не ходи!» [53, с. 398] є «золотим перетином» опери, в змісті, у включенні тематичних елементів заключного хору «Слався», комплексу екстенії в оркестрі (хорал низьких струнних), тональний план номеру Des-dur, який Серовим був названий «містичним», це репрезентація Трійці: Віра – Цар – Свята Русь. Повторення слів з першого хору інтродукції «Страху не вжахуюся! Смерті не боюся! Ляжу за царя, за Русь!» служать тематичною аркою до теми жертвовного подвигу головного героя.

Присутність мовчазливого герою опери, а саме боярина Михайла Федоровича, в своїй особі репрезентує образ Христа, який весь час з нами, але невидимий. Після приходу поляків, Сусанін тайно відсилає Ваню сповістити Царя про прихід ворогів, але обов'язковою умовою є встигнути до «ранішньої зорі», щоб устиг цар приготуватися. Тут нам бачиться давня християнська традиція служіння в ночі і з першими промінцями сонця, Причащатися – щоб Цар встиг на Тайну трапезу, містично з'єднатися зі своїм народом, щоб подолати ворога.

Сусанін передбачає свою загибель, тому дає «священицьке» благословення своїм дітям: «Благослови Господи твоє життя!», що можна порівняти з виголошенням священника по закінченні псалма 33: «Благословлю Господа на всякий час», в кінці Божественної Літургії: «Благословення Господнє на вас!», коли вже звершилось Велике Таїнство Причащання.

№ 18, який був дописаний після постанови опери й тепер замінив собою повністю попередній номер селян із Собініним, представляє собою арію Вані у воріт монастиря «Бідний кінь у полі впав, я один добіг, от і царський двір... Тут Цариця й Цар; поспіши, Государ, близько недруги!» Обертає нас до билинності, до образу богатиря, яким прагне стати Іван Сусанін молодший, а також можна трактувати образ Вані у воріт монастиря, як образ майбутнього воскресіння Сусаніна старшого, що загинув за Святу

Русь, в образі молодшого. «Тридцятитрьохрічний ІСус (так композитор скорочував ім'я головного героя в рукописній партитурі); його повний тезко прийомний син, який, коли батько приймає мученицьку смерть, стукається у ворота монастиря, символізуючи воскресіння головного героя» [274]. Непохитна віра молодшого Івана в Божественне заступництво: «Сам Господь нам його в Царі подарував, Сам Господь Царя відстоїть від ворогів. Силами небесними відстоїть»<sup>20</sup>.

Достукавшись до царських слуг, Ваня дізнався, що Цар в іншому місці і треба швидко бігти далі, сповістити його про біду. Тут Ваня порівнює себе з послом Божим. Можна цей епізод порівняти з епізодом з Євангелія, коли Ангел Господній стояв перед труною Христа після Його воскресіння [53, с. 538, 4 т. до ц. 16 і ц. 16 т. 1- 5]. Віра православної людини в чудо, у діючу допомогу Божию, рятує Святу Русь. «Слава Господу сил! Він не видав Русі нечестивим ворогам!».

За значенням передсмертна арія-молитва Сусаніна є кульмінаційною крапкою страсного сюжету опери – жертви за Христа, Царя, за Русь. «Передсмертна сцена Сусаніна в лісі функціонально подібна до біблейської сцени в саду Гефсиманському, де на порозі переходу в «інше», обранець – земна людина – серцем приймає Божественне Визначення, відрікаючись від мирських пристрастей волею Особистого Духу», – помічає Н. Бекетова. «Тут викладається «Символ Віри» героя, втілюючись у властивій даній молитві круговій логіці християнської моделі гріхопадіння: від пред'явлення Кредо («Ти зійдеш, моя зоря») – до олюднення (перший розділ Монологу) і розп'яття (другий розділ Монологу) з остаточним утвердженням у Вірі (третій розділ Монологу). Цій же логіці підпорядковано становлення останнього розділу опери (Молитва – сцена смерті – Епілог – Слава) і її драматургія в цілому, відтворює «перетворюючу ідею Дороги Сусаніна: від Червоного кута хати ( згідно з ремарками Глінки) – до Червоної площі, від

<sup>20</sup> 53, с. 515-517, ц.11, т. 4-15; ц.12 т. 1- 26; ц. 13, т. 1 – 19.

Будинку – до Храму, Будинку Бога; Вічним Будинком героя стає Храм народної пам'яті про подвиг святого Служіння» [22, с. 27-28].

Чередниченко Т. О. передбачає, що Глінка інтерпретував події 1612 року в душі священної історії, виходячи з того, що він шукав можливість з'єднання західноєвропейської традиції ораторії й хорового духовного концерту – «вищого жанру російської композиторської музики наприкінці XVII – XVIII століттях». Тому, саме цю збіглу традицію Глінка реконструював в «Житті за царя». Це було саме те, що споріднювало російський духовний концерт із його західним аналогом – ораторією, а в одночас їх розрізняло. Із західної ораторії в хоровому духовному концерті була успадкована багатоголосність, яка, як вважає Чередниченко Т., «перейшла в хоровий шар опери Глінки». Сольні номери також у більшій мірі належать ораторіальній естетиці. Особливо це проглядається в партії Сусаніна, його передсмертній арії-молитві № 20. Тут чутні музичні мотиви, які характерні для німецьких пасіонів XVII – XVIII століть, що виконувалися на Страсному тижні, приміром, можна виділити мотив хреста. Таке проникнення в селянську народну пісенність чужорідних інтонацій надає арії враження монументальної значущості кожної фрази. Без такої алегоричної фігури, як хрест партії Вані й Антоніди не несуть в собі такого монументального масштабного навантаження, як особистість Сусаніна [274].

В концепції твору сполучені духовність і громадянсько-патріотичні ідеї, втілений хоровий стиль ораторії, яскраво виражений жанр пісні з хором, який репрезентує «соборність», представлену принципом іпофонно-антифонного співу: головщик (канонарх чи диякон) – заспів, народ – хорова відповідь. «Вже інтродукція опери «Іван Сусанін» приголомшує своїм могутнім згуртованим хоровим «відкриттям дії». Знамените ж «Слався», натхненний гімн, що вінчає оперу, – геніальна знахідка великого російського майстра музики, що втілив в потужному хоровому звучанні силу і непохитну потужність великого народу» [12, с. 284].



Музична тканина наповнена семантичними знаками знаменного наспіву, комплексу ектеній, жанру молитви, втілення триєдиного циклу Вечерні – Утрені, Обідні – Божественної Літургії (Смагіна), принципів церковного співу – респонсорний (псалмодування), антифонний, втілення богослужбових кіл – добового, річного, великопісного й пасхалії, у музичній мові гармонійні й фактурні формули-наспіви в обсязі терції із затактом в основі акламацій хору, підкреслювання звучністю баса, а також чоловічими хорами, тембрової специфіки православної співецької традиції, натурально-ладові обороти, оспівування, трихорди й гексахорди, акордово-хоральний тип фактури, що нагадує часом потужні вертикалі партесних концертів з подвоєними складами хору, тональний план, близький богослужінню, статичність ритму, плавне розміряне проходження чвертей, прозорий оркестровий колорит, дзвоновість у хорових і оркестрових партіях, в емоційному плані піднесена зосередженість, сурово-стримана скорбота, а у святковому торжестві – радісна радість. Символічні музичні фігури хреста в складі арії-молитви. Опері властиві риси священнодійства, з проголошеннями священників, інтонаційні відсилання до Херувимської Д. Бортнянського, до великоднього канону С. Дегтярьова. Т. Чередниченко називає оперу «Життя за царя» державно-історична літургія.

## **2.2. Елементи християнського богослужбово-обрядового комплексу у оперній творчості М. Лисенка**

Одне з центральних місць у творчості М. Лисенка займають опери на гоголівські сюжети – «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Тарас Бульба». Гоголівські сюжети були дуже привабливі, як ми знаємо, і для російських композиторів. Містично-фантастичні сюжети творів М.В. Гоголя як найкраще відображали український характер, побут, гумор і вірування, були насичені глибоко національним змістом. «А між тим, яскрава театральність, колоритність образів, багатство мовних характеристик відразу залучили

увагу музикантів і театральних діячів до «Вечорів на хуторі поблизу Діканьки»» [58].

В творчості М. Лисенко опера «Різдвяна ніч» стала першою з тріади опер на гоголівські сюжети, які стали цілком зрілими оперними творами, в яких сформувалось мистецтво композитора відтворювати музичні характеристики, що «цілком визначають образні сфери того чи іншого головного героя; присутні завершені номери, що об'єднуються наскрізною драматургічно-сценічною лінією; увертюра, за рахунок основних лейттем, стає «коротким змістом» опери; супровід отримує щораз самостійнішу роль, збагачуючись новими оркестровими фарбами» [118, с. 89]. Збагачується і функція хору в оперній дії: хор вже не тільки створює народно-побутові жанрові сценки та коментує події, але й стає їх прямим учасником зі своїми характерами, емоціями, думками. Багатоплановість оперної драматургії допомогала М. Лисенко розкрити і втілити задумане, відтворити народне життя, з його горем, стражданнями чи навпаки світлою радістю, піднесеністю.

В українській культурній традиції православні свята тісно пов'язані з народними обрядами, з пісенним фольклором і це становить не з чим незрівняний колорит. Музичні архетипи транслюються на ґрунті культурних традицій і увиразнюються через систему музичних знаків і символів. Через вокальну та музично-театральну музику передання відбувається безпосередньо словом предків, в інструментальних творах архетипова семантика та глибинні смисли розкриваються опосередковано на підставі програмності та мелосного інваріанту твору. Тобто можна говорити про те, що музичні композиції українських авторів є духовними мікросвітами у музичному універсумі духовного простору Всесвіту.

Розглядаючи українські національні міфи, казки, фольклор, обряди, традиції можна побачить, що українська ментальність будується на кріпкому зв'язку з родючістю землі. Земля подібна за своїми якостями жінці – вона родюча, плодovита, добра, лагідна, тому основною етнічною домінантою

українського національного характеру є архетип Богині-Матері. Архетипи, першообрази колективного несвідомого проявляють себе як символи, узагальнюючи досвід наших предків. В музичній культурі архетипи набувають образних форм, віддзеркалюючи історичний, регіональний досвід, знаходять вираження, відповідно, як інтонаційні моделі, несуть в собі «інформаційне поле епохи, самосвідомість культури українського народу, спрямовану на слухацьке сприйняття та адекватне розуміння прихованих символів та значень» [52, с. 35].

Отже, ведучою установою свідомості українців є доброта, сердечність, щирість, тобто «мораль серця», що не одноразово відмічали українські філософи різних часів: П. Юркевич розглядав архетип «філософії серця» як орган відчуття Бога («Да не смущается сердце ваше: вбруйте вь Бóга, и вь мя вбруйте» [Ін 14:1], «азь ёсьмь пúть и йстина и живóть: никтоже прійдеть ко Отцú, тóкмо мною:» [Ін 14:6] (впізнасте мене серцем)), Г. Сковорода говорить про мікросвіт людини, її внутрішній стан, що втілює Бога (наприклад у вірші «Про розраду примарну» є такі строки: «Бог справедливий усюди, чергуючи речі постійно. Чистих речей не бува: бог створив усього розма́й» [222, с.106], Т. Шевченко бачив розкриття духовності через шлях до ідеалу та в гармонії з природою (поет змалку «списував Сковороду», та надихався церковними співами [96, с. 20], П. Куліш бачив в сердечності орган надії, передчуття, проведіння, М. Гоголь все своє життя шукав «ключ до «господи душі», її мандрів у вічність, сферу добра і краси [130, с.354], що й привернуло до себе увагу композиторів кінця ХІХ–початку ХХ століть.

Зважаючи на те, що світська професійна музика народилась в надрах церковних співів і першими досвідченими музикантами і композиторами були ті, хто починав свою музичну кар'єру зі співів у церковному хорі з дитинства, то природним чином стало проростання архетипів (праформ) богослужбової музики в несвідоме народу, і також навпаки, вплетення в

музичну тканину церковних співів народних пісенних інтонацій. Тому звичайно ми можемо спостерігати, як архетипові звороти мови і музики вплелися в композиторську думку М.В. Лисенка. Найбільше типовими для богослужбових співів України з часом стали партесні твори, теоретична база яких була обґрунтована в «Граматиці» Дилецького [48].

Найулюбленішою оперою з тріади гоголівських творів для Лисенка стала опера «Тарас Бульба», про яку, за свідченням його сина Остапа, Микола Віталійович думав все своє творче життя. Народився задум створити оперу саме на цей сюжет після відвідування Лисенком з етнографічною експедицією Запорізької Сечі, де він «сходив усі скелі, наслухався козацьких пісень, брав особисту участь у розкопках шести курганів». М.В. Лисенко зізнавався в листі до знайомого: «Ви не можете уявити, земляче, як допомогла мені та подорож на Хортицю. Картина Січі, козачих зборів, виборів кошового – хіба ж я написав би їх, якби не побачив власними очима залишки славної минувшини?» [206].

Для М.В. Лисенка однією з головних настанов було міцне підґрунтя православної культури, як критерія «панування душі», це одна зі сфер добра і краси. Відтворюючи історичний час, Лисенко чутко змальовує побут і духовний світ людини, його соціокультурні установи. Так, в опері «Тарас Бульба», характеризуючи військо Запорізької Сечі, композитор, підкреслює їх належність до православної церкви (сини Тараса навчаються в академії при монастирі, і сам Тарас на старість збирається піти в ченці). Як одну з найважливіших чеснот, композитор показує повагу до старших, строге дотримання законів і обрядів, мужність в бою, чесність і відвагу (навіть зрадник Андрій мужня і добра людина, але він став на шлях гріховної страсті, яка згубила його душу). В своїй опері Лисенко зіставляє два світи: православний, який представлений сім'єю Тараса Бульби, запорізьким військом, особою кобзаря і українським народом; католицький світ представлений польським Воєводою з Панночкою Марильцею, єзуїтом, комісарами і жовнірами. «У першій дії хор хлопчиків, до якого згодом

долучається і мішаний склад, виконує фрагменти духовних пісень католицької служби. <...> в сцені освячення Андрія. Хор «Слава! Слава! Віват! Віват!» сповнений типових полонезних рис» [118, с. 101]. Зіставлення двох різних світоглядів – традиція, що йде від М. Глінки та його опери «Життя за Царя».

Розпочинається опера увертюрою. До першої дії авторська ремарка «Київ. Майдан перед Братським монастирем. Чути церковний дзвін. Проходять кияни. Дехто прямує до церкви. Проходять жовніри. З'являється Кобзар. До співу його прислухається народ» [127, с.20]. Лисенко не вказує окремо час, коли відбувається перша дія, але те, що люди йдуть до церкви і дзвонять дзвони, ясно його визначає, як час в який починається служба, і, скоріше за все, дія відбувається ранком, і розпочинається Божественна Літургія.

Другим яскравим образом першої дії є наявність в сцені Кобзаря. Ми знаємо, що Микола Вітальович дружив з кобзарем О. Вересаєм і залучав його до своїх концертів в Солянному містечку. Тому він був добре обізнаний з виконавської манери кобзарів і тою просвітницькою, культурною, духовною діяльністю, яку вони несли в своїх піснях. В першій дії Кобзар співає про те, що в Україні «скрута», що ксьондзи готують «якусь унію» і хочуть «віру нашу славному знищити, змістити» [127, ц.40, 50, с. 21-22]. Кульмінація цієї пісні «Треба буде рятувати свою волю і ще й славу!» [127, ц.60, с.23], де під словами «віру славному» й «ще й славу!» розуміється саме православна віра, яка перейнята від Візантії і стала еством народного духу, його серцем. І хоч тут ледве можна говорити про літургійну символіку, але саме бажання, щоб процвітала віра і національна культура задає настрій всьому твору, насиченому ідеєю «не жаліти живота свого за другі своя», йти правильною дорогою за Христом, мати віру, надію, любов та мудрість. Тарас, з його невгамовним характером на старість надіється знайти спокій в монастирі, принести своє життя й душу Богові: «Коли ж, подужаний літами, знесилюсь я у боротьбі, то я прийду до сеї брами, просить пристанища собі. Свою

незганьблену чуприну я заплету тоді в косу й за мур довічного спочину душі весь скарб свій занесу». Мелодія звучить в мінорі, плавна, в розмірі 12/8 на остинатному басу, який низходить хроматизмами на словах про останній спочин душі, нагадує барочну фігурацію катабазису. Але тут ця фігура не означає сходження до аду, а навпаки відтворює поступове згасання пристрастей вільного козацького духу і його смирення під гнітом літ і знесиленості плоті.

Далі ми не бачимо наших героїв, але згодом зі слів Остапа дізнаємось, що старший брат Остап був в церкві на службі, а Андрій зізнається, що ходив до костьола, бо залюбовався польською Панночкою. Тут вже намічений конфлікт у світогляді двох братів, тобто композитор вслід за письменником чітко розрізняє дві дороги: правильну православну, і страшну, ведучу до загибелі душі, дорогу гріха. Тим часом знов приходить Кобзарь, якого Остап просить: «старче Божий» заспівай (ц. 370, с. 49), таку пісню «щоб до бою закликала козаків!». Тут композитор використовує іпофонний прийом, коли заспівує один (Кобзарь) і йому відповідає хор. Приспів, створен на одному музичному матеріалі, побудован за варіаційною формою, в ньому текст рефрену не повторюється, але основний настрій і сенс не змінюються (ц.410, с.52; ц. 430, с. 54). Завершується цей епізод дуєтом Кобзаря і Остапа сумісно з хором в унісон – всі злилися в єдиному пориві: «Сам Дніпро заговорив, кличе нас до бою!» (ц. 440, т. 6, с. 56). В народі ріка завжди була символом волі, чистоти, неспинності часу, сили. Унісонний спів – символ соборності, що є невід'ємною культурною домінантою православної культури. Соборне з'єднання тримається зв'язком духовним і моральним, зв'язком спільної любові [172, с. 199]

В опері «Тарас Бульба» відтворений образ Насті, який співвідноситься з архетипом Матері, що несе в собі риси Богородиці. Кріпкий зв'язок матері з синами, особливо з молодшим, Андрієм, який більше вдався до неї м'якістю, вразливістю душі, покірливість своїй долі, жіноча материнська мужність – риси, що були присущі більшості жінок тієї епохи. Настя мріє про свою

спокійну старість, про те, що діти одружаться і коло неї будуть онуки, яких вона буде «пестувать». І за колискою вона пригадає свої давні днини і трохи свого жіночого швидкоплинного щастя. Цей епізод сприймається як іконописний – образ Богоматері з Немовлям (колискова Насті «налинули до хлоп'ятка білесеньки гулі» (ц.90, т. 4, с. 97)).

В другу дію увійшов хор-славління господарям дому Тарасу і Насті. Мелодійно схожий на колядку, йому притаманна гімнічність, урочистість: «Слава! Слава! Слава нашим господарям, слава!». Переклички між голосами – альти й тенора заспів, втора всього хору, у сопрано мелодія в другій октаві повторює основну мелодію, звучить як дзвіночок. Останнє проведення гімнахвали (ц. 320, т. 7, с. 119) частково нагадує ранній партес, частково – колядки, перекличка між жіночою та чоловічою групами хору і в кінці всі зливаються в єдиному пориві славлення – хор і оркестр tutti. Басова партія схожа на партію баса в типових церковних творах (ектеніях, партесних творах, духовних концертах – кантах). Це як раз ілюструє ті процеси про які говорить Н. Герасимова-Персидська: «Тривалий шлях «змирщення» концерту привів його не до нових форм, а до «модуляції» в інший жанр – оперу, ораторію, кантату» [48, с. 169]. Цей хор нагадує величальний хор «Слався!» у М. Глінки, своєю піднесеністю та урочистістю. Зазвичай такі хори використовують у фіналі, а тут незвичайне місце для такого потужного славлення – середина другої дії. Хор стає поворотом в сюжетній лінії – підіймає дух і свідомість господаря Тараса і той відразу вирішує їхати з синами до Сечі.

Коли матір дізнається, що всі її мрії розбиті в щент, вона голосить: «Чи тобі я завинила, милосердний милий Боже, що мене ти вік караєш, одбираєш мою радість і останню мою втіху?» (ц. 800, с. 155). На її ридання відкликається серце Андрія, в якого ворухнулося передчуття негоди: «Годі, мамо, не ридайте! Ваші сльози, мов той камінь, мені падають на серце!» (тема пророцтва і звершення). Але нічого не може зупинити впертого і наполегливого старого Бульбу. Значення в родині матері і тут підкреслено

композитором, Тарас сам бере благословення у жінки («Благослови!» 1 т. до ц. 830, с.160). Настя: «Хай Господь... боронить вас...» Але сказано то було з серцем, і прозвучало як прокльон. Гості налякані: «Змертвіла господиня». Це не тільки відтворює горе матері, яку розлучають з дітьми, а продовжує мотив пророцтва і його здійснення, яке з'явилося в першій дії в словах Остапа.

В третій дії Лисенко музично змальовує вибори кошового в Запорізькій Сечі. Цей давній обряд включає до себе три кратне відречення від посади, на яку вибирають козака, що схоже з відреченням від сатани при хрещенні немовляти хрещеними. За третім разом новообраний кошовий відповідає: «Чиню вашу волю!» Обряд відречення від своєї волі і підкорення її Січовій громаді можна ще порівняти з обрядом постриження у ченці (що було знаком приналежності до церкви, в даному випадку громаді) та з чином відспівування покійного в православній традиції, бо коли завершується обрання, то «січові діди кладуть Кирдязі на чоло горстку землі» (с. 214), кажучи «Земля єси і одійдеш у землю!» (ц.470), в похороні священник «запечатує» труну молитвою «Господня земля і ісполненіє єя, вселенная і всі, живущіи на ней» (23:1 псалом Давида). Тому звичай козаків відтворювати частину обряду похорону при обранні на головуючу посаду, це застереження від гріха гордині та свавілля: «Звеличала тебе наша воля і скинуть тебе наша воля може!».

В четвертій дії Андрій мріє про козацьку славу, про те, що він сам стане отаманом, але його мучить сумнів: «Що присудила ти мені? Чи слави лицарської поле, чи сон довічний у труні?». Брати налаштовані рішуче на бій з ворогом, польським Воєводою, відстоювати незалежність та віру православну: «Полинем ми на бенкет новий на йому або вінок собі терновий, або честь краєві всьому!». Але збувається пророцтво. Андрій не має сили опиратися своєї пристрасті до Панночки та гине від руки батька під стінами Дубна за іудину зраду своєї віри, своїх братів і Вітчизни. «Свідченням непоборності козацького духу стає останній фінальний хор. Заклики до



боротьби, саможертвність виявляються у постійному динамічному та темповому наростанні» [118, с. 100].

Так в опері Лисенко простежується стійка опора на традиції православної культури – вірність православної вірі, шанування святих та чернецтва, чистота душі, відданість святому ділу, образ Матері, в якому відчутні риси образу Богородиці, яка свого сина віддала на смерть заради світу, мотив пророцтва і звершення, мотив вибору християнської дороги. Присутні в ній літургійні символи як в тексті (з обряду похорону), так і у музичній складовій – антифонний, іпофонний прийоми написання, дзвони, алюзія на молитву, масові хорові сцени, що набувають особливо важливого значення у загальній драматургії опери, перетворюються у розгорнуті монументальні фрески [118, с. 99].

### **2.3. Художнє осмислення літургійної ідеї православних Таїнств у оперній спадщині М. Римського-Корсакова**

В автобіографічних «Літописах мого музичного життя» М.А. Римський-Корсаков ділився своїми першими музичними враженнями: «По частині вокальної музики <...> крім співу мого батька, залишалася духовна музика, тобто спів у жіночому й чоловічому монастирях. У жіночому монастирі співали не дуже добре, а в чоловічому, скільки пам'ятаю, порядно. Я любив деякі херувимські й інші п'єси Бортнянського; також його концерт «Слава у вишніх» і із простого співу «Благослови душе моя», «Хресту твоєму», «Світе тихий» за Всенічною. Церковний спів, при гарній обстановці архімандритського богослужіння, робив на мене більше враження, чим світська музика, хоча я взагалі не був уразливим хлопчиком. Із усіх відомих мені п'єс найбільшу насолоду мені доставляли «Пісня сироти» і дует з «Життя за царя»» [200, с. 4]. Отже, самі яскраві музичні враження у композитора залишились саме від духовної музики й від творчості М. Глінки. Основи його музичного досвіду, слух, вихований на багатстві російського православного мелосу, часто знаходили втілення у подальшій творчості

композитора, як відгомони духовно-музичних вражень дитинства й отрочтва. Так композитор у 1879 році написав струнний квартет на російські теми, де четверта заключна частина називалась «У монастирі», і в ній використовував «церковну тему, що співається звичайно на молебнях («Преподобний отче, ім'я рек, моли Бога за нас»), в імітаційному стилі» [200, с. 189]. Згодом ця тема в перетвореному вигляді була використана в «Садко», у сцені появи Старчища (Миколи Угодника), що перериває бенкет у Морського царя [183]. Тему Іоанна Грозного з «Псковитянки», за словами В. В. Ястребцева, Римський-Корсаков виводив «зі співів ченців у Тихвінському Богородицькому монастирі й взагалі зі знаменного розспіву» [293, с. 470.]. По спогадах самого Миколи Андрійовича арію царя Івана він написав у фрігійському ладі зі співучою мелодією [200, с.155]. Коротка оркестрова прелюдія «Над могилою» пам'яті М. П. Беляєва (1904) була написана на «панахидні теми з Обіходу з наслідуванням чернечому похоронному дзенькоту, що запам'ятався мною в дитинстві в Тихвіні» [200, с. 350]. Недільна увертюра на теми з Обіходу «Світле свято» (ор.36, 1888), що заснована на великодніх наспівах, докладно розібрана самим композитором в «Літопису мого музичного життя»: «Досить довгий, повільний вступ «Недільної увертюри» на тему «Да воскресне Бог», що чергується із церковною темою «Ангел вопіяше», представлялося мені спочатку зовсім би пророцтвом прадавнього Ісаї про воскресіння Христа. Похмурі фарби *Andante lugubre* здавалося малюють святу гробницю, воссіявшу невиреченим світлом у мить Воскресіння, при переході до *Allegro* увертюри. Початок *Allegro* – «да біжать від імені Його, ненавидячи» вело до святкового настрою православної церковної служби в христовську заутреню; трубний урочистий архангельський глас перемінявся звуковідтворенням радісного, майже що танечного дзвона, що переміняється те швидким д'ячковським читанням, те умовним наспівом читання священиком євангельського благовіст'я. Обіходна тема «Христос воскрес», представляючи як би побічну партію увертюри, була серед трубного гласу й дзвону, відтворюючи також і урочисту коду.

Таким чином в увертюрі об'єднувались спогади про давнє пророцтво, про євангельське оповідання і загальна картина пасхальної служби з її язицькою веселістю» [200, с. 257]. І зазначив, що він іс «свої враження з дитинства <...>, проведеного у самого Тихвінського монастирю» [200, с. 258]. «Недільна увертюра» була одним з трьох творів, що завершили певний період музичного становлення композитора і він, не без гордості, зазначав, що «оркестровка моя досягалася значного ступеня віртуозності і яскравої звучності без вагнерівського впливу, при обмеженні себе звичайним глінкинським составом оркестру» [200, с. 259]. Нам здається, що це важливе зауваження композитора, яке підкреслює певну спадкоємність, щодо вибору тем і сюжетів та стосовно стилю, техніки і мотивації, яка буде реалізована в подальших творах Миколи Андрійовича. Особливо це стосується опери «Сказання про невидимий град Кітеж й діву Февронію», що відмічали неодноразово різні дослідники творчості композитора посилаючись на М.Ф. Фіндейзена, який відмічав, що в музиці опери дивно гармонійно переплітається церковне й народне, інтонації прадавніх розспівів, особливо знаменного, зливаються з наспівами духовних віршів, народних пісень [252, с. 52].

Питання про зв'язок церковних співів із загальними феноменами, об'єктами і цілісними явищами культури придбало особливу актуальність, оскільки у даному контексті констатується й осмислюється важливість культури як літургійного феномена. Композиторський досвід у галузі літургії показує, наскільки межі богослужбово-співецьких жанрів допускають «позаособистісну» правильність». Жанр має свою власну волю, більше власною, ніж авторська» [128, с.57].

«Сказання про невидимий град Кітеж і про діву Февронію» є надзвичайно цікавою і унікальною за концепцією оперою не лише у творчості М. Римського-Корсакова, але і у всьому світовому музичному мистецтві. У ній поєднуються досконала краса і абсолютна гармонія, що відображає закони світобудови та втілює сутність душі православної людини.

У ній знайшла своє відображення історія від минулого до майбутнього, нерозривно пов'язана з християнськими цінностями, заснована на щирій абсолютній вірі, яка рятує в найважчих випробуваннях. Опера, подібно іконі, є відображенням видимого і невидимого світів, заглядає в самі глибини людського серця. Сам М. Римський-Корсаков називав її «літургійною оперою». «Літургійна опера», за Петровським, є «опера, емансипована від реалістичних вимог драматичного театру... опера, що насмілюється на прекрасну умовність, на стрункість і добру оформленість (як трагедія греків) змальовуваних подій в цілому, на символізм, може бути близький до символізму церковних служб, хоча і застосований до іншого вмісту. Споглядання світу прекрасних істот, співаючих і співучих, у яких мелодія не розривається жодним жахом, жодне душевне здригання не порушує ритму. Дивні переможці хаосу, вони як би наблизили нас до споглядання чогось Божественного, до владної сили Числа і Міри... Така опера, переставши бути лише розвагою, перетвориться в серйозне суспільне служіння» (Лист Є. М. Петровського до М. А. Римського-Корсакова від 20 квітня 1904 року) [140]. Термін «Літургійна» сподобався композитору і він у листуванні з Петровським, який спочатку використав цей термін для означення музичної драматургії опери «Садко», обговорював цей термін для більшої його конкретизації. У листі до Ф. Грису, який робив переклад для німецького видання «Кітежу», обговорювався переклад слова «невидимий», як «перетворений», на що композитор дав свою згоду, зазначивши: «Сюжет опери моєї має саме духовний відтінок і запозичений з раскольніч'їх оповідей <... > Сенс його [німецької назви] мені здався ще більш відповідним до вмісту опери, чим російське слово невидимий <...> духовний відтінок особливо приємно підкреслити в заголовку, щоб вийшов сенс як би духовного вірша, драматизованого і пристосованого до сцени, не дивлячись на деякі сцени світського характеру» [198].

У своєму «Літопису» композитор ледве торкнувся теми написання «Сказання про невидимий град Кітеж і про діву Февронію», але навіть з

цього ясно, що вже при самому зародженні задуму опери її сюжет був пов'язаний з двома джерелами: перша розповідала про Кітеж, друга – про святу княгиню Февронію Муромську<sup>21</sup>: «Займала нас також і легенда про «Невидимий град Кітеж» у зв'язку зі сказанням про св. Февронію муромську» [200, с. 328]. В опері лінія Февронії розроблена дещо інакше, ніж у її житті. Згідно з оперним лібрето, заснованим більше на відомому народному переказі, ніж на житті Дмитрія Ростовського, Февронія за походженням своїм була простою поселянкою, сестрою дереволаза (ім'я його не назване; за народною легендою, вона була донька «дереволазця бортника» з села Ласкавого Рязанської губернії).

Дослідник ескізів, чернеток сценарію і лібрето, М. Арановський, зазначає, що «йшов відбір найбільш суттєвого, відповідного меті», що «вся історія створення лібрето говорить про прагнення авторів побудувати самостійну і притому цілісну етико-релігійну концепцію» [9, с.109]. Робота над сюжетно-концептуальною стороною випереджала процес створення тематичної основи опери.

Композитор не вперше звертався до жанру драми в стилі давньоруських літописів. Перша його опера «Псковитянка», написана на основі п'єси Л.А. Мея (лібрето композитор написав сам), де відбиті дійсні історичні події другої половини XVI століття: боротьба царя Івана Грозного за об'єднання Русі навколо Московського князівства, його похід в 1570 році в Новгород і Псков. Уся особиста доля героїв опери – любов Івана Грозного до Віри Шелоги, народження Ольги і її зустріч у Пскові із царем – є авторським вимислом. Одна з характерних рис «Псковитянки» – це літописне слідування фактам, що створює історичну реальність. Як зазначає в своєму дослідженні М. Шиман: «Одна з найважливіших відмінних рис цієї опери пов'язана з перетворенням у ній деяких принципів жанру літопису, таких як історизм,

---

<sup>21</sup> Переказ про святу входить до складу Житій святих, написаних Дмитрієм Ростовським (пам'ять св. Благовірних князя Петра і княгині Февронії (у чернецтві Аавіда і Єфросинії) святкується Православною церквою 25 червня за старим стилем).

бинарність відбиття дійсності, провіденціалізм, об'єктивність, символізація» [278, с. 79].

Арія царя Івана написана М.А. Римським-Корсаковим в «фрігійським ладу», співучою мелодійною лінією, в якій дослідники бачать стилізацію під знаменний мелос; до четвертої дії першої картини композитор «добавив хор калік перехідних, у вигляді пісні про Олексія людини Божої» [200, с. 189], наспівом для якої стала справжня мелодія цього стиха зі збірки Т.І. Філіппова. У фіналі звучить наспів «Господь єдиний воскрешає мертвих», написаний Миколою Андрійовичем на прохання М. Балакірева. А також фінальний хор написано з сімиголосним додаванням, з наростанням голосів на слові «Амінь». Прийом побудови мелодизму опери на основі церковних мелодій Асаф'єв визначив як «іконописний»<sup>22</sup>. За твердженням Шиман, світовідчування Римського-Корсакова збігається з особливостями давньоруського світогляду, який характеризується підкресленою об'єктивністю. «Подібно літописцеві, композитор об'єктивує події реальної історії в особистих долях героїв, піднімаючись «над» гостротою людських переживань. Це яскраво виявилось в заключному хорі «Псковитянки» – хорі відспівування головної героїні [277, с. 38]. Б. Асаф'єв пише: «вона гине як мучениця за Псков, як дочка вільного міста, що втратило навіки свою волю. Композитор геніально зв'язав в заключному хорі – відспівуванні Ольги (у Мея цього немає) долю Пскова з долею дочки Пскова й царя Івана!» [18, с. 49]. Тут з'являється нова тема, що до цього, не зустрічалася в опері, велична, повна шляхетності мелодія, по влучному вираженню Кандинського «відбиваюча долю «урятованого» міста» [86, с. 24].

О.А. Кандинський в своїй статті про оперу Римського-Корсакова «Псковитянка» розгледів в образі Ольги один з ліків на псковських іконах та зв'язав концепцію чудесного порятунку Пскова з «Кітежем». Образ Ольги він трактував, як образ віщої діви, що націлена в інші світи, наділена величезної

<sup>22</sup> «він викликає у пам'яті ритм ліній стародавніх російських ікон, і виявляє нам лик Грозного в тому священному ореолі, на який цар сам постійно опирався, думаючи про себе, що він є посланцем і виконавцем веління вищої волі» [18, с. 51].

внутрішньою силою. Вона посередниця «між божественною волею Провидіння й історичною подією, що відбувається» [86, с. 24].

В музичній мові Римський-Корсаков часто спирається на народно-обрядовий та релігійний досвід православної людини, який добре знав. Композитор і сам гармонізував київський і знаменний наспіви для богослужіння, писав багато церковної музики (широко відомі Херувимські пісні, причасні вірші, Отче наш тощо), був викладачем в Придворній капелі.

«Кітеж» являє собою монументальне історичне полотно, оперу, в якій органічно поєдналися насамперед два роди мистецтва – епос і драма. Разом з тим найважливіша стильова особливість твору пов'язана з його релігійним змістом, соборністю, наявністю безлічі сакральних-символічних змістів, містеріальних асоціацій, що не раз відзначалося і вченими, і виконавцями. Дослідниця Комарницька звертає увагу на те, що опера «подібно іконі, невидимими найтоншими нитками зв'язує світ зримий і незримий» [102, с. 263], Л. Серебрякова виявляючи зв'язок лібрето опери з «Одкровенням» Іоанна Богослова зупиняється на темі «хресного шляху й мученицької смерті-вінця <...> у долі Великого Кітежу і його жителів, <...> його дружини (війська – прим. моя. К.Н.) на чолі із княжичем Всеволодом і в долі Февронії», на темі шляху «у світлий мир світлої радості», який «благовіститься лише тим, хто гідний», на проблемі смерті як містерії «смерті – нового народження й перетворення, <...> як свято світлого Успіння й Воскресіння» [214, с. 94 – 95]. В. Коннов писав про «літургійну лінію» в опері як про єдиний процес «еволюційного, органічно-вегетативного проростання дії» [107, С. 18 – 25]. М. Рахманова [197, с. 134.], слідом за Б. Асаф'євим<sup>23</sup> [18, с. 48], підкреслювала особливий вплив духовних віршів на стиль опери. Сенс духовного вірша, стосовно тексту опери зазначає і Бельський у Зауваженнях до тексту: «мова, ретельній обробці якої автор надавав особливе значення, <...> яким виражаються в набагато пізніший час

<sup>23</sup> «...в «Кітежу» паралельно з билинною мовою тече струмінь релігійної лірики, духовного вірша й церковної псалмодії» [18, с. 48].

духовні вірші перехожих сліпих, старовинні християнські легенди і предання, що послужили джерелом справжнього твору» [23, с. XIX].

Один з яскравих прикладів використання в опері непрямих асоціацій з духовними віршами ми бачимо починаючи з першої дії, в так званому фрагменті «Похвала пустоші», мотив до якої був взятий з роману П.І. Мельникова (псевдонім Андрій Печерський) «В лісах», який в свою чергу включив до роману «Вірші про Іосафа царевича» та «Про Олексія, людину Божу», які були вельми популярні в народі [140].

В інтонаційній сфері, окрім духовних віршів, «серед інших джерел – знаменний розспів, епічна і лірична пісенність, жанри хороводів і танців, плачі, колисанки, скоморошні пісні та ін.. Відповідно до сюжету особливе значення має давньоруська знаменна інтонаційність. Вона живе в опері в двох планах: як одна з постійних складових її мелодійної мови і як самостійний образно-мелодійний пласт (у цій якості вона виходить на перший план в сцені занурення граду і у фіналі, а також в другій картині четвертої дії, в «антифонній» сцені Февронії і Княжича)» [198].

Втілення комплексу Таїнств в опері М.А. Римського-Корсакова «Сказання про невидимий град Кітеж і діву Февронію» починається з втілення Таїнства вінчання. В першій дії опери, княжич Всеволод зустрівши та покохавши діву Февронію, відразу зрозумів, що це його майбутня дружина. В ході розвитку подій земне вінчання перетворюється на вінчання небесне. В другій дії після пророцтва про загибель Кітежу, повинно відбутися вінчання Февронії з Всеволодом, яке переривається вторгненням татар. «Весільна пісня залишається недоспіваною до останньої картини», і остаточно, дійсне Таїнство вінчання відбувається в останній четвертій дії: «Прояснена й навчена, вона вступає з нареченим у собор, де повинне відбутися їхнє вінчання. Цим кінчається «Кітеж»...» [18, с.126, 127].

В опері послідовно втілені таїнства, яких в Православ'ї сім, серед яких Таїнство Вінчання і Таїнство Євхаристії найбільш повно представлені в опері. Також стосовно образу Гришки проводиться тема Таїнства покаяння.



Таїнство Хрещення також відмічене композитором і лібретистом в опері. Це епізод, коли Февронія увійшла до перетвореного Кітежу і народ її з радістю приймає та робить ритуальні дії: «Обкурумо її тим'ян-ладаном, *Окропимо ми живою водицею*; А і скорбота туга забудеться, Все, що увижалося, само прийде»<sup>24</sup> (курсив мій – К.Н.) і вдягає її в білі ризи, які символізують хрещальну крижму<sup>25</sup>. Слова князя Юрія: «Милість Божа над тобою, невістка!» звучать як завершальні до цього Таїнства. Як священник виголошує на службі «мир вам», «і духові твоєму» з уклоном відповідають миряни, так Февронія каже: «Кланяюся вам, праведні люди, і тобі, мій свекор батюшка». Саме через таїнства людське життя має бути внутрішньо зібраним, об'єднаним і освяченим дією Божою і перетворене таким чином на життя боголюдське. «Перед таїнством людська воля сповна відмовляється від всього свого, залишається в досконалій потенційності, або чистоті, і через те стає здатною, як чиста форма, до прийняття надлюдського вмісту», зазначає Соловйов [229, с. 513 -515].

Втілення ідеї таїнства Євхаристії та його богослужбового вчинення у Літургії (обідня) є кульмінацією всього, що відбувається у храмі, де головною богословською ідеєю Літургії є з'єднання з Христом через таїнство Причастя. Тому одним з найважливіших моментів четвертої дії, де виникає думка про кульмінаційну подію всього богослужбового денного кола, що звершується на Літургії, можна вважати зустріч Февронії з Привидом княжича Всеволода в першій картині дії: «Веселися, моя наречена! По тебе жених прийшов» (клавір, ц. 297, т. 5 – 10, с. 287). Літургія існує для того, щоб в Таїнстві Причащення з'єднатися з Небесним Женихом – Христом. Перетворений з тілесної в духовну природу, що підтверджують слова Февронії: «Око променисте, Нетутешньою веселістю Благодатно просвітлене!», каже вона про Всеволода (ц. 302 – 303, с. 291 – 293), він

<sup>24</sup> [202, четвертое действие, ц. 332, с. 314].

<sup>25</sup> Вона символізувала нове життя, очищення від гріхів і початок християнського життя. Походить слово «крижма» від польського «криж» – хрест. Українці називають крижму «ризою» від староукраїнського слова «риза» – урочистий одяг священників.

являється до своєї нареченої, зробити і її причасницею життя вічного: «Ось, прийми до зміцнення, нам адже дорога не ближня». (Виймає із-за пазухи кусень хліба і подає Февронії). «Хто скуштував від хліба нашого, той причетний до вічної радості». Це пряма вказівка в опері на таїнство Євхаристії, яке заповідано Христом своїм учням на Таємній Вечері: «пріиміте, ядіте: сіе ёсть тѣло моё» [Мф. 26:26]. В традиції православної церкви крихти від причастя березуть як зіницю ока, бо то є велика святиня Тіла Господнього. Але в перетвореному місті, де літають райські птахи, Февронія ділиться крихтами з ними «...крихти дрібні Вам посію, пташки вольні, На послідок вас поласошу» (ц. 311, с. 298).

Явлення примари Февронії є посиланням до явлення Христа по Його Воскресінні Марії Магдалині, Іоанні, Марії, матері Іакова [Лк 24:10], а також Клеопі і Петру: «И бѣсть яко возлежé съ нѣма, и пріимъ хлѣбъ благослові, и преломивъ даѣше ѣма: онѣма же отверзостѣся очи, и познáста егó: и тóй невидимъ бѣсть ѣма. <...> И тá повѣдаста, яже бѣша на путі, и яко познáся ѣма въ преломлѣніи хлѣба» [Лк 24: 30-31, 35]. На відтворення цього фрагменту з Євангелія вказує Л. Серебрякова: «В Євангелії від Луки <...> годування хлібом виступає саме як «розпізнавальний знак» Христа, який з'явився учням на третій день по розп'ятті, перед вознесінням, тобто саме як знак з'явлення розп'ятого і воскреслого Христа, за яким «и яко познáся ѣма въ преломлѣніи хлѣба» (Лук. 24: 15-16; 30:31; 35)» [214, с. 97].

Тема вічного життя<sup>26</sup>, яке знаходять княжич Всеволод і діва Февронія відповідають повісті про життє їх прототипів, написане на основі муромських усних переказів Єрмолаєм-Еразмом<sup>27</sup>, в якому розповідається, що і по смерті вони навіть тілесно zostались нерозлучні. В своєму дуеті Всеволод і Февронія так і говорять: «Ми з тобою не розстанемось, ніколи у віки вічні».

<sup>26</sup> Текст з клавiру: Февронія (набожно) Господи Ісусе, ти прийми мя, Встанови в селищах праведних. Обидва, рука в руку, повільно вирушають по болоту, ледве касаючись землі, і ховаються із виду (ц. 311, т. 7 – 11, ц. 312, т.1, с. 298 – 299).

<sup>27</sup> Виписано з квітника древлеписьменного. «Повість житія святих новоявлених чудотворец' муромських. Благовірного Петра, нареченного в іноцех Давида, і дружини його княгині Февронії, в іноцех Евфросинії. Здійснюється пам'ять їх вересня 25 дня, благослови, отче»(старообрядчеськая рукопис, 1850-і рр.)

Але сюжет опери дає трохи іншу розв'язку. Головні герої вступають у вічне життя в Перетвореному граді Кітежі, самі зазнаючи перетворення.

Концепцію опери необхідно розглядати з точки зору деякої єдності різних верств змісту, що зумовлює дослідження літературного шару, лібрето, авторських вказівок, ремарок, сюжетно-фабульної драматургії, де, безумовно, виявляється багато відповідностей, співставлень з християнським аспектом даної опери. Один із основоположних шарів релігійного змісту «Кітежу» пов'язаний з відтворенням в лібрето життя святих Петра і Февронії Муромських. Інший – з відображенням церковних православних служб (всенічної, акафісту, літургії (Б. Асаф'єв, М. Рахманова, Т. Щербакова)) і православних свят (О. Парін). Третій – розкривається через призму Євангелія і Одкровення святого Іоанна Богослова (Л. Серебрякова). Розкриття складного контексту змісту допомагає таким чином зрозуміти і художньо-концепційний задум твору, його драматургію і композицію.

У сюжетній композиції опери, в тексті лібрето, в музичній драматургії простежується двохплановість: перший план – зримий, сценічний, другий план – незримий, символічний, який весь час є присутнім і робить основний вплив на перший план. Це важливий фактор, що пояснює статичність, ораторіальність опери, виправдовує її споглядальний характер.

Важливе зіставлення у тексті опери виникає з послідуванням вечірні та ранішньої на Всенічному бдінні, про що вказував Б. Асаф'єв<sup>28</sup> та багато інших дослідників. Монолог «День і ніч у нас служба недільна» (клавір, ц. 34, с. 39), з ремаркою автора «благоговійно, як би побачивши себе в церкві», визиває цілий ряд асоціацій, пов'язаних з богослужбовими символами і текстами. Символ кадіння, яке відбувається і на вечірні, і на ранішній і на годинах, і на Літургії (Великий вхід) – «в день і в ночі тимьяни да ладани», в

<sup>28</sup> Асаф'єв в словах Февронії «День і ніч у нас служба недільная» відчуває «Велике Славослів'я, яке завершує Всенічне бдіння, а в ліричному аріозо «Милий, як без радощів прожити» – «догматик радості». Також в аріозо «розбудовується в «пророче бачення»: «А і збудеться небувале: красою все ізукраситься». Ця музика в стислому виді викладає й, таким чином, як би пророкує всю чудесну сцену «перетворення» природи в першій половині четвертої дії» [18, с. 120].

день відбувається причащення на Літургії і тому «світить сонечко ясне», а ввечері зірки «як свічки затепляться», умильні співи лунають цілодобово «голоси тріумфування», «дихання всяке оспівує прекрасне Господнє світло» – ці слова можна співвідносити з текстом хвалитних стихир «Всяке дихання да хвалить Господа» (псалми 145 -150) в кінці Ранішньої. О. Комарницька розглядела в цих словах вечірню молитву «Світе тихий», що є гімном вечірньої хвали Богу – Світлу. Ю. Сітарська зіставляє цей текст з 102 псалмом Давида, в якому лунає заклик благословити Господа «на всякому місті владичества Його, благослови душе моя Господа». На її думку хвала Богові набуває космічного звучання: «Хвалите Його, сонце і місяць, хвалите Його, вся зірки і світло» (Пс. 148) і «птахи, звіри, дихання вселяке воспіває прекрасен Господень світ» (клавір, ц. 35, с.40). «Тобі слава во вік небо світле», мабуть саме в цих словах Б. Асаф'єв відчув текст Великого Славослів'я. «Така ж слава тобі, земля-матінко, ти для Бога підніжжя міцне»<sup>29</sup> – також натяк на Богородичен, який завжди співається на Всенічному бдінні в кінці хвалитних стихир. Про розосередження Всенічного бдіння по всій музичній композиції «Кітежа» писала Т. Щербакова, відповідно: перша дія – Вечірня; друга дія – Побутова сцена; третя дія - Відспівування. Молитва землі; четверта дія – Всенічна. Заутреня [287, с. 49]. О. Парін також проводить асоціацію між картинами опери й іконами, а в четвертій дії бачить відбиття ідеї свята Світлого Христова Воскресіння (Великодня) [176, с. 301 -302, 312]. Б. В. Асаф'єв вважав, що в першій дії, «як у зерні, потенційно укладений увесь подальший розвиток дії. Можна мислити цю сцену як аналогію «вечірні» або, вірніше, «всенічної», тобто як релігійне дійство, у якому виспівується хвала Творцеві й Створенню, тобто Творцеві світу й Миру» [18, с. 120].

<sup>29</sup> Сітарська Ю. пояснює походження такого порівняння відповідним текстом у Максима Ісповідника, який опублікован в Святоотечеській хрестоматії: «Місцем Божім називається те, що більше причетно Його діючій силі і благодаті. Посьому небо – Його престол (Іс. 66,1). <...> А земля називається підніжжям ніг Його, так як на ній звертався Він в плоті з людьми; ногою же Божією називається Його свята плоть» [210, с. 615].

Але дуже важливим, на наш погляд, є втілення рис акафіста<sup>30</sup> у першій картині третьої дії опери, яка розпочинається біля собору Успіння Божої Матері у півночі (ремарка композитора). Властиві жанру діалогічність, антифонність, структурне поєднання питання й відповіді гармонійно використовуються композитором в першій картині третьої дії опери.

Розпочинається третя дія з зібрання народу Великого Кітежу за огорожею Успенського монастиря на чолі з князем Юрієм і княжичем Всеволодом навкруги Федора Поярка. Кітежани дізнаються страшних новин, що татарське військо захопило Малий Кітеж, зганьбило військо, татари мучили і убивали людей, спалили само місто і йдуть на Великий Кітеж незліченним числом, як нечиста сила, і веде їх сама княгиня Февронія (наговір Гришки Кутерьми). Моління починає сам князь Юрій, який «пізнав як марність всякого людського діла на землі, так і силу Божу» [220, с.71] «О слава, багатство суєтне! О наше життя короткоплинне! Пройдуть, пробіжать години малі, і ляжемо ми в труни соснові. Душа полетить по справах своїх перед Божий престол на останній суд, а кістки землі на віддання і тіло черв'якам на поживу. А слава, багатство, куди підуть?» (ц. 155, с.. 167 – 168). Слова про тимчасовість цього життя і людського віку нагадують слова «не надійтеся на князів, на синів людських, в них нема спасіння» з другого антифону Літургії «Хвали душе моя Господа» (псалом 145) і далі на слова з третього антифону «всім страждучим, спрагненим, шукаючим...» (2 т. до ц. 159, с. 170). В цих словах душевний жаль князя Юрія за людей, за любиму

<sup>30</sup> Акафіст, у старообрядців акафісто (грец. Ο Ακάθιστος Ύμνος, також несідален, несідална пісня, тобто «пісня, яку співають, не сідаючи, стоячи»), – жанр православної церковної гімнографії, споріднений кондаку в первинному значенні терміну. «Кондаком» раніше називався згорток паперу, на якому з обох сторін щось написано. Відмітимо, що акафіст – це спів, який складається з кількох розділів та містить стислу інформацію про життє святого або головні риси торжества. Завершуються вони словами, які потім співаються в кінці всіх ікосів, наступних після них. Композиційна і метрична побудова акафіста своєрідна. Акафісту передують зачин – так званий проімії (від грец. κουκόλλιον – капюшон, тобто те, що накриває строфи) в ролі якого зараз виступає перший кондак. Полягає акафіст з попереминого виконання кондака і ікосу. У традиції, що зберіглася головним чином у монастирях, першу половину ікосу починає читати священник до слів «Радуйся», з цього моменту і до кінця ікос співає хор, кондак читається повністю, а хор співає приспів «Аллілуйя». Перший і останній кондак співається повністю. Діалогічний принцип виконання закладено від початку створення жанру акафісту, який початково був присвячений Богородиці. Зберіглася традиція служити Акафіст Божої Матері на п'ятому тижні Великого Посту, який називається Похвала. Кульмінацією будь-якого акафісту є тринадцятий кондак, який читається тричі, стоячи на колінах. В ньому сконцентровані слова величання Господу, Богородиці чи святому, якому читається акафіст і прохання берегти, простити і дарувати милість. Хор співає тричі «Аллілуйя».

дитину – град Кітеж, який мав бути опорою добра, справедливості і миру на землі. Князь просить отрока зійти на церковний верх (ц. 160, с. 171), подивитись на всі чотири сторони, чи «не дає Бог нам знамення?». В цей час князь Юрій з Поярком і чоловічим хором починають молитися Богородиці: «Дивна небесна цариця, наша ти заступниця свята! Милістю великою не покинь!» (ц. 161, т. 4 -12, с. 171 – 172) – всі співають в унісон, солісти і хор (єдиними устами і єдиним серцем). Дізнавшись про страшну долю Кітежу, князь Юрій закликає народ молитися до Владичиці, заступниці небесної. І знову звучить молитва «Дивна небесна цариця...» , знов унісоном, до всіх приєднується княжич Всеволод. Отрок знову пророкує горе граду, бачить церкві без хрестів, без маківок. Князь Юрій знов закликає молитись ще з більшою силою. Всі падають на коліна, ниць. В третій раз звучить молитва, починаючись каноном з партії басів (ц.171, с. 181). Отак, ми бачимо явний натяк на останній кондак акафісту, посилене моління до Богородиці, тричі повторюване, на колінах. По третій молитві Отрок побачив видіння – Світоярське озеро у вигляді нареченої, «В небі тихо, чисто, милостиво, немов в світлій церкві Божої» (ц. 173, с. 183). Князь Юрій відразу зрозумів знамення від Пречистої: «Да відбудеться воля Божа і зникне град з лиця землі» (ц. 184, с. 173). Княжич Всеволод вирішує померти в бою і закликає воїнів приєднатися до нього та просить благословення у князя Юрія, який відповідає: «Дай вам Бог померти не ганебно, до лиця мучеників причтенними бути» (4 т. до ц. 176, с. 185).

«Дивна небесна цариця, наша ти заступниця свята, милістю великою не покинь. Кітеж град покрій своєю покровою. Змилуйся небесна цариця, ангелів пішли нам в оборону» – молитва, що співається в унісон, за другим разом з додаванням терцового тону, дуже наближена за звучанням до знаменного наспіву і викликає асоціації з 13 кондаком акафіста Пресвятій Богородиці<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> О, Всехвальна Мати  
Родшая всіх святих Святійше Слово!

До II картини IV дії композитор написав оркестровий перехід «Ходіння в невидимий град. Дзвін успенський. Райські птахи». Ремарка автора – «Дзвін за сценою» (ц. 315, с. 301). Римський-Корсаков в «Зауваженнях про постановку і виконання» опери Кітеж наголошував: «Якщо театр не має необхідного набору шести дзвонів в глибині сцени, лад C, D, E, F, A малої октави і C – першої, то постановка сказання стає неможливою» [202, с. XX]. Настільки важливим для композитора була присутність в музичній тканині опери і в її драматургії пасхального дзвону.

Для Февронії головне спасти душу, не тільки свою, але й грішника. Вона до останнього подиху веде боротьбу за душу Григорія Кутерьми, і, вже перебуваючи в раю, продовжує свою боротьбу, посилаючи граматку до Григорія [220, с. 86.]. Февронія виконує в опері функцію провідника між світом дольнім і горнім. Беручи на себе подвиг молитви й покаяння за все місто, за Гришку, вона неухильно наближає фінальне Перетворення.

На нашу думку, в словах «Буди з нами тут в віка, водворися в світлому граді, де ні плачу, ні хвороби, де ж солодкість, безкінечна. Радість Вічна» (ц. 348, с. 327) відчутні мотиви погребіння, а саме в словах стиха вірша? «Душа ея во благих водворится и память ея в род и род», та у молитві священника: «...упокой душу спочилої раби Твоєї, у місці світлім, у місці квітучім, у місці спокою, де нема ні недуги, ні скорботи, ні зітхання» [241]. Але ансамбль солістів (Сірин, Алконост, княжич Всеволод князь Юрій) написан хоч і в бемольній (Ges dur), але мажорній світлій тональності, без супроводу оркестру (ц. 346, с. 325), що надає перевагу думці про відтворення обіцяння Царства Божого по Воскресінні.

Образ Світлого Христового Воскресіння – головної події року для християн та найбільшого православного Свята в опері об'єднується з Таїнством Вінчання Февронії і Всеволода («Ай же ти, наречена вірна, час нам і до церкви Божої, до золотого вінцю» – ц. 349, с.328). Таїнство вінчання

заключає в собі оперу, як в колі. Всі події націлені на об'єднання розділеної при гріхопадінні людської природи знов в одне ціле, що і знаменують собою Таїнство вінчання та Таїнство Євхаристії – таїнства, що ведуть до суцільності, до з'єднання і повернення до райських часів, до уподібнення Богу. По думці Володимира Сергійовича Соловйова, «досконалий брак є початок нового процесу, не того, що повторює життя в часі, а відновлюючи її для вічності.<...> Дійсний людський брак є той, який свідомо прямує до досконалого з'єднання чоловіка і жінки, до створення цілої людини» [229, с. 492]. Ще один мотив Таїнства Вінчання відображений в тропарі, який співається безпосередньо при кульмінації обряду вінчання, а саме при трьохкратному ходінні навколо аналою, на якому лежить Хрест і Євангеліє: «Святі мученики, ви славно страждали і вінчалися, моліться до Господа, щоб помилував душі наші», та «Слава Тобі, Христе Боже, апостолів похвало і мучеників радосте, що проповідували Трійцю Єдиносущну» – обидва сьомого гласу, який символізує Преображення. Сучасне загальноприйнятий богослужбовий чин благословення браку, остаточно сформувався у XVI-XVII ст. Центральними подіями Таїнства є виголошення священиком трьох молитов про тих, що поєднуються браком і покладення їм на голови вінців. Вінці на головах молодожонів – символ вінців царських, що символізує те, що у новоствореній сім'ї молоді будуть як би царями і засновниками роду і одночасно будуть нести «мученицький вінець». Християнський брак порівнюється з мученицьким подвигом, бо за філософським обґрунтуванням В.С. Соловйова: «Брак залишається задоволенням статевої потреби, тільки сама ця потреба відноситься вже не до зовнішньої природи тваринного організму, а до природи олюдненою і такою, що чекає обожнювання. Виступає величезне завдання, що вирішується лише постійним подвигом, який в боротьбі з ворожою дійсністю може перемогти, лише пройшовши через мучеництво» [229, с. 491]. «Шлюб як форма аскетизму, як подвиг і мучеництво» [229, с. 75].



Спів під час чину вінчання хором молитви «Отче наш» нагадує те, що раніше під час вінчання наречені причащалися Святих Христових Таїн. Сьогодні Причащання в чині вінчання немає. [26]. Відгуком цієї молитви в опері можна рахувати і те, що Кітеж з кітежанами живуть «на Небесі», де все світиться славою Божою, прийшло Царство, де солодкість безкінечна і Февронія просить, щоб «воля Божа стала на землі як на Небі» («Там в лісі залишився Гришенька, <...> Як би Гришеньку з собою взять?») та прощення Григорія Кутерьми («як же і ми прощаємо боржником нашим» – слова з молитви «Отче наш», що заповідана нам самим Ісусом Христом). Піклування в такий урочистий час за душу грішника, наближує знов таки образ Февронії до образу Успіння Божої Матері, що в Успінні «мира не оставила есі», і що вони обидві приставилися до Життя вічного («приставилася есі к животу, Мати сущі Живота, і молитвами Твоїми ізбавляєши от смерті души наша» Тропар, глас 1-й, свято Успіння) [186, с. 30].

В закликах Февронії до Григорія реалізується в опері Таїнство покаяння: «Ти ж старанно кайся: Бог пробачить. Кайся, всякий гріх прощається...» [ц. 237, с. 235]. Блага звістка з перетвореного Кітежу про велике Диво Боже, про можливість будь-якої людині через таїнство покаяння, через молитву до святих прийти в обитель світлу «Що і розум вмщати ніяк не може» (ц. 355, с.331) і перебувати з праведними в єднанні, в загальній справі, Літургії<sup>32</sup>, в нескінченній, вічній радості, нагадує звістку Іоанна з Одкровення. «Істина церкви, що передає нам розум Христа, ні є науковою, ні філософською, ні навіть богословською – вона містить в собі лише догмати благочестя», – вважає Соловйов [229, с. 512]. Тому переважаюча роль в опері надається жіночому образу Февронії, бо жінці в браку надається особливе значення. Вона наділена здатністю обоження і одухотворення. Звідси – природним є відношення до чоловіка, мужа як рятівника, здатного одухотворити життя дружини і наповнити його сенсом [35].

<sup>32</sup> «в Кітежі до заутрені дзвонять» (3 т. до ц. 360, с. 335).

«Двері Успенського собору розчиняються, виявляючи непроречене світло» – такою ремаркою з благовісним дзвоном закінчується опера «Сказання про невидимий град Кітеж і діву Февронію».

Про дзвонівість треба сказати окремо. За допомогою звукових алюзій на дзвін та самими дзвонами, композитором створюється в опері сакральне світло, яке пронизує сюжет від першої дії – «А з небес святих дзвін малиновий, із-за хмар невимовне світло» (сцена-діалог Февронії зі Всеволодом ц. 45, с. 48), через моління кітежан «Дивна небесна цариця» (сцена Акафіста III дія, перша картина) і сцену приховування Кітежу в Світлоярському озері, до явлення Примари Февронії і фінального славлення, де символізується «невимовне світло» Перетвореного граду Кітежу. Дзвонівий комплекс представлений в поспівках квартами «срібних» дзвіночків і інтонаційними структурами символу світла, що являє собою вібруючу і сяючу фактуру тремоло струнних, і арфи у високій теситурі на динаміці «рр».

Також комплекс сакрального світла, який повністю відповідає концепції «Фаворського світла» С. Тишка [246], виявляється важливим концепційним вузлом опери. Від початку до кінця сюжету слово «світло» використовується все частіше. В першій дії воно ледве намічається в розповіді Февронії «День і ніч у нас служба недільна» – «Птахи, звірі, дихання всіляке оспівує прекрасне Господнє світло» та в пророкуванні про майбутнє перетворення світу – «А з небес святих дзвін малиновий, із за хмар невимовне світло». В другій дії Февронію величають – «світ княгинюшка». В апокаліптичному видінні Отрока *світло* застеляє порох від копит ворога (третя дія, перша картина). Також світло з'являється в сцені Февронії й Григорія Кутерьми: «Не ремствуй на долю гірку: <...> Адже і те нам *світло* божественне»; при зустрічі Февронією Примари: «Чи ти, ясне світло очей моїх?», «око світлозарне», «благодатно просвітлене» і, далі, в дуеті ««Дасть Господь нам нині радощів, явить оку *світло* небачене, тихе *незахідне світло*». В оркестровому переході від першої до другої картини четвертої дії

в пісні Сірина і Алконоста йдеться про наступне Вічне Царство, що заповідано Богом: «Царство світле народжується, Град невидимий твориться, Невимовне *світло* запалюється». Ремарка до другої картини четвертої дії описує чудесне світло, яке наповнюю Невидимий Кітеж, що Февронія назве «Царством світлозарним», в якому «невимовне світло, немов сонце незахідне». І далі уточнюється в питанні – відповіді до кітежан: ««Чому у вас тут світло велике, само небо променисте» – «Тому у нас тут світло велике, що молитва стількох праведних з вуст виходить видимо» та у відповіді князя Юрія: «Піднесла ти Богові-світлу, ті три дари, що зберігала». Але, що стосується Кутерьми: «серце до світла в нього не проситься». І кульмінаційна точка *світла* – це фінальна ремарка – «являючи невимовне світло». Комплекс нествореного, Фаворського світла, яке несе в собі перетворення внутрішнього, а через нього і зовнішнього світу, «перехід від тьми до світла, від смерті – до життя, від механічного – до органічного існування в образі нового натхненного буття» [21, с. 109] одна з основних тем опери.

«Вічна радість» фіналу, що символізують торжество життя над смертю, торжество безсмертя, створює образ Великодньої Літургії, де «Фаворське світло заливає все і стає головним носієм сакрального, божественного», що підтверджують авторські ремарки [102, с. 284].

Літургійна символіка «Кітежу» присутня на всіх рівнях музичної драматургії: «епічна сповільненість дії в цілому, статуарність і ораторіальність ряду сцен, <...> перехід «дії» в форму діалогу-співбесіди <...> чи в формі ритуального характеру» (друга дія організована «драматургією весільного обряду»), «споглядальність драматургії», що йде «від сюжету і джерел староруських оповідей» та духовних віршів, можливість порівняти драматургію опери з Всенічним богослужінням і великим славослов'ям в партії Февронії («День і ніч у нас служба недільна») [18, с. 120], з Акафістом до Цариці Небесної (перша картина 3 дії, сцена в Великому Кітежі) [18, с. 125]. Антифонність хору і солістів, молитви, алюзія на знаменний розспів наповнює музично-вербальну составну опери [198]. Таким чином, ми

знаходимо в опері прояви всіх православних Таїнств, зрозуміло, що виявляються всі вони по-різному, на різних рівнях і в різному ступені прояву. Головна ідея – Преображення матеріального світу духовним світлом Божественної енергії, втілена послідовно, а літургійні мотиви втілені на різних рівнях вербального та музичного, а також драматургічного текстів опери.

Висхідний шлях до світла в «Кітежі» відображає найважливішу ідею, що уособлює смислову домінанту твору, її стрижень, що полягає у донесенні ідеї духовного пошуку, прагнення людини до досконалості і духовної гармонії, спраги пізнання і отримання істини, прагнення до накопичення духовних багатств. Саме до цього прагнула Февронія, чий образ є образом-ідеєю, образом – філософською системою, бо в ньому сконцентровано все найкраще і досконале. За словами М. Лосського, «вищий ступінь досконалості особистості існує в тому випадку, якщо вона, відповідно до заповіді Христа, живе любов'ю до Бога, більшою, ніж до себе, і любов'ю до всіх інших людей, равною любові до себе. Іншими словами, цілком досконала та особистість, яка любить лише абсолютні цінності, здатні задовольняти всі істоти і які йдуть на користь усім. Такі особи суть члени Царства Божого: вони удостоєні обоження за благодаттю, тобто зводяться Богом на ступінь такої близькості до себе, що беруть участь в повноті його буття і причетні всім його досконалостям, як якби стали <...> синами Божими. Будучи «чисті серцем», вони удостоюються споглядати Бога лицем до лиця, і, отже, «радість їхня у Господі» безмірно перевершує все, що відомо нам з земного досвіду» [135, с.326].

#### **2.4. Літургійні символи у операх П. Чайковського як втілення авторського тлумачення провідних настанов православного богослужіння**

Одними з основних «наскрізних» мотивів в творчості Чайковського були релігійні уявлення, засвоєнні з дитинства, пошуки Бога і Істини,

питання життя і смерті, життя за труною, які турбували його все життя. Чайковський відвідував і любив церковні служби. «Я дуже часто буваю у обідні; літургія Іоанна Златоуста є, по-моєму, один з найбільших художніх творів <...> о, все це я страшенно люблю, це одна з найбільших моїх насолод!», – писав він Н. Ф. фон Мекк 23 листопада 1877 року [269, с. 101 – 102]. У першій опері композитора по п'єсі і на лібрето О. М. Островського «Воєвода» («Сон на Волзі») за сюжетом любовних перипетій проглядає християнська чеснота вдячності Богові і цареві, як помазаникові Божому. Ілюструє це третя дія: коли здається неминучою загибель нареченої Марії Власівни, в сюжеті з'являється тільки що прибулий посол з Москви та новий воєвода, і за наказом царя, старого воєводу Шалигіна, який був причиною усіх страждань, за самоправство, віддають під суд. Дійові особи, які на цей час знаходяться на сцені, дякують Богові і величають царя. В цьому вбачається соборна єдність народу і відданість православних душ Богові та цареві.

Не дивлячись на те, що в опері «Ундина» на середньовічний сюжет за мотивами казкової повісті епохи романтизму німецького письменника Фрідріха Генріха Карла де ля Мотт Фуке багато чарівного, але християнські символи простежуються і в ній. Головна героїня Ундина, бездушна істота, наділена примхливістю, непокірністю, егоїзмом, веселістю, норавливістю, знаходячи душу, стає доброю, покірливою, покірною, люблячою, страждаючою, такою, що усе прощає. Вона почитає Творця Бога, возносить Йому молитви разом з людьми, охоче приймає таїнство вінчання. Головними рисами характеру Ундини стають християнські чесноти – всепрощення та жертвна любов.

В опері «Черевички» за повістю М.В. Гоголя «Ніч перед Різдом» з комічно-фантастичним сюжетом композитор наряду з жанровими картинками народних звичаїв та обрядів вплітає в сюжет опери риси православного життя. Петро Ілліч, часто бував в Україні, добре знав культуру і побут народу, що проживає тут: його приваблював мелодизм місцевого фольклору,

традиції, обряди, природа. В опері широко використовується традиція різдвяного позахрамового співу – співу колядок, прикладом чого є хор з першої дії сьомої заключної картини<sup>33</sup>.

В третій дії, третій картині, номері 19, який композитор назвав «Польський», музичними засобами зображується палац Цариці, побачивши який Вакула в захваті говорить: «Не до раю чи я перенесений! І не у вісні чи бачу це чудо?» Палац сприймається ним як рай, чудесне місце, а сама імператриця характеризується словами, вкладеними в уста придворних<sup>34</sup>. Звертають на себе увагу слова «Се жено гряде», які дуже співзвучні словам з тропарю Страсного тижню Великого Посту (його співають на утрени в Святий і Великий Понеділок, Вівторок і Середу) «Се Жених грядет в полунощи», що відсилає нас до образу Христа. Також співвідносить образ Цариці з образом Христа слова «багряниця», яке означає одягу, в яку одягались царські особи, а також ми читаємо в Євангелії від Іоанна: «и воїни сплётше вѣнецъ от тѣрнія, возложіша ему на главу, и въ ризу багряню облекоша его» [Ін. 19:2]. Але тут наявне протиріччя – музика і вся обстановка свідчать про інше – царська влада відійшла від православних коренів, у влади іноземка з чужою культурою, яка в опері і в оповіді Гоголя показана як казкова, що докладно розглядає Ю. Сітарська [див. 220].

Четверта дія опери починається з імітації народного плачу в партіях Солохи і Оксани. «Вокальні партії жінок, які плачуть, містять хроматичні ходи в мелодії, рухаються паралельними секундами, сходяться в унісон, іноді ніби безладно змішуються, – все це характерні особливості поширених у

<sup>33</sup> Парубки і дівчата співають колядку поперемінно чоловічим та жіночим хорами (прийом антифонного співу). В колядці уславлюється Бог: Хор парубків (за сценою, недалеко): «Ходить, гуляє місяць по небу. Славен еси, славен еси, / Благий Боже на небесі!» Дівчата їм відповідають «Тихо ангели з неба летіли / Пісню солодку чисті співали / Ясна зірочка світилася високо / Бачила зірочка Немовля Святого!» [272, с. 84-86]

<sup>34</sup> Ура! Ура! Хай живе цариця!  
Гряньте, струни, співай, цівниця,  
Се жено гряде на трон;  
Вдягається багряниця  
Мудрість в силу і в закон.  
Славу днів твоїх, цариця,  
Обезсмертить ліри дзвін.

побуті голосінь» [121, с.29]. Скоріше за все, композитор відтворив елемент народного фольклору, який міг чути, буваючи в гостях у своїй двоюрідній сестри в селі Кам'янка Черкаської області.

Фінал починається зі святкового дзвоніння. Народ виходить з храму під дзвони в святковому настрої і запрошує один одного в гості. Головний герой Вакула, про якого з повісті Гоголя ми дізнаємось, що він богобоязна людина, в якому втілені кращі риси українського парубка, який і чорта не боїться, і може все перемогти і здолати, це образ богатиря, талановитої (Вакула і коваль і маляр, живописець), і відданої людини, сватаючись до Оксани скаже Чубу: «До тебе, батько! Не прогнівись, для святого Христового, помилуй! Каюсь, у всьому, у всьому тобі я каюсь, винен, винен!», на що Чуб відповідає: «Ну, буде, буде, встань! Забудемо, що було між нами! Я пробачаю, я, так і бути, пробачаю...». В православній Русі є такий звичай, заради великого святого та імені Христового милували та прощали боржників, забували сварити. Після благословення молодих, в фінальному хорі в весільній обрядовій пісні звучить побажання не тільки молодим, але і всім Божим людям «Доброго дня!» Гімнічна урочиста піднесена музика стверджує пришестя Христового, панування світла і чеснот. П. І. Чайковський загострює цим самим часовий простір опери. Вона починається з навічір'я, з темної ночі, продовжується яскравим сонячним ранком і завершується побажанням доброго дня! Таким чином, ми бачимо богослужбове коло, яке починається з вечора і закінчується Обіднею, що підкреслює наявність елементів православної культури у даному оперному творі.

Інтонаційний комплекс православної заупокійно-поминальної богослужбової традиції можна знайти у опері «Мазепа», а саме – передсмертна молитва у сцені страти Кочубея і Іскри, де хор підхоплює слова молитви, яка, як зазначає в своєму дослідженні А.Макарова, посилаючись на І. Лапшина, «заснована на стилістиці богослужбових співів православної Церкви переважно з обряду відспівування. Розвиток молитви від сольного вислову до хорового перетворює її з особистого прощання

Кочубея з життям в релігійно-філософське осмислення не лише трагедії, що відбувається, але і таїнства смерті взагалі» [146, с. 140-141].

У «Піковій дамі» звучання хору півчих в V картині має сильну психологічну та емоційну виразність – це і картина галюцинацій Германа, і голос іншого світу, що готує появу примари Графині. У фіналі «Пікової дами» звучить заупокійна молитва чоловічого хору гравців, які просять пробачити і упокоїти бунтівну і змучену душу Германа: «Господи, прости його та упокой, бунтівну і змучену душу» [270, ц. 50 т. 10 – 18, с. 745].

У опері «Орлеанська діва» П. Чайковський через образ дівчини-героїні втілює ідею християнської любові, жертвності і вірності Богові, де на протязі всієї опери сама героїня і її оточення часто звертаються до жанру молитви (прохальні, гімнічні, подяки, сугубі), до біблейської лексики (голубиця, серп і жнива, агнець і стадо), в наявний сюжет вкрапляються елементи сакральної символіки (меч, стяг, певний колір), що додає також опері рис жанру містерії. Уважно простеживши за сюжетом лібрето можна знайти певні відповідності та близькість до подій євангельських сюжетів. Моління Іоанни біля «таємного дубу» перед остаточним прийняттям зазначеної для неї місії нагадує події Страсної Седмиці, коли Христос, після моління про Чашу в Гетсиманському саду, добровільно приніс себе в жертву за гріхи людські. Початок хронологічного збігу подій «Да, час настав!» (в опері арія Іоанни) –нагадує розповідь з Євангелія о Гетсиманській молитві, яка наближена до слів: «сé, прибли́жися ча́сь» (Мф. 26:45), «приспѣ́ ко́нєць, прі́йде ча́сь:» (Мк. 14:41), «о́тче, прі́йде ча́сь:» (Ин. 17:1). Від сумнівів та вагань «нехай гірка минає чаша» [267, № 8 «Фінал»; с. 111, ц. 70, т. 2], до прийняття Божественної волі і своєї місії «хай воля Господа відбудеться» [267, № 8 «Фінал»; с. 126, ц. 130, т. 4-5]. В Євангелії: «о́тче, прі́йде ча́сь:...» [Ин. 17:1], «о́тче мо́й, а́ще возмо́жно е́сть, да мимо́идеть от мене́ ча́ша сія:» [Мф. 26: 39], «оба́че не моя́ во́ля, но тво́я да бу́детъ» [Лк. 22:42]. До подібного висновку приходять і Н. Варавкіна-Тарасова, яка аналізує образ Іоанни і її першу в опері арію № 7 з точки зору рівня літургійного усвідомлення подій



життя, історії в ім'я Боже, яка величчю духу з простої дівчини перетворилась на Воїна-рятівника. На її думку, Іоанна та її драматургічна лінія – моноопера Духу всередині цілої опери, а основний духовний сенс арії «літургійний – це канон покаєння, з його строгістю, внутрішньою зібраністю, непохитною спрямованістю до очікуваного Божественного причастя, підкоряючись волі Духу» [36, с. 27].

Збіжності та паралелі з євангельськими сюжетами надають опері містеріального характеру, підкреслюють священну сакральну природу місії, яка покладена на головну героїню Іоанну, і, також, відсилають нас до читання Євангелія на службах в першу неділю Великого Посту.

Широке включення в масові сцени і в тексти Іоанни молитов, хоч вони і не є канонічними, а створені самим композитором, допомагає П.І. Чайковському відобразити етапи у взаєминах народу з Богом, та побудувати їх від літургійних прохань про помилування до молебну<sup>35</sup>, в якому дякують Богові, до гімну хвали Йому. Звернення композитора до жанру молитви допомогло створити особливий релігійно-духовний рівень твору. Як зазначає в своєму дослідженні А. Макарова, події в опері подібні до описування хресного шляху і побудовані композитором на драматургічному принципі «від пророкування до звершення», який є характерним для жанру містерії [145, с. 16]. Соборна молитва написана зіставленням ансамблю солістів і хору (антифонний прийом), який за своїми стилістичними та музично-мовними ознаками наближений до літургійної жанрової форми сугубої ектенії (прошення повторюються, і до прохань ансамблю солістів приєднується хор. Тут використаний один з улюблених прийомів П. Чайковського, передостанні такти хоралу звучать *a capella*) [267, сцена № 5, с. 79 – 96: с один такт до ц. 40 – три такта до ц. 100].

Дуже зворушливо звучить арія Іоанни, яка прощається зі своїми коханими і дорогими серцю місцями, де в спілкуванні з природою і чистотою

---

<sup>35</sup>Молебень – це коротке богослужіння, де просять Бога о здоров'ї, благополуччі, а також дякують Богові за всі Його милісті.

вона пізнала Бога, прийняла Його волю. Її проповідь, яка є зверненням до людей, перетворюється на загальну молитву «Цар вищих сил» [294, р. 180]. Така загальна драматургія наближує оперу «Орлеанська діва» до опери М.І. Глінки «Життя за Царя», де ідея соборності, самовідданої жертви християнської любові до Царя і народу, віра в те, що влада Царя від Бога близько відкликаються одне до одного.

В музичній партитурі для того, щоб закріпити сакральний характер твору, підтримати молитовність, П.І. Чайковський прибігає до улюбленого свого прийому, хоральності, і не тільки в партії хору, але й в оркестровці, використовує загальну висхідну інтонацію гексахорда від V до III ступені мажору, що дозволяє визначити цей елемент, як «лейтінтонацію молитви» [146, с. 98]. Треба відмітити і те, що присутність сакральної сфери відображена композитором фігураціями і арпеджіо арфи, а також відтворенням дзвону в оркестрі.

Вторгнення в любовний дует Ліонеля та Іоанни хору Ангелів (Дія четверта, № 22), ніби розділяє простір на два шари – реальний світ та сакральний. Образ мучеництва, коли спокуса земною любов'ю переборюється за допомогою втручання небесних сил, це християнська концепція звільнення від гріха завдяки участі сили Божої. Іоанна перемагає свою земну плоть і любов заради спасіння душі. Мученицький подвиг героїні – найвища жертва, що може бути принесена. Тут звучить «мотив небес, що відкрилися, – символ вищої винагороди у вічності», «мотив небесного блаженства як результату спокутування» [146, с. 91].

Хорові сцени, які пронизують та заповнюють оперний простір цього твору, вибудовані композитором на основі введення в мовно-музичну тканину жанру молитов, що дає нам змогу віднести цю оперу до опер сакрального типу, де молитва, як безпосереднє звернення осіб до Абсолюту, є одним з головних компонентів. На це звертає увагу і Макарова, яка наголошує, що в опері з двадцяти трьох номерів в п'ятнадцятьох знаходимо молитви, а це більше ніж в половині оперних номерів використовуються

звернення до Бога та небесних сил [146, с. 95]. Цей драматургічний прийом композитором вживається за для того, щоб наголосити на розділенні та нероздільній єдності двох світів – реального земного та вищого духовного сакрального світу, за втручанням та допомогою якого відбуваються всі великі події на землі.

«Іоланта» – остання опера великого композитора стала самою світлою у творчому доробку П. Чайковського. Над-ідея опери, її головний «герой» – це Божественне світло, та сюжет, в якому щасливий кінець, де явлена милість Бога, де темрява плоті подолана перемогою духовного світла, а вся опера наповнена світлом, любов'ю. Цією оперою композитор нібито підводить підсумок не тільки свого творчого життя, але й життя внутрішнього, духовного, своїх вагань та пошуків Бога.

У підставі опери сакральна думка про Преображення людини, про Божественне прозріння, зцілення духовним світлом «во тмѣ и сѣни смѣртнѣй сѣдѣющыя» [Мф. 4:16; Л. 1:79].

Вся композиція опери збудована Чайковським так, щоб повною мірою відобразити прагнення душі до світла з похмурої темряви незнання і не бачення. Оркестровий вступ доручений дерев'яним духовим – це низхідні, стогнучі ходи «мотиву страждання». Прибегіна Г.А. називає інтродукцію портретом самої Іоланти та стогнучий хід «мотивом сліпоти» [191, с. 165], який буде в різних варіаціях зустрічатись в опері і надалі. З розвитком дії, цей мотив повторюється сплітаючись з інтонаційним строем партії Водемона, який першим дає зрозуміти героїні чого саме їй не вистачало для повноти життя. Фінал опери трохи натякає на Таїнство Євхаристії, де головна героїня долучається до «причастя» Божої слави, до Божого Світла, що є «найкращою перлиною його вінця!» [266, с. 138, ц.420, т. 10].

Простір, де перебуває героїня опери, це не просто сад, це «рай» (слово, яке постійно використовує лібретист), це злиття звуків оточуючої природи зі звуками небесними в єдиний урочистий хор, де аромат квітів навіває

«блаженний солодкий сон», в якому забуваються всі муки та сумніви. Хор прислужниць перелічує квіти, які вони назбирали на прохання Іоланти в саду, їх дев'ять, і всі вони не можуть цвісти в одну й ту саму пору (жовтець, конвалії, волошки, мімози, троянди, левкой, лілії, бальзаміни, жасмин), що також дає змогу говорити про те, що сад незвичайний, містичний. В колісковій завершується створення образу особливого сакрального міста дії, який нагадує сад Едему на сторожі якого стоїть ангел з вогняним мечем (в ремарках до сюжету опери напис на вході, що забороняє вхід до «раю» «під жахом страти»). Сад, з природою в ньому, яка зазнала перетворення, є книгою пізнання Творця для Іоланти, як ««Бога незримого і благого» є закономірною жанровою ознакою містерії, дія якої поміщена в сакральний хронотоп» [146, с. 149]. В уста кормилиці Марти Модест Ілліч вкладає текст «З небес Господь всесвіту погляне на тебе» (клавір, с.36, № 3, ц. 60, т.9–14), а в партії Бригітти та Лаури там же ми чуємо: «Бог, до молитви дитячої дослухаючись, щедрою рукою низпошле на землю і щастя, і радість, і спокій, і мир». Це прямий натяк на молитовне спілкування Іоланти безпосередньо з Богом. Також слід відмітити, що Іоланта безпосередньо звертається до Творця, як особи яка реально існує: «Благий, великий, незмінний, в тьмі виявляв Ти мені себе! Дай мені тепер, творець всесвіту, взнати тебе і в світлі дня!» [266, ц.190, с. 197-198]. Саму Іоланту всі дійові особи опери називають «голубка», «ангел чистий». Від інших епітетів, які були притаманні героїні повісті, Модест Чайковський відмовився, тим самим підкреслив світлу одухотвореність створеного їм образу Іоланти. Найбільше образ Іоланти розкривається в романсі Водемона (№ 6-а, вставний), який був написаний вже після завершення всієї опери. У романсі виявляються мрії Водемона про ідеальну кохану, які народжуються в його уяві у формі напівсну-напівбачення «Занурена в спокій опівнічний, любов в мені, мріючи, спить» [266, № 6-а, с. 92-93, ц.10, т. 3 – 6]. Такі прикметники як «непорочний», «херувимської», іменник «благостиня» є запозиченими з

церковнослов'янської мови та дуже нагадують тексти молитов, які написані на честь Богоматері. Порівняймо: «пренепорочна», «честнейшую херувим».

Створений лібретистом образ мавританського лікаря Ебн-Хакіа є тим, що несе Істину, є провідником Божественного промислу про тілесне і духовне прозріння, є тим, хто покликаний та прагне пізнати Бога і долучити до такого знання бажаючих пізнавати: «І перш, ніж розплющити для світла плотські смертні очі, нам потрібно, щоб відчуття це пізнала вічна душа. Коли з'явиться свідомість великої істини в думці, тоді можливо, що бажання збудить світло в тілесній тьмі» [266, с. 69, ц. 40, т. 10 до ц. 50]. Його тайнознання через певні містеріальні обряди, які нагадують ініціацію («свята присвячення»), хоча про це не йдеться відкрито в лібрето, приводить незрячу Іоланту до прозріння, яке натякає на прозріння в душі. Ще можливо порівняти цей акт зцілення Іоланти зі смертю та воскресінням. У зв'язку з цим порівнянням сон Іоланти з № 3 з ц. 30 можна трактувати як вмирання, а пробудження героїні і зустріч з лицарем, як пробудження вже в іншому містеріальному вимірі.

Готовність Іоланти заради спасіння життя дорогої людини винести любую муку («Назви муки, страждання, біль: о, щоб його спасти, покірливо можу я все знести» [266, ц. 150, т. 8-10, с. 164]) наближає сюжет опери до Страсного пасіонного сюжету, але не в повній мірі. І хоч натяки на страсний сюжет з'являються ще й в словах Короля Рене, який порівнюючи головну героїню з Агнцем Божим, каже: «Як агнець божий, вона йде на тортури. Боже мій!» (ц. 210, т. 9-11, с. 172), в словах Бертрана: «Звершилось! [Ін 19:28] <...> Як овечка смирно і твердо, як скеля вона сиділа, голубка наша» [ц. 120, т. 7, с.186; ц.130, т. 2-3, с.187]. Але все це вельми далеко від страждань хресної дороги, немає і завершення життя героїв мученицькою смертю. Тут ми бачимо, що раніше згадуване нами слово «Звершилось!» використовується за для того, щоб сказати про те, що відбулось лікування.

В тексті опери створено лібретистом цілий комплекс молитов чи алюзій на молитву. Так, наприклад, Бертран, дізнавшись про смерть свого

друга зброносця Рауля, жалкуючи про його кончину, возносить коротку молитву про те, щоб Господь упокоїв душу Рауля: «Пошли, Господь, душі його спокій!» у висхідному русі мелодії, як звернення до Бога. Цей такт написаний композитором а capella, що відразу дає нашому досвіду посилення на православне заупокійне поминання на богослужінні. Арія-молитва короля Рене має мотив каяття за якийсь тяжкий гріх, що на думку Рене призвів до сліпоти його дочку. В опері Чайковського не йдеться про причину сліпоти героїні, а в перекладах Міллера і Зотова говориться про нещасний випадок, в результаті якого і виникла сліпота [51 (пер.Міллера); 50 (пер. Зотова)]. Лібретист і композитор навпаки початковою фразою арії натякають на євангельський сюжет про сліпого від народження, коли ученики питають Господа: «И вопросіша егó ученицы егó, глаголюще: равві, кто согрѣши, сей ли, или родителя егó, яко слѣпъ родися?» [Ін 9:2]. Порівняємо з першою фразою арії Рене: «Господь мій, якщо грішний я / за що страждає ангел чистий? За що скинув через мене в п'тьму / ти погляд її променистий?» [266, ц. 120, т. 7-10, ц.130, т. 1-5, с. 59, 60]. Фактично з цього моменту послідовно лібретистом нагадується сюжет євангельського оповідання. Сам текст арії це просительна молитва. В фіналі опери, коли звучатиме Славильний Гімн Творцю, в словах Рене звучить вдячність Богові, за те, що він дослухався до його прошення, помилував і зцілив дочку: «Слізному благанню моему ти дослухався, Господь!... Ти свою рабу з мороку тьми витягнув!» [266, ц. 230, т. 3-7, 9-10; ц. 240, т.1, с. 206-210], «Творець! За цю мить візьми залишок життя всього!» [266, ц. 140, т. 3-5, с. 190] – це молитви благодаріння.

Хор в опері є діючою особою. Прислужниці та подруги головної героїні, котрі щиро співчують її горю, хвилюються за неї, за її долю. Завдяки хору виникає відчуття богослужбового дійства, коли репліки головних героїв визивають молитовну відповідь хору. Прийом антифонного співу яскраво простежується в фінальному хорі. Слова і тема «Осанна в вишніх!» спочатку звучить у солістів, потім у хорі, знов повторюється у

солістів, їм відповідає хор і наприкінці звучить соборна молитва: «Ти світла істини сяння, Слава, Слава Тобі, Господь Всемогутній! Хвала Тобі!» [266, з ц.250, т. 1, с.215 і до кінця]. Сам фінал має дві кульмінації, якщо можна так сказати. Тиха кульмінація хвали на піаніссімо «ррр» а *capella* на акорді *П65* в *As-dur* і розв'язується септакорд в яскравий фанфарний *As-dur*, та динамічна кульмінація на «*fff*» у завершальних тактах опери.

У фіналі сконцентровані всі релігійно-філософські ідеї, всі лінії розвитку зводяться в єдиний гімн хвали. Атмосфера чудесного, створення містичного сакрального місця «сад-рай», вказівки на євангельські оповідання про сліпого від народження і страсні події, ідея спасіння, яка проводиться через весь сюжет, хорові і сольні молитви, в яких відчувається богослужбовий підтекст, все це дає підстави говорити про те, що опера «Іоланта» близька до жанру Притчі з рисами символістської містерії, в якій головна ідея – це подолання жорстокої долі через пізнання Божого Промислу. Фінальна сцена концентрує всі богослужбові елементи, розбросані в музичному і вербальному текстах опери. Сам текст фіналу є особистою і соборною подячною молитвою : «Хвала Творцеві, подавцеві всіх благ, хвала Творцеві!» [266, ц. 220, т. 4-7, с. 203]. Кожен персонаж опери хвалить Творця, акцентуючи увагу на різних Його якостях. Іоланта, як покірлива раба, що відчуває свою малість, бо перед Господом предстоїть сонм блаженних і Херувими. На наш погляд, автор завершує сюжетну лінію кожного з персонажів зі своєю логікою та роллю, підкреслюючи індивідуальність кожного і таку схожість, котра об'єднує всіх людей, як творіння Господнє в одно ціле. Тому фінальні слова звучать з вуст кожного, як єдина молитва, єдина хвала Творцеві (Єдиними устами, єдиним серцем)<sup>36</sup>.

Загалом текст хору, що завершує оперу, нагадує молитви, які співають наприкінці Літургії «Видихом світ істинний» та «Нехай повні будуть уста

<sup>36</sup> «Прийми хвалу рабів покірних! У праху ми перед Тобою! Слава Тобі, Творець весильний! Осанна в вишніх! Осанна в вишніх!  
Ти світла істини сяння, Слава, слава Тобі, Господь всемогутній! Ти світла істини сяння, Слава, слава, Господь Вседержитель,  
Творець всемогутній! Хвала Тобі! Хвала Тобі!» [266, с. 211 – 222].

наші хваління Твого Господи!» і в зв'язку з наголошенням композитора на часі дії, можна передбачити, що це дійсно завершення Літургії, яка замикає добове богослужбове коло.

Отже, в операх П. Чайковського літургійна символіка виявляється на всіх трьох рівнях. Загальний рівень – рівень ідеї, драматургії сюжету – сакральність, соборність, пророцтво, духовний шлях, мучеництво, жертвна любов, другий рівень – проявлення алюзії на Таїнства Євхаристії, Таїнства Сповідання, третій рівень – наявність молитов (заупокійних, благальних, подяки), звернень, що нагадують по формі та змісту ектенії, дзвоновість, прийом антифонного співу, псалмодування, хоральність.

### **Висновки до розділу 2.**

Системний характер втілення літургійної символіки у творчості М. Глінки дає можливість говорити про створення композитором в опері «роду музичного іконопису» (Чередниченко Т.). Написана «ікона» Життя святого у зворотній перспективі, де на перший план виступає ідея соборності, святості, законності, жертвної любові, мучеництва. Сюжет, що включає чудесне перетворення, і саму оперу зробив музичною моделлю чуда, адже вона, по суті, стала світською літургією. З'єднавши західноєвропейську ораторію й духовний концерт, як репрезентанта православної літургії, відродивши тип сюжету-знамення, у якому підкреслена містеріальність влади, її божественне походження й відповідальність царя, як посередника, як провідника між земним і небесним і простої людини, селянина, який цю відповідальність втілює в реальність (подвиг самопожертви заради загального добра), де нагадується про нерозривний зв'язок між минулим і вічним і про постійну можливість перетворення земної реальності. Надбання М. Глінки створили нову модель оперного жанру, для якої характерними рисами стають використання елементів православної культури, стилістичних комплексів літургії, художньо-інтонаційної виразності богослужіння, специфічних компонентів в сценічній драматургії.



Багатошаровість художніх завдань стояла і перед засновником національної української оперної творчості М. Лисенком: відтворити в оперній музиці національний самобутній колорит, втілити основні культурно-естетичні цінності, що співвідносились би з Православ'ям, глибоку релігійність народу. Для цього він вибирає твори Миколи Васильовича Гоголя: дві містично-казкові історії «Ніч перед Різдом» та «Утоплена» і повість «Тарас Бульба», де в яскравому фольклорному колориті українських пісень і дум надані історичні події. Хоча внесення в оперну музику літургійної символіки, може і не ставилося композитором як головне художнє завдання, але при написанні своїх опер він міцно спирався на традиції і обряди українського народу, що тісно пов'язані з християнським культом, з архетипами православної культури, що вкоренилися в народній свідомості.

Один зі спадкоємців традицій, закладених М. Глінкою – М. Римський-Корсаков зміг досягнути більшого в справі втілення літургійної символіки в оперну музику, в музичну драматургію, а оперу «Сказання про невидимий град Кітеж та діву Февронію» сам автор схилився назвати літургійною. Опера «Сказання» буквально пронизана елементами та символами православного богослужіння, в ній втілені головні християнські ідеї Соборності, Есхатології, Євхаристії, Божественного Світла, Таїнств Вінчання, Сповідання, Християнської любові і вірності, мучеництва, відтворена концепція Преображення, Воскресіння, Вознесіння, Успіння, Вічного життя. В музичну тканину опери увійшли жанри духовних віршів, дзвоновість (особливу увагу привертає Пасхальний дзвін в четвертій дії), знаменна інтонаційність, антифонність як принцип побудови діалогів між героями опери та солістами і хором, молитовність. В драматургічній лінії сюжету відтворені життє святих Петра і Февронії та літопис історичних подій, відображені церковні православні служби (Всенічна, Акафіст, Літургія) і православні свята (Успіння, Воскресіння, Вознесення, Преображення), текст

наповнений практично прямими цитатами з Євангелія та Одкровення святого Іоанна Богослова.

Християнська світоглядна направленність творчості П.І. Чайковського не підлягає сумніву, а з часом становлення композитора релігійно-духовні ідеї все більше виявляються в його оперній музиці. Найбільш відповідають заявленій у нас тематиці опери «Орлеанська дівка» і «Іоланта», які і розглядаються в дослідженні найдетальніше. Обидві опери близькі по своїй змістовній частині, по методах втілення сюжетів і по певних стильових рисах до жанру сакральної містерії: містичний простір, в якому відбувається дія, показ гріха як шляху до очищення, перетворення душі людини і наближення її до Творця, спромога подолати гріховну природу людини і можливість її відродження шляхом звільнення від вади, таємне священнодіяння, спрямоване на обоження людини і особисте з'єднання з Творцем, символічна дорога героя, що шукає сенс життя. До найбільш узагальнених літургійних символів що притаманні оперній поетиці П. Чайковського слід віднести ідеї соборності, Есхатологічності, Євхаристичності; Божественного Світла («Іоланта»), мучеництва («Орлеанська дівка»), які звернені до головних догматичних настанов православного культу.

Отже, зробивши аналіз опер XIX початку XX століття в творчості російських та українських композиторів можна зробити висновок, що основою національного оперного стилю стала літургійна символіка, яка отримала втілення на всіх змістовних та драматургічних рівнях .

### РОЗДІЛ 3.

## НОВІ ФОРМИ ВЗАЄМОДІЇ ПРАВОСЛАВНОЇ БОГОСЛУЖБОВО-СПІВАЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ ТА СУЧАСНОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ У ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ XX-XXI СТ.

### *3.1. Семантика православного богослужіння у оперній творчості*

#### *Р. Щедріна як втілення авторської концепції жанру*

В оперній творчості композитора Родіона Щедріна експериментування займає одне з провідних місць. Його оперні твори «Не лише любов» (1961), «Мертві душі» (1977), «Лоліта» (1992), «Зачарований мандрівник» (2002), «Бояриня Морозова» (2006), «Лівша» (2013) і, нарешті, «Різдвяна казка» (2015), повною мірою відображають не тільки всі сучасні тенденції, що відбуваються в жанровій формі опери, а і в сучасному музичному мистецтві в цілому, але завжди є новим та цікавим експериментом композитора в плані звукових, сценічних новацій, а також у зверненні до незвичайних сюжетів. Тематизм його оперних творінь великий: від радянської тематики до дитячої новорічної (різдвяної) казки, від любовної драми до хресної дороги мучеництва.

Так його перша лірична опера в трьох діях з епілогом «Не лише любов» по мотивах розповідей Сергія Антонова (лібрето С. Катаняна), присвячена Майї Плисецькій (1961). Як говорив про свій твір сам Р. Щедрін: «Пишу колгоспного «Євгенія Онегіна» [261, с. 51]. Не дивлячись на типову радянську тематику сюжету про колгоспне життя, тут представлені яскраві образи, які співвідносилися Р. Щедріним з класичними образами Кармен (головна героїня Варвара Василівна) та Євгенія Онегіна (Володя Гаврілов). У опері «Не лише любов!» основним жанром в хорових і багатьох сольних номерах став жанр частушки, який щонайкраще передає живу творчу душу народу. Оркестрове звучання композитор максимально наблизив до звучання народних інструментів, створюючи особливу атмосферу сільського колориту,

досягаючи такого ефекту за допомогою звичайних інструментів симфонічного оркестру, які імітують гармошку, жалійку, балалайку.

Зовсім іншого плану опера в трьох діях «Мертві душі», написана по мотивах однойменної повісті М.В. Гоголя на власне лібрето композитора. Як і попередня опера вона має номерну будову. У передмові до фортепіанного перекладення для співу з фортепіано Р. Щедріна опери «Мертві душі» Гозенпуд А.А. писав: «В опері, як і у Гоголя, два плани – поетичний і сатиричний. Композиторові в рівній мірі удалося передати і поезію російської природи, і низовинний, позбавлений поезії світ «мертвих душ». Р. Щедрін знайшов яскраві, характерні фарби для втілення образів Чічікова, Манілова, Коробочки, Собакевіча, Ноздрьова, Плюшкіна, чиновників. «Мертві душі» – твір оригінальний і в той же час органічно пов'язаний з російською оперною традицією М. Мусоргського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича» [57].

Сам автор в лібрето назвав свій твір «двома операми, що паралельно розвиваються». Будова опери номерна – дев'ятнадцять сцен: вісім в першій дії, п'ять в другій і шість в третій. Через всю оперу проходить образ безмежної дороги і брички, що котиться по ній, яка у результаті відвозить головного героя в незвіданому напрямі. «Народна» опера та «професійна», що при її постановці було втілено як сценічна двох-ярусність: ділення сцени на два поверхи – верхній, на якому діє російський народ в образі персонажів кучера Селіфана, лакея Петрушки, мужиків і трійки, що котиться, («народна» опера), і нижній, де дійові особи поміщики, дворяни і Чічіков («професійна» опера). Така сценічна побудова дуже нагадує український вертеп, де вгорі розігрувалися сцени на біблійські сюжети, а внизу – народні сатиричні сценки, що у свою чергу додає опері деякою мірою рис містеріальності.

По-перше, композитор використовує два хори: великий і малий. Великий хор виступає на сцені в ролі поміщиків, чиновників, гостей на балу і в портретах на стінах. Малий хор включений в оркестр і разом з ним виконує функцію інструментального супроводу, створює психоемоційний фон подій,

що відбуваються на сцені, живописує простий російський народ. Всі речитативи вокальні, з наближенням до інтонацій розмовної мови, що йде від традицій М. Мусоргського та Д. Шостаковича. У «Мертвих душах» композитор вперше використовував хор як супроводжуючий інструментальний елемент – замінив склад 1-2 скрипок на 28 чоловік хору. У оркестрі хор використовується не лише як додаткова фарба, але і додаткова характеристика того, що відбувається. У номері п'ятому «Шибень» малий хор в оркестрі співає молитву «Святой пророче Божий Илия моли Бога о нас», «...пронеси ты, Боже, сохрани нас», підсилюючи напругу від грози в повній темноті на незнайомій дорозі. За церковним Преданням пророку Іллі моляться за для того, щоб пішов дощ у засушливу та спекотну погоду, тому саме цьому святому пророку моляться, щоб гроза залишила цілими людей.

Саме прохання стилістично побудоване як на молебні: «Святой (ім'я рек) моли Бога за нас». № 18 «Відспівування Прокурора» побудований композитором за взірцем церковного чину відспівування. «Священник» заспіває «Упокой, Господи, душу усопшего раба твоего» на фоні піцикато струнних, вібрафона і, потім його мелодію підхоплює «малий хор» в оркестрі «Помяни нас, Господи, во царствии твоём», що нагадує також службу, яка проходить у Великій Піст (Обідниця, Зображальні). Знову заспів священника: «Усопшего от нас, упокой, многомилостивый» і знову «малий хор» «Помяни нас, Господи».

В опері Щедріна «Мертві душі» немає прямого цитування, але відтворюється алюзія на чин відспівування за допомогою таких прийомів як рух мелодії священника (ліричний тенор) йде секундами вгору і вниз на фоні імітаційного дзвону (вібрафон), тобто практично а capella, хор відповідає священникові «Помилуй нас, Господи, помилуй нас!». Далі священник співає Блаженни, що по традиції, частіше за все, читаються на відспівуванні, а співають їх звичайно на Літургії та у Великій Піст на Зображальних [284, с. 364 – 368].

Звернення до символіки богослужіння у цілому, та до текстів конкретних богослужбових чинопослідовувань зокрема, стає характерною рисою індивідуального стилю композитора й ознакою його музично-мовних приймань. Для Р. Щедріна православна культура з її неповторною богослужбовою символікою, незважаючи на ті обмеження, що диктували офіційні провладні структури, все ж стає міцним підґрунтям для створення єдиної композиторської поетики і можливістю вираження у якості головного духовного орієнтиру семантики православного богослужіння. Тому включення (нехай навіть у якості ескізного натяку) богослужбового чину у опері було надзвичайною подією та яскравою новацією у «радянський» період.

Дуже цікавим прийомом, який використовує Р. Щедрін, стають приклади заміни 1-2 скрипки оркестру «малим» складом хору з 28 чоловік, що демонструє надання композитором особливого драматургічного та художнього значення хору, що свідчить про спадкоємність славетних традицій хорового мистецтва богослужбового співу. Поруч з тим, надання хору важливої драматургічної ролі в опері спирається й на традиції, закладені композиторами XIX століття, – Давидовим С.І. в його опері «Леста, дніпровська русалка» (1800-і роки), Тітовим О.М., Кавосом К., Струйським Д.Ю., Верстовським О.М. Традиція використання хорових фарб для створення оперних образів також йде від Аляб`єва О.О. (фінал III акту опери «Рибак і Русалка», де Аляб`єв використовував хорову тембральну фарбу в сцені грози).

Одною з важливих основ творчого методу Р. Щедріна є його опора на весь попередній досвід розвитку музичної культури, про що він розповідав неодноразово в своїх бесідах с Л. Грігор`євим і Я. Платеком. «Незнання попереднього досвіду згубне для творчості» [286, с. 7]. «Кожен твір повинен нести на собі слід попереднього музичного розвитку. Це не повинно декларуватись або якимось зовні бути заявленим; але в новій музиці повинно

відчуватися, що вона створена людиною, яка знає «Тристана і Ізольду», шукання нововенців, скрябінські ідеї синтезу мистецтв» [285, с.27].

Як вказувалось вище у Розділі 1 даної роботи, тема совісті є однією з провідних у творчості Р. Щедріна загалом, але у опері «Зачарований мандрівник» набуває надзвичайного значення. Головний герой – Іван Флягін володіє цим безцінним даром – совістю. Саме вона шляхом каяття робить з грішника праведника, сприяє проясненню й очищенню душі. У опері просліджується відтворення тієї ж ідеї, яка наповнила епіко-драматичну оперу М.А. Римського-Корсакова «Сказання про невидимий град Кітеж і діву Февронію»: яскраво виражений християнський початок у його сакрально-символічному втіленні головних ідей православного культу. Просліджуються аналогії з частинами православної служби, використовуються тексти з богослужбових чинопослідовувань. Щедрінім запропонований новий спосіб взаємодії театраль-но-сценічного мистецтва та релігійно-культурних традицій у оперному жанрі.

Написана опера «Зачарований мандрівник» за повістю російського письменника М.С. Лєскова, для якого питання православного світосприйняття були тією основою, на якій вибудовувалась його художньо-естетична система у її аксіологічному вимірі. Родіон Костянтинович у роботі над текстом М.С. Лєскова знов звертається до камерної стилістики як найбільш відповідної до художніх завдань, що виникали у процесі втілення літературних образів. Це обумовлено тим, що увага композитора завжди звернена до долі окремої людини, до цінності його життя, до проникнення у внутрішній світ героя та збагнення тих змін, що відбуваються з ним.

У опері «Зачарований мандрівник» Р. Щедрін зосереджує свою увагу на тих фрагментах літературного першоджерела, завдяки яким є можливість у повній мірі розкрити не тільки головні події, а й показати складний шлях духовного сходження героя. Для цього композитор відібрав деякі

найважливіші фрагменти з однойменної повісті М.С. Лєскова<sup>37</sup>, завдяки чому перед нами розгортається містична дорога головного героя від етичної непробужденості, загибелі й падіння, трьох страшних вбивств (ченця, татарина Савакея та Груші) до внутрішнього очищення через усвідомлення, сповідання своїх гріхів та глибоке розкаяння в них. Сам композитор сприймає оперу «Зачарований мандрівник» в певному значенні як «російські Страсті».

Опера складається з двох частин і 16 номерів. Перша частина – дев'ять номерів, друга – сім. Тут двоплановість в драматургії виявляється у тому, що йде безпосередній розвиток дії і розповідь про минуле одночасно. Таку властивість та особливі принципи взаємодії з часом у художньому творі мають пасіони. Все оповідання побудоване як містеріальний шлях від гріха до покаяння, через перетворення душі та її духовне сходження. В кінці опери ми бачимо Івана Флягіна послушником монастиря. Глибинний сенс повісті, а рівно й опери Щєдріна – усвідомлення труднощів істинно християнської дороги, рятівного напрямку в житті, в бажанні наблизитися до високих ідеалів, безперестанного, неухильного духовного подвигу. Як відзначає Б.С. Диханова, «дорога, яку проходить герой повісті, – це пошуки свого місця серед інших людей, свого покликання, збагнення сенсу своїх життєвих зусиль, але не розумом, а всім своїм життям і своєю долею. Івана Север`янича Флягіна неначе і не займають питання людського буття, але всім життям, його химерним ходом він по-своєму на них відповідає» [73, с. 111].

Неспокійна, бентежна душа головного героя шукає Царства Божого, Нового Єрусалиму і для нього цей ідеал проектується на образ монастиря. Дотримання за цим ідеалом наближає даний твір до містерії, головний сенс

<sup>37</sup> Це глава 2, епізод, в якому Іван Флягін «сміху заради», ударом батога, ненавмисно, вбиває ченця; це десятирічний татарський полон в Ринь-пісках (глава 6); молитва до Пресвятої Богородиці і Миколи Угодника з проханням про заступництво, пробачення гріхів і звільнення з полону (глава 9); глава 10 – початок роботи у князя на посаді конесера. Зустріч з магнетизером і пияцтво в корчмі (глава 11). Знайомство Флягіна з красунею циганкою Грушею, результатом, якою з'явилася розтрата величезної суми грошей (глава 13). Захоплення князя циганкою Грушею і її життя в будинку князя (глава 14). Зрада князя і сватання його до багатой нареченої, таємне викрадання Груші на болото (глави 15, 16). Прощання Груші з Іваном і страшна сцена її загибелі – Іван по відчайдушному благанню Груші зіштовхує її з крутості в прірву (глави 17, 18).



якої обоження особистості через єднання з Богом, наближення до Абсолюту. Використання в опері текстів з богослужбового ужитку «Богосподь и явился нам, благословен грядый во имя Господне» (Р. Щедрін в лібрето опери з'єднав два слова Бог і Господь воєдино, вийшло Богосподь (з пропущеною буквою г). У богослужбових текстах ці слова розділені) і Тріоді «Покаяния отверзи ми двери», яке співається в підготовчі дні до Постної Тріоді і в самі тижні Великого Посту, підсилює християнські аспекти опери. Музичний матеріал композитор створює свій, авторський, практично не використовуючи цитат з традиційного богослужбового співу, окрім автоцитат зі свого ранішнього твору – літургії «Зачарований ангел», написаною в 1988 році (у № 1, 6, 16 автоцитата з № 2, у фіналі з текстом «На спасения стези»). Цікаво звучить знаменний наспів в композиторській інтерпретації з його особливими зворотами і інтонаціями, що додають молитовну натхненність музичній мові опери. Р. Щедрін в своїх спогадах писав: «Розповідь Лескова пронизана піднесеним релігійним відчуттям, тут і там немов розсипані золоті лелітки первинних рядків літургійних православних співів, які в моменти важких перипетій співають лесковські старовіри» [261, с. 275].

У опері для концертної сцени Родіона Щедріна «Зачарований мандрівник» чітко проявлено два магістральних напрями розвитку образної драматургії: православний, пов'язаний з образом Івана Флягіна і фольклорний, пов'язаний з образом циганки Груші. Арочне використання співу «Богосподь и явился нам», яке проводиться автором на початку опери (№ 1, Пролог, ц. 1), в середині, і у фіналі (№ 16, Епілог, ц. 178) [102, с. 537], виступає як символ святості, величності православного народу і порятунку грішних душ. Текст співу запозичений з 16 кафізми 117 псалму Давида (стих 26-29) [27, с. 371]. Також цей текст ми знаходимо в Євангелії від Матфея «Народи же предходящи [емѹ] и вслѣдствующи зѡаху, глаголюще: осанна Сѣну Давїдову: благословѣнъ грядый во ѳмя Господне: осанна въ вѣшнихъ» [Мф. 21:9]. У ньому знаходить своє відображення блага звістка про очікуваного

Спасителя світу й прославляється перше та друге пришествя Христове. Після співу «Богосподь и явился нам» в пролозі опери звучить ще один спів «Чертог Твой вижу, Спасе мой, украшенный. Просвети одежду души моей» (3 т. до цифри 3) [102, с. 537]. Це Екзапостиларій, який співається в перші дні Страсного тижня Великого Посту. Загальний сенс даної молитви полягає в духовному очищенні, освяті людини світлом Христовим, в можливості через Таїнство Каяття отримати «друге Хрещення», а значить Перетворення душі. У кульмінації опери (після сцени смерті циганки Груші) введений ще один великопісний спів «Покаяния двери открой мне, Жизнодавче» (№14, Фінальний дует Груші, Івана і Сцена, ц.170).

Ця молитва в церковному богослужінні звучить на Утрені (Всенічне бдіння) після Євангелія і перед каноном відповідно дев'ять раз на рік – від Неділі Митаря та Фарисея (підготовчі тижні до Великого посту) до 5-го тижня Великого посту. Це усвідомлення свого гріховного згубного життя і щире бажання змінити його, перетворити та наблизиться до Бога.

У оперу композитором введені і молитви неканонічного походження. Наприклад, молитовне звернення Івана до Пресвятої Богородиці і до Миколи Чудотворця – №4 (Моління Івана), у якому він гаряче просить позбавити його від тяжких мук і випробувань татарського полону: «Пресвятая Мати Владычице, да укрепиши и благая творити. Моли Господа Бога избавити мя от мытарств и вечной муки». Тут застосовується ефект антифонного співу, використовується «приём ехо-камери», що миттєво розростається: репліки Івана по черзі підхоплюються жіночими, потім, чоловічими голосами хору (див. перші 6 тактів №4), а інколи складаються у виразні хоріві «сходи-діагональ» (ц.46, 1 т. до ц.47). Молитва до Богородиці звучить також в №10 (Речитативі-діалозі Івана і Князя з Хором, ц. 110), потім, в епілозі опери (№16, 4т. після ц. 180) [102, с.539 – 540].

У пролозі та епілозі опери музичними засобами відтворюється картина православного монастиря, що виникає на віддалі, з ледве чутним дзвоном (у партитуру оркестру Щедрін вводить справжні церковні дзвони). Неспішний

спів чоловічих голосів («Богосподь и явился нам»), створює особливий молитовний настрій. У фіналі опери знову з'являється видіння засіченого ченця, що закликає Івана до каяття («Іван, йди, брат, Іван, покайся...», №16, Епілог). Тут звучить сопілкова тема з «Зачарованого ангела» (№1, ц.6 з хорового циклу), яка є наскрізною темою в опері та служить віддзеркаленням найвищих відчуттів і духовних помислів головного героя. Вона послужила основою для оркестрової постлюдії (№15).

У сучасному музичному мистецтві оперний жанр суттєво розширює свої межі, долучаючи до нього велику область музично-сценічних новацій, які часом виходять далеко за рамки музичного театру. Філософсько-естетичні погляди сучасності, нові концептуальні рішення, техніка музичного письма, все це приводить до значних змін оперного жанру. Однією із стійких тенденцій в наш час є камернізація опери, що передбачає мінімальне число складу виконавців. Зазвичай це від одного до 3-4-х солістів, невелика група акомпануючих інструментів і часто, посилення значення хору у загальній драматургічній побудові, а у окремих випадках – й провідна роль. Таке співвідношення учасників наближає оперу до давньогрецької трагедії, до містеріального храмового дійства.

Ще одним аспектом розвитку оперного мистецтва у кінці ХХ початку ХХІ століття є звернення до сюжетів такого жанру, як Життя святих та до оригінальних історичних документів, висвітлюючих діяння знакових особистостей, що мали великий вплив на історичний процес. Багато композиторів, наприклад такі як С. Слонімський, Р. Щедрін, М. Каретников, М. Скорик, звертаються у своїй творчості до видатних історичних особистостей – Мойсея, Апостола Павла, Ярослава Мудрого, Іоанна Грозного, Боярині Морозової. Ці історичні особистості внесли свій великий внесок в закріплення та процвітання християнства (окрім Мойсея, який є Ветхозаветною особою). Звернення до таких осіб не випадкове. Через це композитори торкаються глибинних християнських цінностей, багатовікової історії розвитку нашого народу, нерозривно пов'язаної з традиціями

християнської культури, що втілюється в музичних творах за допомогою елементів богослужбового чину, православних церковних традицій, обрядів, традицій богослужбового співу.

Одним з найпоказовіших оперних творів, нерозривно зв'язаним з традиціями християнства, є хорова опера Р. Щедріна «Бояриня Морозова», яка є проявом агіографічного напрямку у творчості композитора. У хоровій опері «Бояриня Морозова»<sup>38</sup> (2006) (жанрова номінація визначена самим композитором), Р. Щедрін продовжує використовувати в якості основи своєї музичної мови старовинний знаменний розспів. Характерні наспіви, розспів складів, використання інтерваліки, властивої столповому розспіву, де стовп – це шлях одного з восьми гласів, все це занурює нас в атмосферу аскетичної строгості, святості, піднесення над мирськими пристрастями. В опері віддзеркалюється інтерес композитора до православ'я, до його історії, і до особливо трагічної його сторінки – розколу. Коли композитор звернувся до теми старообрядництва, розколу церкви і реформи патріарха Никона, то його, перш за все, вразив образ героїні – боярині Морозової, сила її віри, що межує з проявом фанатизму.

За структурно-композиційними ознаками цей твір можна визначити як камерну оперу, оперу-трагедію, оперу-музичне життє, який був створений на основі двох літературних життє – протопопа Авакума та боярині Морозової. З ряду причин оперу Родіона Костянтиновича можна віднести також до жанру літургійної драми і серед головних причин слід вказати на деяку драматургічну статичність, близькість текстів й розспівів до церковно-слов'янських богослужбових текстів, використання богослужбових способів і прийомів співу (антифонний, респонсорний спів, псалмодія), й деяк. ін.

Сюжет опери, як і саме Життє княгині Морозової, нагадує страшний сюжет з Євангелія: шалена лють царя Олексія Михайловича, прихильника реформи Патріарха Никона й нової істинної віри, спів хору, який закликає

<sup>38</sup> Повна авторська назва опери «Життє і страждання боярині Морозової і сестри її княгині Урусової. Російська хорова опера для чотирьох солістів, змішаного хору, труби, литавр і ударних». Такою назвою композитор підкреслює зв'язок і з літературним жанром Життє та з музично-літургійним жанром Пасіона.

закувати в ланцюги нещасних страждаючих жінок, просвітлені молитовні сцени сестер та їх мученицька кончина. Сам обраний Щедріним жанр завдав вектор тем, яких торкається композитор у цьому творі: літургійна тема й образи святих, страсна тема, тема духовних борінь і образи страсотерпиць, тема гноблення й образи мучителів, тема хресного шляху й хресних страждань. Всі вони тісно переплетені між собою та створюють неповторний літургійно-символічний світ в опері. Деякі дослідники визначають це як сакральну тему, вказуючи що «сакральна тема «Боярині Морозової» – твердість духу, самопожертва героїні з метою відстоювання своєї віри за всяку ціну; її опора на двох однодумців – сестру і протопопа Авакума – у боротьбі за релігійну ідею зміцнювала силу духу, необхідну для звершення святого подвигу. У їх духовної солідарності і взаємопідтримці складається союз одновірців і той сакральний світ, в межах якого розгортаються основні події в життях згаданих святих» [79].

Хорова культура у музично-історичному процесі займає особливу нішу, бо у багатьох країнах, які входять у православний ареал саме хор втілює ідею соборності («єдиними вустами та єдиним серцем») – одну з основних ідей християнства. В опері «Бояриня Морозова» хор виступає і як головний прямий учасник подій і як коментатор і як музично-інструментальний супровід. Основною структурною одиницею опери є номер, який представляє собою відносно закінчену сцену чи епізод (плач, молитву).

Починається опера з кульмінації. У партії ударних звучить церковний дзвін. У першому номері «Анафема» звучить анафема всім розкольникам, яка починається у партіях басів і тенорів, з поступовим наростанням, що виражено і у теситурі, і у динаміці. Поступово до чоловічих голосів підключаються жіночі партії, що приводить до кульмінаційної зони на *fff* де вступає соліст: «Како веруешь?» [295, ц. 3, с. 4-5].

Створюється найбільший стан напруги (кульмінація першого номера) і очікування відповіді. Хор тут переводиться на акомпануючу роль, з гострими

інтонаціями, ритмічно підкресленими ударною групою (ц.2). Придворна челядь царя також запитує Морозову: «Повеждь нам?» І як не вимагає цар і його поплічники Морозову і Урусову зріктися старовинного предання святих і двуперстія – жінки твердо та мужньо відстоюють свою віру. У музичному матеріалі знов йде поступове наростання теситури і динаміки. Сольна партія труби підтримує партію сопрано, посилюючи напругу ще одним голосом. Максимальна експресія досягається до 10 цифри: «Да, будет, будет Анафема!» Завершення цього номера, непохитне рішення Царя: «Цепи возложить! Возьмите их!.. » (ц.22). Сестер заковують у ланцюги. Суворо, подібно страшним ударам бича, звучать фанфари, також – трагічні вигуки солюючої труби і гучний сполох дзвонів.

Другий номер «Дві сестри» зображує темницю, хор молільників за в'язнів, звучить спів «Пресвятая Дева». Це унісонна діатонічна монодия на іссоні, яка відтворює атмосферу традиційних співів, які досі використовуються в богослужінні православної старообрядницької церкви. «Стародавній церковний монофонний спів збирав духовні сили людини, давав можливість відчутти реальність духовного світу, його святість, а також усвідомлення своєї віддаленості від святості» [79].

Музично-інтонаційний матеріал оперного твору по своїм стилістичним ознакам наближений до оригінальних церковних розспівів, але ніде їх прямо не цитують. Сольна партія труби використовується композитором як окремий голос, який, то підтримує основну ідею частини, то вступає з нею в протиборство, нагадуючи трубний поклик апокаліпсису. В цей час сестри шукають одна в одній підтримки і розради а їх мелодійні лінії у молитовному стані близькі знаменним розспівам, до чого долучається й хор, створюючи молитовний фон на динаміці «rrrr».

П'ята частина «Вбивство сина». Хор тут виступає оповідачем-коментатором подій «Кравчая царская. Восемь тысяч душ крестьян у ней было...». Динамічний нюанс піанісімо супроводжується сухими стаккато, а легатні ниючі інтонації створюють відчуття перешіптувань, уїдливих докорів

нерозуміння і заздрості. Цар загрожує: «У тебя-то чадо есть!». На що отримує стоїчну відповідь: «Люблю сына моего яко единороден ми он есть. Но не отступлю от веры. Сына моего мертва узрю, но не отступлю от веры» [295, ц.38]. Хор на одному акорді сухо і речитативно продовжує коментувати і давати свою оцінку того, що відбувається: «Чаду худо станет, отрекиси! С аргамаками в каретах ездили, полно те жити на высоте, сниде долу, сидите на цепях яко псы». Дуже зворушливий момент, коли над цим гуркотом лунає чистий дискант зі словами «О мати, мати моя, не остави...не остави...» (соло виконує дитячий голос). Соло труби вторить цьому юному голосу. У хорі з'являються інтонації плачу. Спадні секвенції секундово-терцової будови, нагадують інтонації хоралу «Dies Irae». Відповідь Морозової бентежить: «Нам, чадо, настало время подвига» [295, с.80, ц.44]. Тема написана в дусі знаменої монодії, яка тут же підхоплюється соло труби і хором. І в останній раз над усім звучить голос: «О, мати, мати, не остави ... не остави ...»

Далі хор оповідає «И Послал к Ивану царь лекарей своих тако в малых днях(а) с ядами. И гробу предаши, гробу порадовался. Так свободнее без сына... матерь умучить» [295, с.83, ц. 46]. Ця тема проходить як зловісний шепіт, каноном переходячи з партії в партію. Поступово стихаючи, завмираючи, сходячи нанівець в теситурі, хор переходить на спів з закритим ротом. Завершується кульмінація п'ятого номера, написано ще одне клеймо до житійної ікони<sup>39</sup>

Сьомий номер «Тортури» відкриває частину другу та починається attаса на затихаючих звуках Морозової і Урусової, до яких долучається хор, підтримуваний соло труби, з текстом «Плачите люди! Душегубный враг спрячь от утоления мятежа помяненных раскольников!». Як в першому номері, з'являється тема у басів «О, исчадья ехиднины! Вражья души!» з хроматизмами у високій теситурі з широкими інтервальними скачками вниз, що підкреслює драматичний характер цієї частини, зростає напруга перед

<sup>39</sup> Житійна ікона з клеймами – ікона, в центрі (середникі) якої розташовується зображення святого, а на полях в окремих композиціях (клейма) – сюжети з його життя.

фатальною подією, стратою розкольників. Вступають жіночі групи альтів і сопрано, підтримуючи напружену атмосферу, у музичному матеріалі яких звучить алюзивний натяк на тему «Dies Irae». На екзальтованих криках народу проноситься крик царя: «Нагих на дыбу!» в динаміці сфорцандо і два форте. У басів в партії звучить страхітлива тема: «Дыбу! Сломаються ваши суставы, содробятся руце, хребет, спина, разтерзается плоть и тело покроется язвами...». «Нагих <...> по снегу мучить и бити немилостивна!..» – переходять майже в несамовитий крик. У жіночій групі звучить відчайдушний заклик: «Отрекитесь!» В акомпанементі звук дзвіночка і сухі ритми ударної групи. Труба видає ниючу хроматизмами інтонацію. Лють царя розпікається, він вимагає більше тортур. Теситура здійснюється вгору на форте, підтримувана соло труби і ударними. Все обривається і після паузи тиші на нюансі три піано і дольчіссімо, хор співає «Выпросил у Господа светлую Россию сатона, да очервленит кровию мучениской...». Мелодія мов піднімається до Неба в плавному наспіві знаменої монодії, яка тут розспівана вже у партесній традиції по голосам, що є підтвердженням того, що реформа Никона витісняє старі традиції.

Так починається восьма частина «Плач Авакума», (в опері це другий плач (lamento II)), де Авакум шкодує сестер, називає зорями і ластівками. Його мелодія світла, наповнена щемливими інтонаціями співчуття. Мелодія поступово розчиняється і повисає над всією музичною палітрою як хмара світлої печалі. В контексті опери *lamento* Авакума має більш широке узагальнююче значення і сприймається як реквієм про Росію. Безглузда, незрозуміла загибель кращих, істинно віруючих людей уособлює тут велику трагедію російського народу, інтонаційно наближуючи водночас зі стилістикою бахівських пасіонів.

Attaca йде наступна дев'ята частина «Ув'язнення в темницю». Вся жорстокість царя проявляється в цій частині. Він наказує ув'язнити сестер навечно «в темь град Баровск». У холоді і голоді. Не давати і краплі води і їжі. Хто не послухається «отсеци» голову. І милості НІЯКОЇ! Виразною



каденцією ударних (литаври, барабан), драматичними вигуками хору – «уморить голодом в боровской яме, в темнице смрадной, во тьме несветимой, в задухе земной, в хладе, во вшах, в тесноте, в муках! .. Никакой милости!..» – і страшними дзвонами ланцюгів завершується №9 «Ув'язнення в темницю». Хор повністю підтримує сольну партію Царя текстом і гармоніями і після довгої паузи починається десята частина «Смерть княгині Урусової». Тут повторюється тема плачу Авакума: «выпросил у Бога светлую Россию сатона». Знову сестри шукають одна в одній підтримки: «Постраждем сестро вкупе о имени Христове». Дуетна сцена-прощання княгині Урусової і боярині Морозової розгортається на фоні ламентних вигуків хору «Выпросил у Господа светлую Россию сатона» [295, с. 137, 5 т. до ц.80] та стогонів засурдіненної труби [295, с. 140, ц.81].

Урусова просить сестру відпустити її до Владики, сама Морозова каже, що знемагає і скоро смерть. У хорі звучить молитовне псалмодування «Сыне Божий, помилуй нас» – варіант Ісусової молитви, ц.82. Зі словами «Я иду, иду, иду Боже» Урусова вмирає. Морозова відпускає її зі словами «Иди, цвете, сестро и предстани возжеланному Христу». Хор зображує скорботний дзвін, який звучить фоном [с. 148, 1 т. до ц.89]. Створюється імітація на дзвін, який використовують при похованні мирян.

Атасса йде передостання частина опери «Розмова зі стражем і смерть Морозової». «Осталась я одна ... Что есть человек, и сие поживет и не узрит смерти. Человек яко трава есмь...» що є «переінтонуванням» слів з Псалтирі («Кто из людей жил – и не видел смерти» Псалом 88, стих 49) [27, с. 286]. Бояриня Морозова просить у свого тюремника калачика, ім'ям його матері: «Умилосердися, рабе Христов, зело измогах отглада». «Ни, госпоже, боюся...» відповідає той. Хор з закритим ротом на мукування створює атмосферу голодного запаморочення (ц.100). Зображення в партії хору (у сопрано) остинатно дзвонящих дзвіночків втілює як би поступове загасання життя. Як не прохає його Морозова створити добро і любов, страх переважає. Голосіння Морозової «рабе Христов!», не допомагають. Просить

вона його віднести на річку і помити сорочку її «аз женщина я есмь». І «неподобно» їй в землі в брудному одязі лежати. Та зі словами «Господи, прийми мя...», вмирає. Гучні, ледве чутні удари там-тама [295, с. 163, 3 т. після ц.102] символізують закінчення хресних мук страдниці. [Ц.102]. Хор молиться «Господи, ... прими ея с миром».

Завершує оперу Епілог, в якому звучить плач Авакума (Lamento III): «О, звезда утренна, зело рано ты возсиявша, кто даст главе мояе слез, да плачу? О, православные, соберитесь матери и девы и рыдайте, руствия сынове, плачите и горче рыдайте со мною». Хор коментує: «Успе блаженная Феодора с миром, успе в глубокой темнице, месяца нояеврия с первого числа на второя в час ноши, блаженная, великая Феодора». «Упокой души их, Господи. Во веки веков. Аминь», – цими словами закінчується опера «Бояриня Морозова». У повній відповідності з закінченням православних молитов. «Аминь» в перекладі з давньогрецької – нехай буде так, істинно, з арамейської – правда. Підтверджуючи тим самим правдивість життя Морозової, будучи акламацією («крик», «вигук», яке означає прийняття або відхилення чого-небудь) всього вищесказаного. В епілозі-відспівуванні (№13) у вищому синтезі знову об'єднуються і плач, і молитва. Соло протопопа Авакума – «О, звезда утренняя, зело рано ты возсиявша <...> О, православные, соберитесь матери и девы и рыдайте <...> Упокой души их, Господи. Во веки веков. Аминь...» – виникає на фоні тихої звучності хору, що відтворює дзвони дзвонів, а також ударних, що створює атмосферу умиротворення, тиші, спокою та катарсичного просвітлення.

Опера за своєю будовою, за багатоплановістю сюжету, по використанню стилізацій на богослужбові розспіви й тексти наближає її до літургійної драми, носить риси містеріальності. За складом солістів, супроводу – це камерна опера, яка має наскрізний розвиток, у якій немає звичних для оперного жанру арій, аріозо, пісень, романсів, а хору відведена надзвичайна роль – він є одним з головних учасників подій. За жанровими ознаками опера наближається до ораторії, але стосовно цього існує

категоричне наголошення композитора на те, що це саме хорова опера та даний твір потребує сценічної постанови. Як вважає О. Синельникова, «Щедрін володіє рідкісним даром об'єднувати в своїх творах гостросучасний язик і техніку композиції з опорою на традиційні елементи російської музичної культури, що дозволило йому легко вписатися в світовий музичний простір, і в той же час, залишитися художником, з яскраво виразними національними ознаками стилю» [219, с. 126].

Опера-притча «Лівша» (Оповідь про тульського косого Лівшу) в двох діях (2013), написана композитором по однойменній повісті його улюбленого письменника Миколи Семеновича Лєскова на власне лібрето. Опера має номерну побудову, що включає 32 номери, де в першій частині 19 номерів і 13 частин в другій, із завершенням – Епілогом. У музично-стилістичному відношенні вона дуже пов'язана з попереднім оперним твором, в основі якого також лежить твір М.С. Лєскова – повість «Зачарований мандрівник». Проте продовження лєсковської діалогії вийшло яскравішим завдяки самому сюжету і рельєфним літературним персонажам. Одним з центральних елементів творчості М. Лєскова є прагнення досягнути унікальні властивості національного характеру, а повість «Лівша», на думку Р. Щедріна, стає одним з найглибших його досліджень у цьому напрямку. Для того, щоб краще зрозуміти всі тонкощі російської натури, Лєсков М.С., а за ним й композитор, вибудовують сюжетну фабулу як контрастне зіставлення двох світів – ірраціональної форми буття російської свідомості раціональному британському світосприйняттю.

У даному оперному творі Р. Щедрін збільшує склад симфонічного оркестру й додає до його складу ряд інструментів, у тому числі й народних (дві домри, дудук, хакбрет (різновид цимбалів), тріскачки, жалійки, дві дерев'яні флейти, клавесин, баян і безліч ударних інструментів), які композитор використовує для розширення тембрової палітри оркестру та надання кожному персонажу індивідуальної тембрової характеристики. Так, наприклад, гострі стрибучі звуки домри характеризують Блоху, яка танцює

кадриль, робить кніксен, а з'єднання духових інструментів з пастушачими жалійками, малює національні особливості характеру російського народу. Як говорить в своєму інтерв'ю Р. Щедрин, Лівша – це «концентрат всіх проявів російської людини, від «а» до «я». Дар, кмітливість, гідність, повне презирство до поняття «що таке смерть», він не поспішає, з самоіронією, при цьому схильний до зловживання нашим національним напоєм...» [76].

Основна тема в романі в М. Лєскова – це невизнаність, непотрібність генія на рідній землі, байдужість до всякої людини, навіть дуже обдарованої. У музичній драматургії це виражено конфліктним протистоянням протилежних інтонаційних світів: з одного боку світ офіційної Росії з імператорським палацем, імператорами, атаманом Платовим, тобто холодна казенна Росія з військовим устроєм, з іншої – світ «природний, примарний, хисткий, такий, що раз у раз норовить зникнути у імпресіоністському уранішньому тумані. Гучне дзвонове марево, далекий затихаючий дует жіночих голосів, ніжні пароплавні гудки – сокровенна лєсковська Росія, над якою парить високий безтілесний тенор щедрінського протагоніста» [199, с. 11]. У конфлікті цих тем відчувається приреченість головного героя на загибель. Так від'їзд Лівші на британські землі композитор супроводжував не гудками пароплава і корабельними склянками, а похоронним передзвоном, передуючи трагічному завершенню цієї подорожі мученицькими поневіряннями Лівші по лазаретах на рідній землі<sup>40</sup>.

Одним з найбільш яскравих образів, що привертають до себе увагу в опері Щедріна, є образ Блохи, яку по сюжету Лівша не підкував, а перепрограмував, і, замість, звуків латинського алфавіту, що механістично виспівуються, перекувавшись, Блоха переходить на кирилицю. У фіналі опери відбувається головна трансформація образу Блохи – як геніальне творіння майстра вона вийде його відспівувати і замість співу вокалізів по складах вона стане заколисувати Лівшу колисанкою: «Баю, бай, баюшки...

<sup>40</sup> Церковні передзвони як важлива складова православної культури, часто використовуються композитором в багатьох його творах.

дарят гостинці Ванюшке, ох и да, Ванюшке» [296, №32. Епілог, с. 300]. В цьому повороті сюжету простежується головна ідея опери – перемога духовного начала з опорою на російські православні традиції над механістичною раціональною Британією.

Як і в попередніх його операх, оркестрові епізоди мають величезне значення: об'єднують дію в єдине ціле, доказуючи, ілюструючи те, що не увійшло до вербальної частини лібрето опери, малюють цілі картини, доповнюють і оживляють дію. Так в одній з інтерлюдій [296, № 13. Хорова сцена, с. 98], яка носить назву «Куйка агліцкой блохи на російський лад» звучить мікст ударних марімба, бонги, античних тарілочок, ковадла, передаючи роботу в майстерні Лівші. Виникають яскраві образи, як йде робота маленькими молоточками, обережно, філігранно і захоплено. Також оркестрові репліки змальовують палац Букингемський № 5, Сім поворотів ключика № 7, Подорож з Тули до Петербургу № 15, Наведення мілкоскопу № 17, Know How (екскурсія Лівші по агліцким «цейгаузам збройовим мильно-пільним заводам») № 25, Шторм № 29. Цікаві художні прийоми в оркестрі, виписані в партитурі композитором, такі як, наприклад: впустити бубон на підлогу з викриком «Ой!», одночасно топати ногою об підлогу і впівголосу скрикнути (як на вибоїні нерівної дороги) [296, № 15 Подорож з Тули до Петербургу, с. 126, ц. 125].

Улюблений композитором прийом створення скрізних лейттем також використовується в цій опері – це пісня російських жінок «Річенька Тулиця», яка вперше звучить в однойменному номері 4, потім з'являється в номері 27 Видіння Росії, як душевна туга по Батьківщині косого Лівші і у Фінальних сценах (Митарства по лазаретах) № 31 в хорі, які з'являються в подібні сестер милосердя [296, ц.270, т. 2 – 13, с.295]. Таке глибинне використання національного фольклору, церковних співів і молитов Р. Щедріним не є випадковим, бо виходить з життєвого досвіду композитора.

У російських сценах опери важлива роль відводиться хору, а в англійських сценах присутні лише солісти та міманс, що підкреслює

соціокультурну відмінність російського й британського народів. Використання Р. Щедріним фольклорних текстів, пустотливих й протяжних пісень, частівок, об'єднують сюжетну канву в єдине ціле, будучи лейтмотивами опери – «Тула, гула, Тула, гула, тетку Глашу ветром сдуло» [296, № 11 Околиця Тули і пустотливі пісні Лівші], «Аленький цветочек почто ты в поле увял» [296, № 4 Річка Туліца (наплив), Фінал I частини, частина II № 28 Відплиття Лівші до Росії ц.236], «Реченька Тулица» [296, № 4 Річка Туліца (наплив), частина II № 27 Видіння Росії]. Хор трактується композитором як повноцінний персонаж, в якому поєднуються виконавська віртуозність з особливими драматургічними функціями оскільки від хористів вимагається активна акторська гра, прикладом чого може служити вже згадувана хорова сцена «Куйка агліцкой блохи на російський лад» [296, ц.104 – 109].

У опері використовуються елементи богослужбових текстів, у тому числі й з чину поховання. Так у № 16 «Прибуття Платова з Лівшею в Зимовий Палац», коли Лівшу приводять до царя він, хрестившись, виголошує про себе охоронну молитву «Благова царя Благая мати пречистая», текст якої є авторським варіантом канонічного тексту [ц. 134], у фінальній сцені № 31 хор багато разів повторює авторський варіант Ісусової молитви «Сыне Божий, помилуй нас, то не ведаем, что творим...», використовується прийом псалмодування. У Епілозі опери, після колискової Блохи, відразу йде сцена відспівування [296, ц.276]: «Святыи Боже, Святыи крепкий помилуй нас. Отыди сто зла и створи Благи, святыи Боже помилуй, Боже...», що стає авторською інтерпретацією чину православного відспівування та піднесенням завершенням всієї опери. По звучанню хорал близький до церковного співу що з одного боку виражає службовий характер даного тексту та близькість до тисячолітніх традицій християнства, з іншого – є проявленням тісного зв'язку з сьогоденням, що знаходить своє вираження у використанні композитором сучасних гармоній з кластерними нашаруваннями.

Як відомо, заупокійний чин застосовували в своїй оперній творчості і П.І. Чайковський (фінал опери «Пікова дама»), і сам Родіон Щедрін в опері «Мертві душі» («Відспівування прокурора») про що вище згадувалось. У цьому трагічному епілозі зображується мученицька дорога головного героя Лівші до вічного світла Божественної Любові, що є своєрідним філософським підсумком цієї притчі, що існує поза часовими обмеженнями та піднімає оперу на висоту бахівських пасіонів.

І остання на теперішній момент опера-феєрія Р. Щедріна в двох частинах – це чарівна, святочна історія, різдвяна казка для дітей і дорослих. Як признається сам автор: «Це була давня мрія – зробити «дзеркального» «Лускунчика», на російському матеріалі» [234].

В основі лібрето опери-феєрії лежить переведення казки чеської письменниці Божени Немцовой улюбленим літературним автором Р. Щедріна – Миколою Лєсковим. Музична тканина пронизана фольклорними мотивами, частушковими і танцювальними поспівками, гострими дисонансами, естрадними ритмами, розфарбована тембрами незвичайних для симфонічного оркестру інструментів: марімба, синтезатор, домра, дзвіночки, клавесин і навіть кротали (тарілочки родом з Древньої Греції). Вокальні партії мають яскравий мелодізм у позитивних героїв, і обривки мелодій, скоромовки у героїв неприємних, підсилюючи внутрішню конфліктну лінію драматургії. Як і у попередніх операх, композитор дуже ретельно прописує вказівки динаміки, нюансів, всіляких оркестрових та вокальних прийомів. Як пише І. Муравйова у «Російській газеті»: «Для співців Щедрін прописує ціле зведення прийомів: вони переходять від каватин, арій і речитативів до «розмовної музики», виконують фрази *cantare a riasere* (розтягуючи ноти на заданій висоті), хор гвардійців співає «у всю глотку», а *capella*, та ще з хвацьким свистом, пародіюючи солдатський стройовий репертуар» [163].

Також ретельно автор прописує вказівки адресовані оркестру, наприклад: у першому номері «Заставка» оркестр від ц. 3 співає, внизу ремарка автора «грати і співати одночасно до ц.5. Авторіві дуже хотілось би,

щоб і диригент співав разом з оркестром» [297, с. 8]. Опера «Різдвяна казка» з одного боку яскрава барвіста колористична святкова, а іншою її стороною стала ліричність та навіть інтимність, якщо розглядати її як історію про чисту душу, яку рятують ангели-місяці, що особливо виявляється в другій частині опери – перебування головної героїні Замазури в лісі в лютий мороз. Музика в цій частині настільки прозора, неземна, що здається героїня вже не на землі, вона в іншому неземному вимірі. Це відчуття підтримує оркестр, в якому переважають звуки дзвіночка, челести, домри, синтетичних електронних тембрів, звучних у високому регістрі (№ 18, 19).

Відзначимо, що у Мачухи і Злидні немає сольних номерів, Р. Щедрін написав для них лише віртуозні дуети, стилізовані в неокласицистському дусі, а головна мета цих героїнь озвучена ними в № 10 «Мрії про багатство» – «Мы хотим скупить весь мир!» ( ц.102) [297]. У фіналі опери, у «Гімні доброти» № 29 – звучить тема «Оди до радості» з бетховенської Дев'ятої симфонії – «Обніміться, мільйони!» (автором дана пряма репліка «Seid umschlungen, Millionen»). Вперше з'явившись в ансамблі в Дванадцяти місяців (№ 6 «Дванадцять місяців», ц. 61), цей заклик з ц. 249 звучить з вуст всіх персонажів казки, неодноразово повторюючись, поки не переходить в загальне tutti.

Загальна драматургія та образно-семантична складова «Різдвяної казки», збудовані так, щоб фінал був світлим, яскравим, благоговійним. Треба зазначити, що у фіналі казки нікого не карають, оскільки Місяці як вища сила примиряють Царицю з реальністю, дарують прощення жадібним Мачусі й Злидні, обдаровують всілякими дарами Замазуру. Катарсис фіналу досягається загальним святковим світлим тріумфуванням.

Думається, що Р. Щедрін вибрав дванадцять місяців за основу не випадково, оскільки можна прослідити певну аналогію: дванадцять місяців, як дванадцять казкових місяців-апостолів, що підносяться над життєвою метушнею, над дріб'язковими пристрастями і закликають до добра і світла, в їх словах звучить пряма мораль, заклик співчувати, робити добрі справи. Так



само й образ Замазури покірливої, терплячої, доброї і щедрої дівчини, яка не пам'ятає зла та всіх прощає, – як головний символ християнства – Любові Христової. У деяких рисах Замазури можна простежити схожість з образом діви Февронії з опери М.А. Римського-Корсакова «Сказання про невидимий град Кітеж і діву Февронію» [188], яке виявляється в умінні бачити і чути красу божественного світу природи, прощати кривдників, творити добро. Щедрін в опері піддає сатиричному осміянню не самих людей, а їх пристрасті, їх грішні бажання, що повністю співпадає с християнськими догматичними настановам.

Літургійна символіка в оперних творах Р. Щедріна проявляється на різних рівнях. На музичному рівні – це обробки знаменного розпіву, псалмодування, прийом антифонного співу, дзвонівість, алюзії богослужбових піснеспівів, спів а capella, респонсорний прийом, тембральна символіка голосу (бас, чоловічий хор нагадує богослужіння, монашество, меццо-сопрано, контральто – канонарха); на вербальному рівні – це літературні витоки тексту лібрето з православних авторів (крім, «Не тільки любов!»)<sup>41</sup>, використання текстів молитов, псалмів, часто авторські обробки цих текстів; на рівні узагальненої літургійної символіки – відчуття соборності, мотив каяття, очищення від гріху, панування християнської Любові, відданості.

### ***3.2. Інтерпретація літургійної тематики у оперній творчості сучасних українських композиторів (на прикладі опер О.В. Козаренка та О.С. Щетинського)***

Творчість сучасних вітчизняних композиторів О. Козаренка та О. Щетинського вже неодноразово були предметом музикознавчих наукових пошуків, але багато художніх знахідок та творчих досягнень обох митців ще потребують вивчення. Серед багатьох досліджень, присвячених діяльності

<sup>41</sup> В опері «Лоліта» є прояв літургійних символів, і хоча тексти на латині, християнська єдність церков на початку першого тисячоліття, дає підстави розглядати їх в контексті даного дослідження.

видатного представника львівської композиторської школи О. Козаренка, досліджуються риси творчого універсализму митця (О. Коенда), які проявляються як знакова інтерпретація тексту, національна своєрідність художнього вираження, мелодичність як базовий принцип художнього мислення, некласичні засади і принципи організації художнього тексту, театралізація як форма художнього синтезу [106]. Естетиці композиторського стилю О. Козаренка близька камерність творів, використання комплексу нетрадиційних способів звуковидобування та організації музичного матеріалу, наповненість музичного матеріалу символікою та стильовим пародіюванням. У своїй творчості композитор постійно звертається до релігійних образів та має премію Міністерства культури і мистецтв України ім. М. Лисенка (2000) саме за духовні музичні твори. Його перу належать «Богородичні пісні» для солістів і жіночого хору; ораторія «Страсті Господа Бога Нашого Ісуса Христа» для солістів, читця, мішаного хору, органу, чембало та оркестру, до складу якого входять повноцінно представлені струнна, духова дерев'яна і мідна групи. Нетрадиційним є введення композитором в оркестрову тканину твору розширеної групи ударних інструментів, таких як *timpani*, *campane*, *tam-tam*, *piatte sospeso* і *frusta*. Написана ораторія у 1995 році на основі гармонізації десяти антифонів Острозького наспіву Православних богослужбових текстів Страсної седмиці, в якому композитор «не змінив ні єдиної ноти» [112, с. 179]. Даний твір можна називати прикладом синтезу різних конфесіональних християнських традицій завдяки тому, що кульмінаційним частинам дані латинські назви (антифон VII «*Via Dolorosa*» («Скорботний шлях на Голгофу»), антифон IX «*Pieta*» («Оплакування») та включенням в музичну тканину антифону II цитати з № 1 «Стростей за Матвієм» Й. С. Баха. Ідею добутку О. Козаренка визначає в такий спосіб: «створити аналог західного пассіону, який би усмоктував і західну, і східну традиції» [112, с. 184]. Це ж саме відмічає в своєму дослідженні і Євгенія Робертівна Рау [194, С. 154-158]. Також за ствердженням О. Коенди в «Страстях» яскраво виражені дві алюзії – одна

під час високої драматичної кульмінації твору, «початок якої співвідноситься з «О, Fortuna!» Карла Орфа (з «Carmina burana»), і закінчення твору – з його алюзією до «Прийдіть, дочки, плачьте» зі «Страстей за Матвієм» Й. С. Баха [103, С. 141–157].

Також духовної тематики торкаються і інші твори композитора, зокрема «Українська Кафолічна літургія»; камерна опера «Час покаяння» – для солістів і оркестру на вірші українських поетів XVII – XVIII ст. Л. Горки, І. Величковського, І. Максимовича, Г. Сковороди (1997), «Псалом Давида» для хору й оркестру (1998), «Літургія Св. Іоанна Золотовустого» (1999 – 2000); «Український реквієм», який має підназву «Лемківський» (2008). Як зазначає сам О. Козаренко, в цих творах відбулась міграція певних знаків музичного вислову з поля європейської в поле національно-своєрідної семантики [97, с. 126]. Ольга Коменда в своїй статті «Симфонічна творчість Олександра Козаренка» стверджує, що для композитора важливі як образні, так і символічні алюзії в творах «адже відомо також про важливе значення числової символіки для Олександра Козаренка» [105, с. 74].

Дуже доречне висловлювання видатного сучасного українського композитора Мирослава Скорика: «...писати релігійну музику – це для композитора дуже вдячна, а водночас складна і відповідальна справа, бо вона звертається до найкращих почуттів людини, має бути глибокою і правдивою, тому не припускає поверховості, самозакоханості автора в своєму таланті, зверхності “генія” до “звичайних” слухачів. Але якщо він здатний настроїтись на цей лад, відчути правильний тон, то має шанс розкритись так, як в жодному іншому музичному жанрі» [91, с. 65]. «Сучасні композитори продовжують традиції, закладені в епоху бароко та неоромантизму початку ХХ століття. У стилі мислення та зображення відчувається виразність; живописність; алегоричність, самодостатність деталей, антитези, примхливі порівняння, своєрідні метафори, гіперболи; атмосфера просвітлення, яка особливо відчувається наприкінці творів та пов’язана з прославленням Бога,

Христа, релігійних подій» [211, с. 233]. Ці всі риси притаманні творчості та творчій особистості Олександра Козаренко.

Камерна опера О. Козаренка «Час покаяння» написана для чотирьох солістів: сопрано – Вона, мецо-сопрано – Янгол, бас – Спокуса, тенор – Сумління і оркестру на вірші українських поетів епохи Бароко Л. Горки, І. Величковського, І. Максимовича, Г. Сковороди (лібрето Сергія Ступака) в 1997 році в Ворзелі і закінчена в Коломиї. На думку О. Чекан, опера «Час покаяння» представляє собою «типову барочну алегорію», де точками спирання для композитора стають «літературні твори українського Бароко – несподівані філософські прозріння, полемічна загостреність, діалектичне бачення світу як нагромадження протилежностей та поетична розгубленість і задивленість у запаморочливі глибини власної душі» [273, с. 144]. В першому номері, за словами О. Чекан, жанрові ознаки бароко представлені тембром дзвону (в партитурі виписаний церковний дзвін), яким розпочинається опера, він є не тільки оркестровою барвою, але й репрезентантом змісту опери. Дзвін набату звучить на тлі *ostinato* у контрабаса та розміреного «бою» ударних, він лине начебто окремо, над оркестром, привертаючи нашу увагу до чогось дуже важливого, що зараз буде відбуватися. Соло тромбону, що уособлює частину з «Реквієму» «*Tuba mirum*» [273, с. 148] нагадує «трубний заклик» Апокаліпсису, який звучить дуже похмуро. Також композитор використовує ефект резонування (відлуння) церковного набату за допомогою повторення партії церковного дзвону в партії ударних (*Timpani*). На нашу думку, дзвонівість можна розглядати і з боку того, що він репрезентує дзвон набату<sup>42</sup>.

В партії тромбонів трикратні «гудки» в субконтроктаві на *b* створюють певні асоціації з похороном, наводять смуток на душу. На тлі розмірено звучного набату струнна група нагадує спів хору з затуленим ротом, увесь

<sup>42</sup> Набат — сповіщення або тривожний сигнал для збору народу, що подається зазвичай ударами в дзвін, било, рідше барабанним боєм. Також застаріла назва великого барабана, що застосовувався в військах, або літаври [29].

оркестровий колорит викликає в уяві простір нереального світу, ти нібито знаходишся в притворі храму, боїшся заглянути за поріг своєї душі.

Після «сплеску» арфи вступає голос сопрано (спів за сценою, ц. 1, с. 2), її голос один здається реальністю. У вказівках композитора так і є – сопрано це єдина реальна істота, яка означається як Вона. Останні три солісти є істотами духовного невидимого нереального плану. Двоплановість оперної дії надає рис містеріальності. Мелодія партії сопрано має яскраво виражені національні ознаки, такі, як інтонації плачу, голосіння, ці інтонації переплітаються одна з одною і становлять мелодизовані речитації. В кінці кожної строки глісандуючи спуски голосу додають скорботності і інтонації страждання, нестерпимої муки. В словах героїні відчутна втрата: «Ой, взяла мене великая туга, Що я не вижу милого друга. Пошла б я за ним, та сліду не знаю, Що ж я чинити, бідная, маю» (ц.1, с. 2 – 5). Текст, що використовується лібретистом в цій частині узятий з «Рукописного збірника бібліотеки Музею Чарторийських» [41], з якої вибрані не тільки окремі вірши, а й окремі строки різних творів. Так до восьми строк з одного вірша додаються чотири перші строки іншого «Ой, листоньком дороженька запала, запала...». Продовження цього віршу сумне, бо там ясно вказується на те, що милий, від'їхавши з рідної сторони, загинув, та й просить свою дружину його кістки поховати<sup>43</sup>. Цей текст, що залишився «за кадром», передається композитором в музиці. Ці скорботні рядки є дописаними в книжці і становлять початок книжної пісні з Тиличанського рукописного збірника першої половини (середини?) XVIII століття [292].

Цікаве втілення теми сопрано – воно повторюється у струнної групи канонем, мовби тисячі голосів підхоплюють голосіння стражденної душі. Кожній речитації передують акорди арфи, що з одного боку створює тональну опору для вступу голосу, бо спів відбувається на тлі контрабасу і

<sup>43</sup> Несуть кости на сушу, рыбойки зідять тушу,  
А ты, мой Боже, будь милостивий, прийми мою душу.  
А ты, моя дівойко, моє любе сердейко,  
Ой поховай же, ой позберай же, сивая голубойко! [292].

віолончелей, фаготу, тромбонів і дзвіночків, а з другого боку додає краску, спонукання до руху душі. «Пошла б я за ним, та сліду не знаю, Що ж я чинити, бідная, маю». Всі фрази сопрано гліссандуючи сходять теситурно та динамічно нанівець, змальовуючи знесилення душі.

З цифри другої до голосу сопрано приєднується голос Янгола, який становить контрастну лінію в драматургії опери. Дуже повільно та розмірено, нібито відчужено, з височини линуть слова: «Минуть смутки, Минуть сльози, Минуть біди, Минуть муки, Мине спрага, Мине сліпота, Мине усяке лихо...». Представник «горнього» світу знає марність земних страждань. Янгол – це голос мудрості і вічності, що дає відповідь на всі людські питання. Це рядки з алюзією на поезію Івана Величковського<sup>44</sup>, маловідомого українського віршописця кінця XVII –початку XVIII століть, а саме на його вірш «Минути»<sup>45</sup>[38<sup>46</sup>].

Ми курсивом відмітили ті строки та слова, що увійшли до тексту опери. Як ми бачимо з віршем співпадають декілька строк, останні лібретист

<sup>44</sup> Іван Величковський- батько святого Паїсія Величковського (що був старцем на Афоні), служив протопопом в Успенському Кафедральному соборі м.Полтави. У вільний від служби час писав т вірші. Це була типова людина епохи барокко — ренесансна життєрадісність і життєлюбність поєднувалась у ньому з глибокою, щирою релігійністю, а це породжувало внутрішню суперечливість його душевного світу, його індивідуальну душевну драму, хоч і живило потужною енергією його творчість Звичайно, все це пропускається поетом крізь призму християнського світосприймання і світорозуміння.[101].

<sup>45</sup> <i>Минути добрих</i>	Минет голод
Минуть хвороби.	Минет прагненне
Минуть преслідування.	Минет нагота.
Минуть мученія.	Минет убозство.
<i>Минуть біди.</i>	Минет каліцтво.
Минуть скорбі.	<i>Минет сліпота.</i>
<i>Минуть сльози.</i>	Минет німота.
Минуть обиди.	Минет хромота.
Минуть рани.	Минуть труди,
Минуть наруганія.....	невчаси, невпокої.

*Минет всякоє злоє* [38].

<sup>46</sup> Оригінальна назва: «Зѣгар цѣлый и полузегарик, нѣбы два пекторáлики, составлѣнные во честь и славу преблагословенноѣ дѣвы Маріи, матеріе безлѣтнаго под лѣты, из неѣ рождшагося всѣх времен Творца, а офѣрованные ясне в Богу преосвященному его милости господину отцу Варлаáму Ясинскому» (1690). Де зегар – це образ годинника. Це годинник (від польського «zegar») різного часу і різного роду, починаючи від пісочних і водяних аж до складних механізмів гогольовської пори. За сприяння зегара ченці (у тому числі затворники) читали молитви «по годиннику». Звичайно, церковний «годинник» не збігався з годинником мирським. Відбувалися вони від біблейського часоїсчислення («година перша», «третя» і т. д.). У епоху Бароко, в боротьбі з протестантизмом, проте і під його впливом, українські і білоруські ченці, священики, навіть єпископи, архієпископи і митрополити почали вигадувати молитви римовані (і навіть строфічні). Зегар виявився зручний і тут. Він наочно «прив'язував» тематику молитов або до цифр годинника, або до Страстей Господніх: подіям Страсної Середи, Четверга і П'ятниці, розписаним християнською традицією по біблейському годиннику. [Казарин В.П., Новикова М.А. Н. В. Гоголь: «Страшная месьть» – круг и чаша. URL: <https://burago.com.ua/kazarin-v-p-novikova-m-a-%E2%80%A2-n-v-gogol/>].

наблизив до оригіналу. Основна думка цієї поезії полягає в тому, що життя складається з годин і «минут» і це дуже великий скарб, бо по смерті нічого не буде. «Минуты» – анафоричні вірші, що складаються з рядків з єдинопочатком: «минет» або «минут». Полісемантизм віршів пов'язаний із грою слів «минути» (хвилини) та «минути» (проминути, пройти)» [119]. Книжка містить початок (звернення І. Величковського до читача), в якому, що було дуже модним, вписане ім'я автора:

І О смерті ПАМ'ятай, і На суд будь чуткий,  
ВЕЛЬМИ Час біжить сКОро, В бігу Своєм прудКИЙ.  
та подана головна ідея віршу.

Складається книжка з чотирьох частин: «Зегар целий» (поетичні рядки «24 часа»), «Полузегарок» («часи денні і нічні»), «Минуты» (загальні, злі, добрі та дві страшні), «Квадрантес» (години, розділені на чотири частини). «Всі відомі нам твори Величковського виконані в рисах того своєрідного літературного стилю, який оформився в Європі, зокрема в Польщі, в XVI – XVII ст., в епоху феодально-католицької реакції, і який поширювався на Україні в шляхетських колах і колах вищого духівництва головним чином в другій половині XVII і на початку XVIII ст. Стиль цей в сучасній науці зветься то «схоластичним» стилем, то стилем «бароко». Мета мистецтва за часів бароко – вразити читача, зацікавити його несподіваними стилістичними ефектами» [150].

На кожную стривожену репліку сопрано, яку підхоплює струнна група перших скрипок, відповідає Янгол: «Ой, устану рано, лягу позненько» (Вона) – «Минуть смутки» (Янгол), «Не виджу я тебе, моє серденько» (в цій строчці змінено порядок слів, в оригіналі «Тебе ж я не вижу, моє серденько!») – «Минуть сльози», «Лягу позненько, а на зорі встану» – «Минуть біди», «На миленького ніколи не згляну» – «Минуть муки», «Ой, листоньком доріженька запала» – «Мине спрага», «Давненько свого милого видала» – «Мине сліпота», «Ой, прилети, голубоньку до мене» – «Мине усяке...», «Стеснилось моє серденько без тебе» – «лихо...». Таке протиставлення двох

емоцій, двох поглядів на життя, змальовує боротьбу душі з земними спокусами та пристрастями. Висхідна інтонація в партії Янгола закликає душу до Неба, покинути свої переживання, заспокоїти тілесні пристрасті. Також відмітимо, що мелодична секвенція альта хоч і має різну будову, і за своїм графічним малюнком не є буквальним відтворенням секвенції *Dies Irae*, але по своєму смислового та семантичному наповненню повністю їй відповідає.

Наступний, другий епізод, розпочинає Вона (на сцені) стогоном «О», «мучить», «жорстока», цей стогін луною повторюють по черзі групи струнних з *Timpani*. На словах «утрону мою пристрасть, горить мені тіло, вогнем мене пекучим усю запалило» мелодія широкими інтервалами злітає здолу угору і знов вниз із хроматичними ускладненнями. В оркестрі зображується сум'яття, що відбувається у людини в душі. Жінка благає Бога, щоб Він стер пристрасті з серця, що Вона воліє скоро умерти, «тільки б кохання зажити». Героїня називає своє життя «прелютим», «часи по не щасливі». Експресія цього епізоду підкреслена композитором в ремарках: «дуже швидка, експресивна і неоднотайна репетиція», «висхідні та низхідні *glissand.* з поступовим розширенням амплітуди». Текст цього епізоду – це строки узяті з п'єси професора Київської академії Лаврентія Горки «Йосиф Патріарх» (1707 – 1708)<sup>47</sup>:

Вона, доходить до несамовитості: «І хто мені б поміг утолитись у скорбній годині?». Таке враження, що її душу дійсно мучить нечиста сила, не даючи спокою. Нетрадиційним є введення композитором в оркестрову тканину твору розширеної групи ударних інструментів, таких як *timpani*, *campane*, *tam-tam*, *piatti*, *campanelli*, *Tubi di Cristalli*, *Vibrafono*, *marimba*.

---

<sup>47</sup> Ні сон, мені жаданий, ні ніч преглибока  
 Печаль цю не знімає О, мучить жорстока  
 Утрону мою пристрасть. Горить мені тіло,  
 Вогнем мене пекучим усю запалило.  
 Не в силі Бог із серця ці пристрасті стерти.  
 Нічого я не можу робити. Умерти  
 Волію скоро, тільки б кохання зажити.  
 Піду я за коханим, біжу, щоб згоріти...[276].



У третьому епізоді «Спокуси та Вона» на тлі тромбонів, практично а capella, звучать вірші Івана Максимовича, архієпископа чернігівського, із книги «Осм блаженства євангельської» в партії Спокуси (бас) з інтонаціями кобзарєвої думи. Лібретист в довільному порядку вибирає рядки з поезії не тільки змінюючи порядок строф, але й слів, що найкраще відповідає спільному задуму опери<sup>48</sup>.

В партії сопрано продовжені рядки з поезії невизнаного автора «Із рукописного збірника бібліотеки Музею Чарторийських» «Ой, взяла ж мене великая туга...» («Ой, встану рано, лягу позненько, Лягу позненько, на зорі встану. На миленького ніколи не згляну, Ой, встану рано, лягу пізненько на зорі...») з каноном струнних, в бароковій фігурації катабазису, що наприкінці номеру підхоплює духову групу (гобої та флейти). Арфа, яку долучають наприкінці епізоду до партитури, переносить нас в наступний четвертий епізод, де з'являється новий персонаж – Сумління (тенор). Гострий, стакатний ритм Спокуси та Сумління, які співають дисонуючими інтервалами один і той самий текст, схожі на уколи сумління душі героїні. В оркестровій тканині також відбувається боротьба пориву душі в Небо та тяжіння тіла до гріха (фігурації анабазису та катабазису в різних групах інструментів в осучасненому вигляді з хроматичними відхиленнями). Отрута, що впаде в серце, від нечистої любові, «наче пекло опалить, зведе і нещадно тортурам піддасть!» [99, № 4. Спокуса, Сумління та Вона. с.19 – 20]. Жіноча душа «схлипує» вокалізами.

П'ятий номер «Вона» розкриває повністю те, що робиться в душі героїні: «Серце відкидає розумні совіти. Я, мов судно, яке сильні хвилі раптово покривають!» (с. 21 – 22). Ці рядки схожі на поезію Григорія Сковороди з «Саду Божественних пісень»:

Чолнок мой бури вихр шатает,

---

<sup>48</sup> День нашої бутності на ніч похиляється,  
Ніч смертна, недочасна до нас наближається,  
Гріха ніч, і ніч муки, і важкого гоніння.  
Ніч бід великих, суму і ніч спокусіння.  
(Курсивом відмітили ті слова та строфи, які були переставлені – К.Н.).

Се в бездну, се выспръ вергает!» (песнь 29-я). Цей номер сольний для сопрано і, можна, навіть, назвати цей епізод арією сопрано, що репрезентує героїню як людину, що добре розуміє сутність життя, гріха, спокуси, але жие серцем, яке, на думку святих отців, є органом сприйняття Бога в людині. Святитель Лука Войно-Ясенецький в своїй книзі «Дух, душа і тіло» так пише про серце: «Але Священне Писання говорить нам про серце значно більше: про нього йдеться мало не на кожній сторінці Біблії. Адже серце не лише центральний орган чуття, але і орган думки і сприйняття духовних дій. І більш того: серце, по Священному Писанню, є орган спілкування людини з Богом, а отже, воно є орган вищого пізнання» [139, с.15].

В своїй філософській системі Григорій Сковорода розглядає світ як макрокосм – Всесвіт, який немає ані початку ані кінця і потребує пізнання їх внутрішнього значення, «внутрішнього початку» речей; мікрокосм – світ людини, як Божого творіння, яка через пізнання себе пізнає самого Бога. І особливе місце у філософії Сковороди займає символічний світ (третій з існуючих «трьох світів») – Біблія, що виступає як зв'язок між натурою видимою і невидимою, як якесь керівництво, що зводить до «блаженної натури» (до Бога). Людина здійснює прекрасні вчинки і щаслива лише тоді, коли вона погоджує свою поведінку і спосіб життя зі своїми природними нахилами. Бог, існує як, «саморушна причина», закономірність всього сущого. Але всю філософську систему Г. Сковороди можна висловити в один рядок: існує «дві натури» і «три світи». Щастя полягає в душевному світі і сердечному веселіє, для досягнення його потрібно віддатися на волю Божу, що означає жити згідно з природою.

Шостий номер «Буря» є оркестровою інтродукцією, в якій оркестровими барвами О.В. Козаренко змальовує бурне море життєвих пристрастей. Тут вступає весь состав оркестру, який певною мірою нагадує вагнерівський. Як нам здається, в основу цього номеру покладена Пісня 17 – з «Саду Божественних пісень» Г. Сковороди, зерно якої взято з покайного канону шостого гласу «Житейское море, воздвигаемое зря» и проч.

Видя жития сего я горе,  
 Кипящее, как Чермное море,  
 Вихром скорбей, напастей, бед,  
 Разслаб, ужаснулся, поблед  
 О горе сущим в нем! [223, с. 185].

Епоха Бароко була епохою встановлення естетичної ідеї, яка прагнула зв'язати сакральне й світське, а в її основі полягала ідея, яку висловлював ще Апостол Павло [Евр. 11:3] – «Вірою пізнаємо, що віка влаштовані словом Божим, так що з невидимого сталося видиме», де видиме – тимчасове, а невидиме – вічне. Вона була розвинена і в філософії Г. Сковороди, який вважав що існують два світи, видимий і невидимий. «Увесь світ складається з двох натур: одна видима, інша – невидима». Видиме інтерпретував філософ як проекцію невидимого і сприймав, як світ повний спокус, як безодню, що манить людину до гріха. Видимий світ був нічим порівнянню з невидимим. «Усе невидне сильніше є за своє видне, й від невидного залежить видне» [231, с. 112-113].

Людина є суперечливою єдністю душі і тіла. Душа розумна, безсмертна, нетлінна, вона вільна, вічна і розумна. Згідно з бароковою поетикою Г. Сковорода називає її «вічним двигуном»: «... увидевший внутрь себе главный машины пункт – *царствие Божие* – сей узнал себе, нашед в мертвом живое, во тме свет, как алмаз в грязи и как евангельская жена *империял* в горничном соре» [223, с. 11].

Тіло за цією концепцією є сном людини, в'язниця для душі. «Оцінка тіла була негативною, оскільки тіло не належало до природи людини, а до так званого «зовнішнього» в людині, відтак воно як зовнішня оболонка аж ніяк не асоціювалося з єством – внутрішньою суттю людини» [275, с. 192 – 193]. Тіло й душа вічно сперечались між собою. Така суперечка становила середньовічний сюжет, була основою драматичного та поетично-прозового жанрів та послідовно перейшла до барокової доби. Тема боріння душі та плоті частіше за все добудовується опозиціями видимого та невидимого,

внутрішнього та зовнішнього. У цієї суперечці розвивалася ідея про суперечливу природу людини. [231, с.121]. У своїх філософських творах Г. Сковорода також часто іронічно описував людину мінливою «як море, вірною як вітер, надійною, як лід» [231, с.125].

Attassa епізод сьомий «Спокуса та Вона» продовжує тему шостого епізоду, але вже з додаванням слова. Спокуса: «Буря човен твій, піднесе і вниз кидає! Гей, нема для тебе миру! Пристані між цього виру. Море се тебе зжирає!. Море все зжирає!» – пристрасті земні зжирають людину, не залишають їй шансу на спокій і мир душі. В основі цього епізоду знову поезія Г. Сковороди:

ПЕСНЬ 29-я. Зерно якої зазначено, як «В конец сей: *Повеле буре и протч. Кто сей есть, его же ветры, море послушают?*». Тут ми бачимо іронічне описування людини:

Чолнок мой бури вихр шатает,  
 Се в бездну, се выспрь вергает!  
 Ах, несть мне днесь мира  
 И несть мне навклира.  
 Се мя море пожирает!.. [223, с. 211].

На що бідна жінка, яку підхоплюють «хвилі» (в партитурі відтворено великі хвилі, які мов соломинку підхоплюють людину і підносять високо до гори з фа першої октави до ля і сі другої, і також швидко кидають до низу) намагається чинити опір. Вона: «Хвиля, мов гора, здіймає, Друга в прірву поринає. І надія ледве мріє, души зника, смиліє жду – не допоможе, поможе, Може...» [99, № 7, ц.1, 2, с. 28 – 31]. Тут композитор використовує прийом відлуння зі слова «допоможе», поступово відсікаючи від нього приставку до-, потім приставку по-, залишаючи лише корінь слова. Такий прийом передає вагання душі, поступове зневірення в те, що надійде допомога. Але надія не згасає повністю, вона залишається: «може...» на три піано. Перед словом «поможе» Спокуса зникає (ремарка автора). Так нам дається побачити, якщо ми маємо хоч малу надію на Бога і звернемося до Нього сердечно, відразу

нам надається поміч і всі спокуси зникають. До тих пір, поки благодать Божа мешкає в нас, доти сатана не може увійти до глибини душі, в серце і мешкати там: «Егда [же] нечистый дѹхъ изыдетъ отъ человѣка, преходить сквозѣ безводная мѣста, ищѣя покоя: и не обрѣтая, глаголетъ: возвращуся въ домъ мой, отнюдуже изыдохъ. И пришедъ обрѣщеть ѿ пометень и украшень:» [Лк 11: 24, 25]. Буря вщухла.

Восьмий епізод Молитва (Вона, Янгол та Сумління). Само використання персонажів – Янгол, Сумління, Спокуса, відсилає до вертепного дійства, що в добу бароко було досить розвинуте. Сам принцип будови опери наближає її за жанровими ознаками до літургійного дійства, в якому слово не було самостійним, а запозичувалося з літургії [231, с. 161]. Також про належність, хоч і непряму, до цього жанру, вказує присутність невидимого Христа, до якого звертаються персонажі опери, а точніше героїня і її Сумління та Янгол. Тут ми бачимо розділення людини на три світи, як то було в філософії Г. Сковороди. Символіко-алегоричні образи Янгола та Сумління показують людину в триєдності – дух, душа і тіло, що є символом Трійці. «Трисонячна єдність і єство – ся одиниця всьому глава, а сама безвладна, ні часом, ні ім'ям, ні місцем, ні статтю не обмежена» [223, с. 10].

Сумління: «О, пристанище безбідне Тихе, миле, безнавітне! Маріїн Сине! Ти – оте єдине. Берегом що має стати. О, пристанище безбідне. О, Маріїн Сине, Ти – оте Єдине!» – слова з поезії Г. Сковороди «Сад Божественних песен....» 29-й стих<sup>49</sup>. «Що компас в кораблі, то Бог в людині» [223, с. 10].

Отець Лука Войно-Ясенецький, цитуючи Іоанна Лествічника, пише: «Вогонь духовний, такий, що прийшов в серце, воскрешає молитву: після

<sup>49</sup> О пристанище безбедно,  
Тихо, сладко, безнаветно!  
О Мариин сыне!  
Ты буди єдине  
Кораблю моему брегом. [223, с. 211].

воскресіння ж і вознесіння її на небо буває зішестя вогню небесного в світлицю душі» [139, с. 16].

Янгол утішає душу, допомагає їй воскреснути для вічного життя: «Замкни печалі світу. Марнотність всіх діянь, щоб в небо возлетіти, на хвилю чиста стань. Спіши на вічну радість розумними крильми, там ти обновиш серце і пута знищиш тьми». Це вибрані рядки 2-ї пісні Г. Сковороди, але я не знайшла автора такого чудового перекладу. Зерно цієї пісні – *«По земле ходяще, обращение имама на небесех»*.

Оставь земны печали и суетность мирских дел!

Будь чист хоть на час малый, дабы ты выпрь возлетел.

Спеш ж во вечну радость крыльми умными отсель,

Ты там обновиш радость, как быстропарный орел!

Дух в людині завжди прагне до свого Отця Небесного, завжди шукає світла Божого. Партитура тут пронизана світлом і складає враження присутності Вищої Сили, яка огорнула своїми крильми героїню. Такий неземний світ зображується дзвониками, вібрафоном і арфою, насичуючи простір сакральною тишею. Можливо говорити, що тут йдеться про Фаворське світло, яке перетворить життя і душу героїні і надасть їй сил до покаяння.

Молитва самої героїні: «Не залишай мя, Христе Мій добрий дозорче. Пробудь із нами завжди захиснику – Творче», повторювана двічі, створює алюзію на Ісусову молитву, яку треба повторювати багато разів на день. Мелодичні секвенції схожі за своєю будовою на вірші барокової епохи, що створювали можливість читати текст зліва направо і справа наліво, вздовж і в стовбець, міняючи порядок строк і залишаючи той самий сенс. Це як гра в слова, тут гра в музичні формули. Такі мелодійні повтори та доповнення однієї сольної лінії другою нагадують по стилістиці духовний концерт «... в концерті замість «укладання» в метр з'являється «стопність», що має жанрову генезу. Паралелі можна виявити і в посиленому інтересі до «пісенної» поезії, з одного боку, і ліричних форм у концерті, з другого. Саме

пісенність закріпиться після падіння декламаційно-ораторських форм. Увагу до «малої форми», до «пісенності» як об'єктивне явище літератури XVIII ст. відзначає й Ю. Тинянов: «На противагу ораторському слову особливого значення набирає романс, пісня» [48, с.168]. «Намагання композиторів пов'язати музику з текстом виявилось у введенні музичних риторичних фігур» [48, с. 126]. Поширеність риторичних фігур в зображенні різних емоцій, дій та звуковідтворенні були поширені вже в концертах Дилецького, Титова та інших авторів даного періоду, у тому числі й анонімних. «Окрему групу складають музично-риторичні фігури, що відповідають емоційним станам, а також ті, що спираються на звуконаслідування (трубні сигнали, зітхання, ридання)» [48, с. 127]. Всі ці прийоми ми знаходимо в партитурі О. Козаренка.

Триєдиність душі, яку автор показує в епізоді восьмому, дає об'ємну молитву, яка твориться людиною на рівні тіла – Вона, на рівні душі – Сумління, і найвища молитва духа – Янгола. Кожна частина людини прагне до свого найвищого ідеалу – тіло до захисту від нападів земних спокусінь, Сумління, щоб мати пристанище, берег для «корабля» душі, який скитається по бурному морю життя. Найвища молитва Янгола, який воліє, щоб людська душа знайшла крила і змогла злетіти до Неба, стати причетною до Вічної Радості. Вона молиться, щоб її не покидав Господь Ісус Христос і щоб боронив її і весь світ від спокуси.

Дев'ятий епізод – це Фінал, де знов залишаються двоє: людина і її ангел-охоронець. Знов ми чуємо церковний дзвін, що закликає душу до храму, до Бога, тромбони трикратно вигукують свої тривожні заклики, нагадуючи про наближення смертного часу. Ми чуємо Янгола: «Мине юність, мине старість, мине весна, мине літо, мине осінь, мине зима» [партитура, № 9, ц.1, с. 38 – 41]. Сопрано знов співає за лаштунками. Вербальний і музичний текст збігається з епізодом 1: «Ой листоньком доріженька запала... Свого миленького я не видала, Ой, прилети, голубоньку до мене – Стескнілось моє серденько без тебе. Ох!». Але це вже відчужено,

знесилено, страсті практично поборені. Залишилось лише гірке зітхання і очікування. В супереч вірша Івана Величковського, який писав «мине час покаяння» композитор дає надію на спасіння: «Прийде час покаяння....» У нас завжди буде попереду час покаяння, коли ми зможемо очистити свою грішну душу.

Повторення тексту першого епізоду в фіналі заключає життя людини в часові рамки розквіту та старості, є тематичною «аркою» між першою та останньою частинами циклу, надає рис циклічності. В партитурі відсутнє пряме цитування фольклору чи церковних співів, але музична тканина насичена опосередковано втіленими інтонаціями речитації-псалмодування, дзвонами, алюзіями та стилізуваннями риторичних фігурацій, використанням пісенності, яка увійшла в духовний концерт доби бароко як невід'ємна частка, інтонаціями козацьких дум. Жанрова різноманітність партитури твору адекватна відтвореній історичній епосі, яку задає барочна поезія та переклади з латинської і польської мов, що дуже були поширені на теренах нашої держави, особливо в Західній її частині.

О. Коменда відзначає, що у творчості О. Козаренка має місце «визначення австро-німецької лінії (бароко, романтизм, експресіонізм), як другої головної, що йде крізь увесь творчий шлях митця в парі поряд з українською, і є достатньо репрезентативною у низці творів митця, зокрема, у «Страстях», «Літургії», «Concerto Rutheno», «Konzertstück», «П'єро мертвопетлює», «Час покаяння», «Sonata quasi una Fantasia», наприклад, в т. ч. через їхні інонаціональні репрезентації (Лятошинський, Шостакович та ін)» [104, с. 220]. Такої ж думки дотримується і Олена Чекан «... опера має певну австро-німецьку зорієнтованість», яку дослідниця відчуває «насамперед, у хіндемітівській традиції трактування музичного простору, де тональний центр, тональне мислення взагалі виступає зоною стійкості та притягання у розхитаному світі, опорою, без якої паморочиться в голові. Крім того, виламаність контурів деяких мелодичних ліній, пов'язана з граничною напруженістю емоцій, відсилає до нововіденських



експресіоністичних опусів» [273, с. 148]. Як висновок, акцентується «співіснування рис національної (пов'язаної з бароковою) та загальноєвропейської (пов'язаної із ведучими композиторськими школами ХХ ст.) інтонаційності» [273, с.148].

В творчості Олександра Козаренко важливу роль відіграють жанрово-стильові знаки. Використання віршів доби бароко дає змогу автору формувати специфічний музичний простір, в якому об'єднані «народні і професійні, низькі і високі джерела, жанрово-стильові моделі різних історичних періодів – від середньовіччя і аж до ХХ ст.», що й формує власне специфічно синтетичні козаренківські теми, що є показовими з точки зору його композиторської індивідуальності. «З одного боку, що саме вибирає композитор, з іншого, яким чином відбувається поєднання вибраних ним джерел» [104, с. 227].

На думку Л. Кияновської, «Козаренка, переважно, цікавить у завоюваннях композиторської техніки п'ятдесятих – шістдесятих років не самодостатня виразність авангардової творчої «технології», а можливість висловлення з її допомогою цікавої символіки, він у жорстких модерних рамках перекидає арки до біблійних, античних, фольклорних образів, будить яскраві сюжетно-картинні асоціації» [93].

Головним провідником та виразником національної своєрідності в мистецтві виступає, перш за все, зміст. Звернення до головних першоджерел національної культури та переосмислення на новому рівні виразових можливостей народного мелосу, звернення до вічних першоджерел, до архаїчних пісенних традицій свого народу дає змогу відтворити певне стилістичне середовище, яке створює органічну тканину індивідуально-авторського композиторського погляду на певний музично-історичний матеріал та ніби створює найактуальнішими засобами музичної виразності власну народнопісенну мелодію [31, с. 175]. В творчості композитора розкривається глибинна національна ментальність українського народу. «Через образи-символи, сферу релігійного спрямування вбачаємо прагнення

композиторів до відновлення духовного потенціалу національної свідомості. В оперному жанрі найбільш репрезентативними є камерна опера «Час покаєння» О. Козаренка, опера-дума «Сліпий» О. Злотника, опера-ораторія «Згадайте, братія моя...», музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо...» Г. Гаврилець, опера-драма «Поет» Л. Колодуба, опера-ораторія «Київські фрески» І. Карабиця. Заглиблюючись у сферу духовного пізнання, композитори активно вдаються до вельми об'ємного, подекуди іноваційного комплексу виразових засобів, що яскраво відображає образи української ментальності» [118, с. 159 – 160].

Пізнаванність композиторського почерку Козаренка здійснюється завдяки притаманним характерним рисам, які виражаються тяжінням композитора до українського фольклору (насамперед гуцульського) у комплексі з стилістичними проявами неокласицизму, необароковості, що надає велику роль імпровізаційності та прагненням до мінімалізму виконавських складів, до наскрізної перемелодизації, індивідуальним трактуванням інструментів. Певною мірою ці риси нагадують принцип Р. Вагнера, але, «по-перше, цілком камерний, осучаснений, із підкресленою роллю кожного голосу і навіть звуку; по-друге, це ближче до української підголоскової поліфонії» [95, с. 11]. «У його творчому світі в цілому панує тонка мініатюра, камерність, композитор уникає монументалізму форм та виконавських складів» [249, с. 141-142].

Коло символів літургійної природи у творчості О. Козаренка охоплюють такі стилістичні і семантичні складові як: риторичні фігури (Хрест, анабасіс-катабасіс), мелодійні секвенції *Dies irae*, колообразність, дзвоновий комплекс, ритм, прийом антифонного співу, елементи псалмодії, анафори (повтор), тощо. Необароковість виявляється як у використанні виразових засобів українського бароко, таких як кант, «думні інтонації», так і західноєвропейських, асимільованих в українській музичній культурі (фуга, окремі оркестрові прийоми і ін.) [95, с. 14].

Займаючи посаду завідувача кафедри філософії музики Львівського національного університету ім. І. Франка Олександр Козаренко опікується станом сучасної музикознавчої науки та її впливом на виконавців та композиторів. Так в своїй статті «Філософія музики як необхідний феномен» він підіймає проблему філософствування у звуках, до якого, на жаль, готові далеко не всі, не тільки студенти, а й деякі професори. «До розгортань глибинних смислових пластів, закодованих у нотних знаках, що є тим «вушком голки», крізь яке можна досягнути до мистецької правди – до такого філософствування у звуках готовий далеко не кожен (байдуже, чи професор, а чи студент)». Козаренко пропонує «модель філософії музики як необхідної навчальної дисципліни в єдності семіотики музики, музичної герменевтики та богословії музики» [98, С. 3-7].

Ще одним з сучасних вітчизняних композиторів, у оперній творчості якого літургійна тематика набуває індивідуально-авторських рис та інтерпретується крізь призму свого власного світосприйняття – є яскравий представник харківської композиторської школи Олександр Щетинський. Його опера «Благовіщення» – це сучасна музично-сценічна трактовка канонічного сюжету, де цікавим виявляється і стилістично-мовна форма інтерпретації церковного предання і, особливо, закони драматургічного цілого, що охоплюють, у тому числі особливі засоби виявлення духовно-змістового стрижня євангельського сюжету в музиці, який відіграє ключову роль у формуванні сакрального простору цієї опери.

В творчості композиторів частіше втілення знаходять найбільші православні свята Різдво й Пасха. А композитор О. Щетинський звернувся до Благовіщення. Церковне свято (явище) має свої характерні символи, в опері воно набуло від композитора більш широкого значення. Стало, якби перекладом на більш сучасну мову, що доступна більшій кількості людей, при цьому не втративши основного сенсу.

Як зазначає Цуранова О.: «В більшості випадків, композитор звертається до богослужбових або духовно-філософських текстів не з позиції

церковного «піснерачителя», але з точки зору сучасного «вільного художника», здатного витягувати з вербального тексту саму його суть, донести до слухача «дух» слова, розкрити його сокровенний зміст. О. Щетинський виступає в ролі музичного провідника між священними або філософськими поетичними рядками і сучасним слухачем, з тим, щоб доносити інформацію на мові музики XXI століття» [265, с. 351].

Прем'єра опери «Благовіщення» на лібрето О. Паріна, відбулася в Москві в філармонії на фестивалі актуальної музики «Інший простір»<sup>50</sup> та в театрі «Гелікон-опера» у 1999 році в рамках проекту «Голоси невидимого» («Біблейський триптих») в постанові Дмитра Бертмана та отримала Російську національну премію «Золота маска» в 2000 році в номінації «Новація» [45]. Опера написана для голосу сопрано без супроводу, ударних Indian Chimes, Wind Chimes, Triangles (декілька) – партія Марії (перша виконавиця Тетяна Куїнджі) та фортепіано, челести, ударні 5 Triangles, 3 Gongs (невеликі), Tam-tam, Crotali (з 4 – з 5) – Ангел Господній (виконавці Федір Аміров та Юрій Полубелов відповідно). Сюжет опери побудований на тексті Глави першої Євангелія від Луки, де відбувається діалог Діви Марії з Архангелом Гавриїлом, що приносить Благу Звістку про народження майбутнього Спасителя Ісуса Христа. Лібретист О. Парін вільно трактував канонічний текст, включивши до образного світу опери стилістику Срібного століття. На думку дослідниці Олени Наумової це призвело до недостатньої точності відтворення канонічного тексту (так Марія говорить слова, що в Євангелії належать Святій Єлізаветі: «благословéна ты въ женахъ, и благословéнь плóдь чрéва твоегó:» (Лк 1:42)) та не властивої канонічному першоджерелу гіпертрофованої емоційності. З нашої точки зору Олексій Парін з композитором Олександром Щетинським ясно зуміли виразити свій задум,

<sup>50</sup> «У перший день фестивалю в «колодязі» маленького залу Мейерхольда, відданому на три дні молодим композиторам, прозвучала камерна опера Олександра Щетинського «Благовіщення». Її два головні герої – Марія (сопрано Марія Куїнджі) і Ангел Господній (Федір Аміров – фортепіано, челеста і ударні) – на тлі кривавих відеозображень і образів самого Спасителя у виконанні піаніста на стінах «Трюму» посвячували слухачів в сенс діалогу першої глави Євангелія» [94].

який і полягав в тому, щоб передати зміст першої глави Євангелія від Луки через особисте сприйняття Марією одкровення, яке приніс Ангел, відчуття Боговибраності між людьми, покладеної на неї Місії і того майбутнього, що її очікує. В опері торкнулись не тільки самого Благовіщення, а й цілої християнської концепції життя Марії від Благовіщення до Успіння через Народження Христа і Його Хресні Муки і Воскресіння («К вести твоей я готова» (№3, т. 20-21, с. 18). «Мне ли дитя на свет произведешь?» (№ 3, т. 27 – 28, с. 20), «Я вижу сквозь время распятого сына» (№ 5 – т. 19 – 21, с. 31), «Я вижу воскресшего сына» (№ 5 – т. 26 – 28, с. 32), «И вижу, как утлое тело мое он живым берет в небеса» (№ 5 – т. 29 – 33, с. 32-33)). Тут ми бачимо втілення річного кола богослужінь, яке проходить через свята, а також частин з служби Вечірні, а саме – тропарю Вечірні «Богородица Дево, радуйся, благодатная Мария Господь с Тобою. Благословенна Ты в женах и благословен плод чрева Твоего, яко Спаса родила еси душ наших». Порівняймо з текстом в опері: «Благословен плод чрева моего, сказал ты? И в женах я благословенна? Благодатной зовешь ты меня?» ( № 5 Страх, т. 6 – 11, с. 30 -31). Можна ще співвідносити частину тексту до «молитви євхаристії, яка в літургійній науці називається спогадом [171, с. 258.]; де після установчої молитви, яку таємно виголошує священник: «Приимите, ядите – сие есть Тело Мое, яже за вы ломимое во оставление грехов» і «Пийте от нея вси – сия есть кровь Моя Нового Завета, яже за вы и за многия изливаемая во оставление грехов», в який коротко нагадується заповідь Спасителя про встановлення причастя, прославляються страждання Його, смерть, воскресіння, вознесіння і друге Його пришествя. Текст цієї молитви є «квінтесенцією всієї Божественної Літургії як таїнства спогаду. У ньому розкриваються слова Спасителя «сіє творіте въ Моє воспоминаніе» (Лк. 22; 19, 1 Кори. 11; 24), які, як вже говорилося вище, вважають відправною точкою всього християнського богослужіння» [171, с. 258].

Олександр Щетинський в Передмові до опери «Благовіщення» зазначав: «Я був у захваті від новаторської ідеї Олексія Паріна: передати

голос Ангела – істоти свержзвичайної – не за допомогою людського вокалу (це було б досить банально), а через інструментальну музику без жодного слова» [288]. Це дійсно є яскравою знахідкою дуже добре переданою композитором. Звуки фортепіано сприймаються як голос, який щось говорить, відповідає, співчуває, навчає. «Роялю тут доручена не партія супроводу, але визначена драматургічна функція: бути представником за незриме і таке, що не прорікається» [116]. «Таємна мова» Ангела стала вихідним пунктом в роботі над оперою і зумовила її жанрове визначення: сценічні діалоги без акомпанементу» [288]. Для посилення ефекту потойбічності надбуттєвості ангельської істоти композитор залучив тембри ударних інструментів (indian chimes, wind chimes, triangles, 3 gongs, tam-tam, crotali) і челести.

Опера має наскрізний розвиток, а її шість частин йдуть без перерви attacca. Детальний план опери композитор представив в своїй передмові до опери. Перший епізод «Передчуття», Четвертий «Екстаз» й Шостий «Прощання» названі композитором – арія, Другий епізод «Подих» носить назву речитатив, Третій «Блага звістка» й П'ятий «Страх» є сценами. Мінімальний состав виконавців, невеликий об'єм твору дають змогу говорити про наближення жанру камерної опери до жанру ораторії та кантати. До опери підключається мультимедійний відеоряд, що наближає оперу до кіномистецтва. У передмові до партитури О. Щетинський описує драматургічну ідею свого твору, як таємничу сакральну подію, що відбувається з тілом та свідомістю Марії: «Поступове проникнення в Марію небесної субстанції, підготовка Її до стану Богоматері складають сенс дії. Драматична напруга виникає між Її щастям від почутого і передчуттям її майбутньої особистої трагедії» [288]. У зв'язку з цим в опері дві фази підходу до кульмінації: перший – непорочне зачаття («Екстаз»), другий – емоційна реакція на предзнаменування її наступної долі («Страх»). Музика, на чому наголошує автор, не має яких би то не було алюзій до канонічних форм

богослужбового чину чи його мелодій, це музика «для театру чи концертного виконання» (О. Щетинський).

«Мені цікаво запозичувати окремі межі музики попередньої епохи, – коментує свою музичну мову композитор, – і сполучати їх з межами інших епох. Ми ніби вступаємо в діалог з культурою, подаємо свій художній коментар до стилів або творів минулого. В такий спосіб музика набуває історичної перспективи і фактично стає ще складніше, ніж класичний авангард, хоча зовні може представлятися простішою, звичнішою і мелодійнішою. Але це брехлива простота» [265, с. 350].

Використовуючи в стилістиці опери «музичний модернізм і авангард ХХ століття з такими їх атрибутами, як атональність і модальність, ритмічна ускладненість, розкріпачення тембрового чинника, диссонантна гармонія і ін.» композитор об'єднав декількома мікротематичними інтервальними структурами музичну тканину, що стали джерелом як горизонталі, так і вертикалі, але вокальну складову створив з вільного співставлення різних типів співу (сучасне *bel canto*, речитатив, *arioso*, *parlando*, *Sprechgesang*), а партія фортепіано складена з незвичних типів звуковилучення – тертя струн в співвідношенні з виписаними графічними моделями з подальшим багаторазовим повтором і вільним варіюванням даних фрагментів в довільному порядку (це особливо представлено в епізоді шостому «Прощання») і т. ін. Композитор поєднує в своєму творі традиції релігійних мотивів європейської культури, які беруть початок від опери-містерії Р. Вагнера «Парсифаль». Дослідниця Наумова умовно порівнює Преображення, яке проводив в лінії розвитку своїх героїв Р. Вагнер з внутрішнім преображенням Марії під впливом духовного одкровення їй Вищої сили [167, с. 288,289].

Музичний час розгортається повільно, неначе не існує фізичних меж, створюється враження, що «композитор досліджує саму анатомію духовного досвіду людини, що пізнає своєю душею у міру самозаглибнення життєдайну енергію священного» [167, с. 290].

Починається опера з «шуршання» tam-tam'у, що викликає відчуття містичної таємничої атмосфери, порожнечі простору, очікування чогось незвичайного. Вступ дзвінких crotali насичує повітря кришталевою казковістю, одночасно насичуючи простір більш фізичними щільними вібраціями. Партія Марії то виписана речитативом, близьким до псалмодування («Тянется нить, тянется...» т.12, 13, с. 1), то довго розспівується один склад, що співвідноситься з інтонаційною побудовою знаменного монодійного розспіву. І хоча композитор зазначав, що в опері нема алюзій на богослужбові співи<sup>51</sup>, виникає відчуття знаходження в сакральному просторі. Можливо інтонації церковного розспіву настільки глибоко увійшли в підсвідомість та були упроваджені в музичну тканину, настільки синтезувались з іншим інтонаційно-стильовим матеріалом, що відстежити тематичний генезис кожної музичної формули представляється нездійсненним завданням.

На словах «тонкою паутинкой свивается» використовується мелізматика, що нагадує барочні ораторіальні твори. Взагалі партія Марії дуже складна в ритмічному та інтонаційному планах. Злітання голосу до високих нот і різке спадання до низу передає емоційний стан героїні, яка знаходиться у напруженому очікуванні незазнаного, відчуваючи, то тривогу, то «переповнюючись щастям» [«Она́ же відб́вши смуті́ся о словесі́ егó и помышля́ше, каковó́ б́детъ цѣ́лованіе сі́е» (Лк 1:29)]. Змінюючи темброві барви за допомогою ударних (челеста), композитор все більше ущільнює простір, готовлячи увагу слухачів до появи невидимого, але реального голосу Ангела (партія фортепіано).

Вербально-вокальний початок в опері «Благовіщення» є втіленням реального голосу, стрижнем музичної концепції «створює <...> зовнішній рівень сакральної драматургії опери» [167, с. 291]. Можна порівняти камерну

---

<sup>51</sup> «Музична мова опери не містить елементів традиційної культової музики, не апелює до віруючих якої-небудь певної конфесії. Це духовна музика для театру або концертного виконання без алюзій на богослужіння» [288].



оперу О. Щетинського з житійною іконою: «как в каждом звуке мне открывается тайна жизни моей» (№ 1 Передчуття, т. 52 – 58, с. 5), де в центрі ікони образ Марії, а навколо події з її життя<sup>52</sup>. Завершується перший розділ повторенням слів, що були на початку, але варіація голосу вище, напруження очікування зростає. Звуковисотна й смислова кульмінація цього розділу на слові «життя». Також в першому розділі лібретист використав слова, що відсилають нас до символів Євангельських текстів – «голуб», «осел», «ягня».

Увага в першому розділі утримується на образі Марії і очікуванні, в другому розділі образ Ангела стає реальністю і на перший план виходить постать піаніста, в грі якого відтворюється образ Посланця. Як відмічалось раніше, композитор вирішив другий розділ у формі Речитативу. Ремарки автора «Мовчки натискайте клавіші», «без звичайної педалі», «терти мітелочкою по там-таму (рівномірні кругові рухи)», «удар по краю там-тама» яскрава мова метафоричного мовлення. Епізод «Подих» відрізняється від першого медитативно-споглядального розділу дзвінками сплесками фортепіанних фігурацій. Через сприйняття Марії, що відтворюється в тексті, і у слухача народжується ряд асоціацій, у тому числі можливість почути невидимий «голос».

Найменування Третього епізоду практично співпадає з назвою твору «Блага звістка» – це і є серцевина Божественного Послання Ангела. Звістка представляється композитором «важким репетиційним рухом басів на тлі витриманих довгих педалей у фортепіанній партії» [167, с. 292.] і створює відчуття якогось піднесеного та неосяжного людським розумом священнодійства. Неминучість провіщення підкреслюється «жанрово-стилістичними ознаками хоралу, що послідовно розвиваються» [167, с. 292]. Цю динамічно насичену тканину інструментального хоралу вінчає людський жіночий голос переважно в високому регістрі «твой лик мне являлся сквозь облак небесный, твой глас мне звучал сквозь шелесты ветра» (т. 15 – 19, с. 17

<sup>52</sup> «у окремих іконах, <...> є деякий архітектурний центр, який збігається з центром ідейним. В ролі архітектурного центру, довкола якого збирається цей багатоликий собор, є то Спаситель, то Богоматір, то Софія – Премудрість Божія» [243, с. 380].

– 18). Цей епізод опери, який вимальовує людський страх і сум'яття є найбільш сценічним, за спостереженням О. Наумової.

У наступному епізоді О. Щетинський через музичні засоби малює диво непорочного зачаття, Таїнство, яке стало початком Преображення світу. Назва епізоду «Екстаз», що може мати відтінок як релігійного духовного екстатичного стану, так і тілесного: «Что за сиянье в сердце? Что за нега исполнила плоть? Где взять мне силы, чтоб стерпеть блаженство?» (№ 4 Екстаз, с. 23 – 29). Фігурації у фортепіано створюють простір мерехтіння, хвилі світла, що накривають героїню. Слів тут мало, іще й розспівуються ударні слоги. Головним в тесітурному сенсі стає слог «Что» в другій фразі, який сягає *d* третьої октави, друга хвиля на слові «исполнила» вже трохи менша і сягає *c* третьої октави. На словах «где взять мне силы, чтоб стерпеть блаженство?» спадає тесітурно до *c* першої октави. Хвилі голосу поступово заспокоюються і вирівнюються. Партія вокалу перемішується з звучанням ударних – Indian Chimes, Wind Chimes Triangles, які звучать то одиночно, то всі разом (акомпанує собі співачка). Фінальна вокальна точка цього епізоду на сіс другої октави (т. 62, 63, с. 29) залишає відчуття духовного піднесення, духу, що торкнувся до Абсолюту. Й окремо йде партія фортепіано, як та, що зливає благодать, купає героїню в цих хвилях невимовного світла. В клавирі є авторська ремарка що треба ще хвилину грати використовуючи металеві вінички, смичок від контрабасу, що створює незвичайний сяючий звуковий простір, який також зводиться поступово нанівець.

В п'ятому епізоді, який знов є драматично напруженим, проводиться тема людського страху і усвідомлення тяжкої долі Богообраниці. Тут роль фортепіано з відображення сфери сакрального переходить на відображення психологічного стану Марії. Широко відомі слова з Євангелія вкладаються в уста Марії, як звістка від Ангела. Епізод супроводжує дзвоновий набат, який гулом віддається при кожній окремій думці героїні. Партія вокалу насичена *parlando* і *Sprechgesand*, які поглиблюють експресію висловлювань героїні.

Завершує епізод молитва Марії до Бога: «Укреси мою веру! Дай мне страх побороть!» (т. 52 – 58, с. 35).

Шостий епізод розпочинається з використання всіх прийомів, які композитор зазначив на початку дії в передмові, такі, як: «Візерунки для імпровізації. Фортепіано: повторюйте фрагменти, приведені вище, один за іншим багато раз і у будь-якому порядку, вільно змінюючи їх тривалість. Потріть і зберіть струни відповідно до графічних моделей. Використовуйте також ударні ефекти. Загальний результат: м'який фон для мелодії сопрано. (Імпровізація на струнах фортепіано і / або перкуссія. Сопрано зберігає мовчання)». Невидима таємна істота повертається в свої сакральні сфери: «Ты уходишь? Одну меня оставляешь?» *molto cantabile* (№ 6 Прощання, т.1, с. 36). Марія залишається сама, на одинці зі своєю Божественною ношею. В вокальну лінію знов повертається аріозність, знов розспівуються склади як у першому епізоді. Найголовніша фраза цього епізоду є квінтесенцією всієї опери – фраза Марії: «Жизнь преломилась, моя и всех человеков» (т. 25 – 28, с. 37). Від цього моменту, від зачаття Пречистою Дівою Божого Сина змінилась історія людства і через переломлення Його святого Тіла і Його пресуществлення люди знайшли шлях вічного життя. На словах: «Дай провожу тебя горестным плачем...» голос Марії знов хвилею злітає на *ges* другої октави і поступово завмирає на словах: «смехом счастливым», сходячи в кінці на шепіт, обриваючись на стогоні «О». Так закінчується опера.

Підводячи підсумки, можемо зазначити, що в опері головною є літургійна лінія – від Благої звістки та свята Благовіщення – до воцаріння в світі християнської релігії і свята Успіння Пресвятої Богородиці. Псалмодуючі речитації та увесь час змінний ритм та розмір, вокалізація складів та голосних, хоральність в фортепіанній партії відсилають нас до простору Літургії. Дзвонівість, використання фортепіанних фігурацій та широкого спектру різноманітних ударних інструментів створює особливий сакральний простір, в якому відбувається подія, що приведе до Євхаристії та

до особливого Преображення фізичного світу у світ духовний (Вознесіння Христа та взяття тіла Богородиці Христом на Небо).

Літургійна символіка пронизує текст лібрето і музичну тканину та впливає на загальну драматургію опери. Це обумовлено тим, що лібретист та композитор включені в сферу вищих цінностей духовної традиції християнської культури.

Наступні опери Щетинського також частково захоплюють тему християнства. Опера «Бестіарій» (перша версія 2004, друга версія – 2009) – третій епізод лібрето за мотивами казки «Дочка болотного царя» Ганца Христіана Андерсена має посилання на образ Христа<sup>53</sup>, опера-есе «Сліпа ластівка» (2002) на тексти О. Пушкіна, Ф. Достоевського, Л. Толстого, А. Чехова, О. Блока та М. Гоголя, написана для Німецького фестивалю *Sacro Art* (м. Локкум). Також спеціально для оперного фестивалю в Людвигсбурзі (Німеччина) (2004) композитор створив нову виконавську версію опери Е. де Кавальєрі «Дійство про Душу і Тіло». Опера «Перерваний лист» (2013) по творах Тараса Шевченка і пов'язаних з ним документів (на українському, російському, старослов'янському, латинському), також, на жаль, була представлена не вітчизняним, а австрійським музичним колективом. Всього в доробку композитора п'ять опер. Також духовна тематика зачіпається в багатьох творах автора, що є певною рисою самоідентифікації у сучасному творчому просторі. У творчому доробку О. Щетинського значна кількість творів, що надихнули біблейські або релігійно-філософські сюжети. Це, наприклад, такі твори як «Фрагменти латинської Літургії» для змішаного хору і органу (1991), Реквієм для змішаного хору і струнного оркестру (1991/2004), «Антифони» для віолончелі і фортепіано (1983), «Хвалите ім'я Господнє» для фортепіано (1988), «Різдво Іоана Предтечи» для дитячого хору

---

<sup>53</sup> «...Особлива ситуація з визволенням Хельги: згадуючи той факт, що основна ідея була у невідповідності зовнішньої та внутрішньої краси, героїню врятовують двічі: Священик – її фізичне життя, а Ісус – її душу. Цікаво, що вокальна мова Ісуса настільки відрізняється від стилістики усєї опери, що відчувається, ніби дійство «зупинилось» (виникає певна алюзія на «Лоенгрін» та «Парсіфаль» Вагнера)» [161, с. 107 – 115.].

і секстету перкусії (1992), де відчутне відлуння театральності пасіонів та ораторій, композиційних принципів православних богородичних догматів, хорових барокових концертів, паралітургійних псалм-«житій». Фортепіанний концерт з програмним підзаголовком «Літургійний» на замовлення піаніста Дениса Прощаєва, хорова симфонія «Впізнай себе» (2003) на духовно-релігійні тексти Г. Сковороди і запозичених інших джерел (книжного староукраїнського, старослов'янської, старогрецької і латинської мов), що близькі за сенсом настрою канонічного латинського тексту.

«У своїх композиціях я ніколи не відтворюю сюжет, але ставлюся дуже уважно до вибору назви, бо вона стає важливою частиною тексту твору, його структури, не менш важливою, ніж будь-який акорд чи фраза. Назва викликає асоціації, спогади <...> Твір ще не звучав, а в слухача вже виникає певний культурний фон, від якого може залежати враження» [47, с.170 – 171]. Як вказує сам О. Щетинський [24], він прагне завжди наповнювати музику такими зв'язками, завдяки яким стає можливим входити в діалог з минулим, що, у свою чергу, ініціює звернення до різних історичних й авторських стилів та музично-мовних компонентів.

### ***3.3. Втілення традицій православної культури у композиторській поезиці Л. Дичко (на прикладі хорової опери «Різдвяне дійство»)***

Найбільші досягнення національного музичного мистецтва належать до хорових жанрів і форм, до різновидів гуртового співу, фольклору, богослужбової музики. Поява нових і змішаних жанрових форм в композиторській творчості дала українській музиці такі взірці, як, наприклад, музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо» для народного голосу, хору хлопчиків, симфонічного оркестру, інструментальних груп та балету (написане у 1997–1998 рр.) Г. Гаврилець, опери-ораторії «Різдвяне дійство» (Вертеп) і «Золотослов» Л. Дичко, кантата мініатюрний реквієм «Сім сльозин» для сопрано, хору, органу, струнних та ударних інструментів на слова Б. Олійника В. Зубицького (1985), концерт-кантата,

концерт-кант для мішаного хору і дитячих голосів на канонічні тексти «Оспівуючи Різдво Господнє» В. Рунчака, балада-містерія «Притча на Рождення» для тенора, баса, чоловічого хору та ударних інструментів (варіант – хоровий диптих «Притча Нарождення»), хорова картина-містерія для мішаного хору без супроводу з народних обрядів та на вірші Ол. Черненка «Свят-Вечір» В. Степурка, опера-балет «Вій» (1980) В. Губаренка тощо. Тому нам вбачається, що подальший напрямок розвитку оперного мистецтва в нашій країні буде і надалі тісно зв'язаний з хоровим мистецтвом, з вираженими домінуючими тенденціями православної культури як одного з «генетичних кодів» національної свідомості та самоідентифікації. Творчість однієї з найяскравіших композиторів країни розглядалась багатьма музикознавцями, такими як: Л. Кияновська, О. Берегова, О. Письменна, М. Степаненко, С. Павлишин, І. Сікорська, Т. Кривицька, Л. Серганюк, Є. Пахомова, Н. Степаненко, Б. Фільц, Л. Пархоменко, та баг. ін. Як стверджує в своєму дослідженні Є. Пахомова творчість Л. Дичко повністю підпадає під стилістику неофольклоризму, яку композиторка продовжує розвивати і досі [177, С. 106-116]. Історично склалося, що хорове мистецтво в Україні є найбільш близьким народному духу та є показником високої духовності, бо саме в ньому закладені ідеї соборності та гуманізму. Кожен з дослідників відмічав, що тематика творчості Лесі Василівни осягає історичне минуле, торкається осмислення вічних філософських проблем, народної обрядовості, міфології, різних аспектів знань про світобудову, божественно-духовне, включає теми, які торкаються явищ культури, притаманних різним народам та епохам, світовим релігіям, як, наприклад, її цикли на слова китайських та японських поетів звертаються до таких релігійних течій, як буддизм і конфуціанство; «Урочиста Літургія» та опера «Різдвяне дійство» ґрунтуються на православних традиціях; у опері «Золотослов» знайшли своє відображення традиції язичництва (поганства); у ораторії «Індія-Лакшмі» втілюється зацікавленість композитора індуїзмом.

Стиль композиторки метафоричен, сповнений символічності, їй притаманне гостре відчуття часу та просторове бачення Всесвіту. Універсалізм творчих інтересів та комплексний підхід сприяв широкій тематиці творів і створенню ярокх незабутніх і доволі реальних образів. Так, наприклад, Г. Дзюбан відмічає сонячність стилю Л. Дичко, І. Сікорська – яскравість хорових картин з безліччю відтінків, вміння плести найтонше колористичне плетиво, Л. Пархоменко називає її опери хоровим дійством, відтворенням поетики древніх містично-ритуальних дій і побутових родинних звичаїв, а Л. Серганюк пише про те, що в творчості Лесі Дичко відобразилась сучасна тенденція відродження та розвитку канонічно-літургійної музики у професійному українському музичному мистецтві, повернення до «релігійних ідеалів як до найвищого символу духовності», що проявляється в музиці певною медитативністю, особистісним, інтимним характером сприйняття Божества, вишуканою простотою, просвітленістю колориту, особливим тяжінням до чуттєвої краси, «здебільшого вираження через неоромантичні тенденції, фольклорні орієнтири та демократизм музичної інтонації» [213, с. 192].

Є. Пахомова зазначає ознаки містеріальності, часом казковості сюжетів опер. Всі дослідники відмічають інтерес Л.В. Дичко до народної пісенності, до фольклорно-обрядових джерел, до пласту сакральної хорової спадщини, які пов'язані в уявленнях композитора з архаїчним духом прадавньої української культури. Л. Пархоменко пише про глибинні засади національної природи розуміння високої духовності, сутності прекрасного, етичного. Більше за все увагу композитора привертають фольклорні першоджерела, які вона не цитує в своїх творах, а «робить композиторські стилізації на основі оригінальних поетичних текстів» [177, с.108]. Тому, дуже важливим у контексті нашого дослідження є розгляд особливостей композиторського стилю Л. Дичко у зв'язку з вираженням домінуючих тенденцій православної культури, як одного з «генетичних кодів» національної свідомості та самоідентифікації.

Улюблений жанр Л. Дичко – хорова музика. Тому зрозуміло, що такий співучий жанр як опера привернув увагу композитора, в першу чергу, з точки зору його хорових можливостей. Творчість Лесі Дичко, по своїй глибинній суті, є глибоко національною, українською. А основа української ментальності, як сказала в своєму інтерв'ю сама Леся Василівна, це український спів. І втілюючи ці уявлення, свої опери «Золотослов» і «Різдвяне дійство» композитор створила «в українсько–фольклорному ключі винятково для вокально–хорового співу» [141]. Як стверджує сама автор, вона стала першою з композиторів, хто написав хорову оперу. А також була однією з перших в сучасній академічній музиці, хто звернувся до жанру літургії, запропонував власну інтерпретацію даного жанру. Ідеї містеріальності, обрядовості, ритуальності пов'язані у Лесі Дичко з архаїкою прадавньої української культури, що і впливає на світогляд і філософію композитора. Тому досить закономірно, що після деяких експериментів Дичко звертається до жанру опер-містерій з втіленням дохристиянських і християнських вірувань і обрядів.

Кінець ХХ і початок ХХІ століття відзначений не тільки оригінальними знахідками в звуковій палітрі музики, а й з'єднанням жанрів: опера-ораторія, опера-містерія, хорова опера, сценічне дійство, тому цілком логічно, що пошуки Лесі Василівни привели її до створення хорової опери-містерії, близької за жанровими ознаками до ораторії. Але треба зазначити, що партитура твору супроводжується композиторською вказівкою щодо визначення жанрової приналежності, що це має бути сценічне дійство, за своїми особливостями наближене до стародавнього вертепного дійства.

У Лесі Василівни є свій композиторський почерк, своє бачення світу і дійсності, свої світоглядні установи. Її композиторський стиль виділяє те, що вона в своїх багатьох творах усучаснює фольклор, музичні образи вона бачить і малює як художник в кольорах та як архітектор у вигляді макетів, в її творах яскраво виражена духовність. Сама композитор характеризувала основні риси свого стилю так: «Я не загальнонаціональний, тобто



космополітичний композитор, а національний – український. Крім того, можна виділити ще три особливості. Перша – я по-новому сприймаю фольклор, дивлюся на нього, з одного боку, з позицій мислення людини ХХІ століття, а з іншого – крізь призму прадавніх культур. Друга – бачення музичних образів у колірному й архітектурному переосмисленні, а саме: всі свої твори та опуси інших композиторів бачу в колірному різнобарв'ї і як архітектурний макет. Третя – «яскраво виражена духовність» [141]. Звернення композитора до релігійної тематики включає багато різноманітних творів серед яких окремо стоїть її хорова опера «Різдвяне дійство». Основними елементами, які знаходять втілення у хорових творах, а зокрема в опері Л. Дичко «Різдвяне дійство» є тексти молитов, псалмів, кантів, особливих співів святкового і річного богослужбового кола, створення авторських інтонаційних комплексів-наспівів, які стилістично наближені до оригіналу, але не є цитуванням.

Опера «Різдвяне дійство» має підзаголовок «Вертеп». Тим самим авторка підкреслює зв'язок свого творіння з історичним минулим, а також з опорою на театральність – розігрування різдвяної історії з традиційною драматургією та образністю. В цьому творі здійснена одна з перших в українському професійному мистецтві спроб «стилізувати театральний різдвяний жанр на межі традицій шкільної духовної драми і фольклорного вертепу» [111, с. 259].

Вертепне містеріальне дійство (містеріальні драми) є художньою знахідкою Західної Європи, до України воно потрапило вже у другій половині XVII століття. В основу релігійного дійства вертепної драми покладено євангельське оповідання про народження Ісуса Христа. На теренах України вертепна драма набула національного колориту, тісно переплітаючись з народними віруваннями та обрядами, до неї приєднуються соціально-комедійні персонажі, які супроводжують свої дії традиційними піснями-колядками.

В основі концепції опери «Різдвяне дійство» закладені ідеї, які притаманні різдвяній містеріальній драмі: духовне очищення, радість народного свята, національні традиції крізь призму однієї з головних подій у християнстві – Різдва Христова. Л.В. Дичко звертається лише до першої складової вертепу, а саме до Різдва немовляти Ісуса. Підзаголовком «Вертеп» композиторка привертає увагу виконавців до того, що ця опера-містерія з одного боку дуже близька до жанру ораторії, а з іншого – є завершеним театральним дійством, з притаманними вертепній драмі дійовими особами, з символічними діями та характерним музичним супроводом. Ця направленість пояснює сюжетну канву та вибір дійових осіб опери, взятих зі Святого Письма: серед них солісти – Три царі, Рахіль, Ірод, Анголи, ведучий-читець (драматична роль), два хори – дитячий (за задумом композитора він символізує «ангельський хор») та дорослий змішаний. Оркестр представлений дуже широким арсеналом ударних (дзвони, дзвоники, кастаньети, барабан, літаври, тарілки, бубен, тамтам, віброфон, брязкальця тощо). У виставі, що відбулася на сцені Одеського національного театру опери та балету (8 січня 2015 р.) додатково був введений орган.

Використання композиторкою символіки, яка властива богослужінню, нагадує храмове дійство і посилює містеріально-літургійну складову опери: прийом антифонного співу між ведучим-читцем та хором, між дитячим та змішаним хорами, використання типових богослужбових жанрів – Тропар і Кондак Різдву Христову, збереження канонічного тексту, дзвонових інтонацій, як проявів християнської символіки, а також застосування стилістики музичного жанру духовних кантів, які також можуть виконуватись як запричасний концерт на богослужінні. Особливість композиторського кольорового зору, який притаманний Л. Дичко, дав змогу підкреслити іконографічну спрямованість твору, додати опері об'єму і простору християнського собору, в якому відбувається святкова служба.

Опера має номерну структуру, складається з п'яти розділів-картин, які в свою чергу поділяються на номери (всього чотирнадцять номерів). У

першому розділі чотири номери та сам розділ носить назву «Тайна велика», а перший номер розділу – «В Вифлеємі тайна сталась превелика», що віддзеркалює головну подію цього твору та є початком різдвяного свята – шанування народження Ісуса Христа. Відбираючи тексти для своєї опери Леся Василівна спиралась на існуючі уявлення про функціонування різдвяного циклу з характерними для нього текстами – «колядами», які, як відомо є обрядовими піснями релігійно-церковного змісту, що приурочені до одного з головних свят християнської церкви – народження Ісуса Христа. Такі пісні поширені й сьогодні у церковній та навколоцерковній практиці, мають велику популярність у мирян і з плином часу з'являється все більше авторських обробок та самостійних творів в цьому жанрі, але всі вони тісно переплітаються з народними традиціями та церковно-канонічними уявленнями про догматичний зміст свята Різдва Христова.

Починається опера святковим радісним передзвоном на тлі якого вступає хор «ангелів» «Слава во вишних Богу!». Церковний дзвін є рівноцінним храмовим священнодіянням – ним, як правило, починається і закінчується богослужіння. Впливаючи на наш слух і внутрішній стан, він будить від духовного сну, очищує наші душі, нагадуючи нам про нашого Господа і Його майбутній Суд, про тимчасовість життя на землі і про життя вічне на Небесах. Спочатку дзвони використовувались за для сигнальної функції, але з часом церковний дзвін поступово став використовуватися для вказівки не лише початка і кінця служби, але і відмічаючи найважливіші частини богослужіння, виражати радість, смуток й урочистість подій що святкуються. Звідси з'явилися різні види дзвону, кожен з яких має свою назву й призначення. Розрізняють чотири види канонічних дзвонів, які окремо або в комбінації складають всю різноманітність православного дзвону: благовіст, перебір, передзвін та дзвоніння. В уставі церковних дзвонів пишеться, що на свято Різдва Христова «полагається *благовіст* в самий найбільший колокол чи біло (якщо мається декілька благовістників), а потім тридзвін в один прийом» [250, с.13].

Благовіст – один з найбільш древніх дзвонів Православної Церкви і називається так тому, що несе благу, радісну звістку про початок богослужіння. Цей дзвін також може виконуватися і під час богослужіння. У великі свята благовіст здійснюється за участю найбільшого дзвону в дзвіниці і сам дзвін, як правило, звучить частіше, голосніше і довше. Дзвоніння – це дзвін у всі дзвони або била. По своїй формі він не обмежений, тому дзвонар сам вибирає склад використовуваних дзвонів або бил, а також ритміку, динаміку і композицію виконання. Дзвоніння виражає собою християнську радість й торжество. У ньому беруть участь зазвичай всі три групи дзвонів або бил, кожна з яких має свою партію. При цьому за сталою традицією в дзвонінні використовується зазвичай розмірність такту три чверті (3/4) або чотири чверті (4/4) і може брати участь лише той самий великий благовістник (дзвін або било), який брав участь в благовісті перед початком даного богослужіння (менше можна, але не більше). «На свято Різдва Христова, тобто весь перший день свята від закінчення Літургії до вечірні, за традицією здійснюється цілоденне дзвоніння по благословенню настоятеля і під контролем дзвонаря, не допускаючи свавілля» [250, с. 13]. Саме з такого благовісного дзвону й починається святкова опера-містерія «Різдвяне дійство» Л. Дичко.

За церковним Преданням саме словами «Слава во вишних Богу» янголи привітали народженого Христа, і саме з цього привітання починається опера. Хорова тканина колористична, самобутня, нагадує мерехтливе різнобарвне світло. Дозволимо собі зробити посилання на дисертацію Є. Пахомової, де вона приводила слова самої Л.В. Дичко про те, які враження сприяли утворенню таких звуко-візуальних образів: «Коли я писала оперу, я багато разів відвідувала Софіївський собор. І під враженням від цих мозаїк створила свій твір. Гра, мерехтіння сланців дуже вразили мене, адже вони мають більше ста двадцяти шести відтінків різних кольорів!» [178, с.145-146]. На фоні цього святкового мерехтіння ведучий, у якого драматична роль, читає кондак празника «Дева днесь Пресущественного

раждаєт», який за церковним Преданням написав Преподобний Роман Солодкоспівець у VI столітті. Жанр кондака (грец. κοντάκιον – «короткий») був створений саме ним. В українській малій енциклопедії кондак визначений як церковна пісня з короткою похвалою святому або головним змістом свята [170, с. 701].

По-перше, самі слова кондаку нам говорять про велику тайну народження Пресущественного, тобто вище за всяку істоту (церк.-слов'янсь. – «существо»). Константинопольський патріарх Геннадій Схоларій викладає свою приватну богословську думку о пресуществленії в своїх проповідях «Про таємниче тіло Господа нашого Ісуса Христа»: «Але я повинен це диво порівняти з іншим дивом, саме, з тим дивом, що Бог людське єство поєднав з Божественною Особою <...> так що Бог став людиною, а людина стала Богом». Глибина цієї тайни розкривається ним далі: «Але і цього дива Тайна Евхаристії дивніше: тому що там жодне з двох єств не переходить одне в інше; тут же створене (тобто хліб) пресуществляється в Творця за допомогою Його Тіла, та пресуществівшеєся єство хліба стає Тілом Божим, стаючи Тілом Христовим» [192, с. 6]. У кондаці відразу дається вся богословська глибина народження та призначення Спасителя. По друге, виконання кондака респонсорним співом нагадує богослужіння, коли священник проголошує виклики, а хор відповідає. Всі поетичні рядки автор взяла з колядок «В Віфлеєме тайна», «Дар нині пребагатий», «Весела світу новина», «В Віфлеємі десь предивна» та вибудувала з них у довільній формі єдиний текст відповідно до загальної драматургії сюжету.

В цих рядках відчутно як свято народження з Небес спустилося на землю до людей, відбулося Таїнство Боговтілення, про що й проголошує Ведучий, промовляючи текст: «Бог от Діви плотію днесь раждає темность пройде, ясность зрячна всюди сіяє». Тут наголошується на тому, що Господь воплотився за для того, щоб вивести «сидячих у пільмі» на світло божественного пізнання. Слова Ведучого супроводжують Ангельські виголоси та спів мішаного хору «Слава во вишних Богу!», а до

респонсорного прийому приєднується антифонний, музична форма близька до жанру канта, в якому є куплет і приспів. Змішаний хор продовжує колядку «і Діва ся утішає сином Христа покриває, і Йосиф ся днесь, радує, на руках Бога пістує». Текст колядки переходить з жіночої партії до чоловічої, потім до дитячого хору і в кінці всі з'єднуються в спільному тріумфуванні Божій Славі.

В поетичному тексті авторка спирається на події різдвяної драми, в музичному плані – це досить вільне трактування традиційних різдвяних колядок, за допомогою яких створюється святочний символічний комплекс. Оригінальний музичний текст Л. Дичко взяла за основу в № 8 «Веселая нам новина», де використана цитата з однойменної колядки та у № 9 «Свічі воскові», де музична тема взята з колядки «По всьому світу стала новина».

Треба відмітити, що найбільше зосередження та концентрація літургійної символіки зі зверненням до канонічних текстів спостерігається у першому та четвертому розділах, де звучать тексти Кондака (перший розділ) та Тропаря (четвертий розділ) та дзвоніння.

У композиційну структуру опери Дичко вписала дві «Фугетти»: в першому розділі номер 2 і в другому розділі номер 7, що носять характер зв'язуючих частин та демонструють сонористичні ефекти. Додавання таких розділів споріднює оперу з жанром ораторії, заміщаючи собою «оркестрові номери-ритурнелі» [110, с.11].

В третьому номері Тріє Царі, в опері з'являються вперше солісти, які не декламують, а співають – це тенор, баритон та бас. Різні типи голосів символізують людей різних національностей, різного віку та статусу, три різні дари, що принесли царі народженому Христу. Починається номер з вступу дзвонів (в одеській постанові з вступу органу) та великого барабану, що відмірює тяжку ходу стомлених пастирів. Чоловічий хор підхоплює співом ритмічну ходу «Ідуть, ідуть од Персиди тріє Царі, ідуть ко Христу з дари. Ливан, смирну, злато, дари, Ісусу принесоша і принесши во храмину, на коліна падоша» [70, с.30-33]. Три Царі вступають по черзі, починаючи з

високого голосу – тенора і, у русі сходження, до самого низького – баса. Терцет царів звучить на основі чоловічого хору та дзвонів. Картина має містично-замріяний характер. З тексту, який співає хор, ми дізнаємось що царі дарять Христу багаті дари, які мають певне символічне значення. За приданням саме Дари волхов поклали початок традиції дарувати дарунки на свято Різдва та на народження в сім'ї немовляти.

Золото було піднесене Йому як Цареві царів. З одного боку, це символ дані, яку піддані приносять своєму правителю. З іншого боку, золото завжди використовувалося для виготовлення найрозкішніших речей, а, у доволі частих випадках, їм прикрашали й священні реліквії. Золотими були херувими на Ковчезі Заповіту у Єрусалимському храмі, золотими німбами прикрашають образи святих на іконах, золотими куполами часто увінчують храми. Крім того, золото – це і символ мудрості («золоті слова», «мовчання – золото») і вічності (внаслідок того, що цей метал не псується з часом). Всі ці властивості й сенси дають дуже глибоке розуміння того, чому золото було принесене у дар Христу. Адже Цар царів – «мудрий і славнейший», Той, Хто має владу і завжди використовує її на благо. Золото – дар, вказуючий на те, що Ісус народився, щоб бути Царем. Золото є символом світла [2, С. 404 – 425]. Саме речовина золота може передати сліпучий блиск у поєднанні з таємничим мороком, який по ученню Діонісія Ареопагіта, є синонімом Божественного світла [69, с. 198-199].

Ладан (у Дичко в тексті Ливан<sup>54</sup>) – це дорога ароматична деревинна смола, що була піднесена Христу [Мф. 2:11] як Богові і Первосвященникові. Ці пахощі традиційно використовуються для кадила<sup>55</sup>, яким кадять предмети богослужіння та саме приміщення храму, зазвичай кадить священнослужитель. Так символічно виражається благоговіння людини перед Богом. Крім того, кожен нагадує, що всюди в світі у всьому

<sup>54</sup> У деяких випадках синодальний переклад використовує слово «ливан» там, де в оригіналі стоїть «ладан» (Ісх.30:34; Лев.2:1,2,16; Лев.24:7; Числ.5:15; Ієр.41:5).

<sup>55</sup> Кадило – один з священних предметів церковного начиння, за допомогою якого здійснюють священне куріння ладану

перебуває Святий Дух, третя іпостась Бога-Трійці. Що ж до чину Первосвященника, то цар Давид назвав Христа «Іереєм по чину Мелхіседекову», древнього царя, який одночасно був і священником. Про цю людину мало що відоме. Але в Книзі Буття з ним пов'язаний один дуже символічний епізод. Коли до Мелхіседека прийшов Аврам, той вітав гостя особливим чином – виніс йому хліб і вино, що трактується як прообраз жертви Євхаристії Нового Заповіту. Тому Христа, Який встановив Таїнство Євхаристії, Тіло і Кров Якого у вигляді хліба і вина приймають християни під час причастія, з посиланням на Мелхіседека називають Первосвященником. Це дар Ісусові Христу, як Богові і Священникові, тому, хто сам себе принесе в спокутну жертву за гріхи всього людства.

Смірну, похоронні пахощі, волхви подарували Христу як Тому, Хто повинен померти за людей. Можливо, вони знали з пророкувань, яка буде доля Месії, що Він зазнає гоніння і страждання, зійде на хрест і віддасть Своє життя, щоб позбавити людей від смерті. А за Його смертю послідує Воскресіння – те, ради чого Він приходив і чому Його так чекали. Цей дар був прообразом великої і покірливої Жертви Христа. Також особливістю смири була гіркота. Саме смирна стала прообразом хресних страждань Спасителя. Смирна – символ жертви Христа, це дар тому, хто повинен померти. Христос – це і Цар, і священник, і Він же – Агнець Непорочний, приношуваний за гріх світу.

Після солістів знов вступає хор, починаючи з низьких груп голосів – басів та альтів «О чудесне Бога діло! Прийми миро і кадило» на остинато перкусії, до них долучаються через чотири такти високі групи – тенори та сопрано «в ручки, Христе, прийми злато, а нас благослови за то». Христу дарять символічні священні речі, за допомогою яких звершується богослужіння. І знов через чотири такти до хору приєднуються поступово солісти, знов таки починаючи з високого голосу «Благослови за то». Принесши дари Ісусу, Царіє і люди просять Його благословіння. Це також символ, який на Літургії звучить багато разів, коли священнослужитель



просить благословіння у Господа для здійснення Літургії та її головного дійства – Євхаристії, коли диякон просить благословіння у священника як у Господа для звершення кожіння, для читання Євангелія тощо, коли благословляються миряни і`мям Господнім, в словах псалмів (наприклад, на початку Літургії – Диякон «Благослови, Владико», Антифон 1, зображальний (Пс. 102) «Благослови, душе моя, Господа, благословен єси, Господи», Заамвонна молитва «Священик: Господи, Ти благословляєш тих, що Тебе благословляють, і освячуєш тих, що на Тебе надію покладають. Спаси людей Твоїх і благослови насліддя Твоє, повноту Церкви Твоєї збережи...», то що) [166, с. 220; с. 264.].

Четвертий номер «Поклоніння Пастиріє» починається з «р» дитячого хору. Ведучий тут вже не декламує, а співає, за ним антифонно повторює дитячий, а потім і змішаний хор текст і основну тему «Недалеко пастирі пасли стадо в долині...». Після славлення Ведучий повторює текст з першої частини «Дар нині пребогатий із небес прийшов, яко капля каплящая на землю зійшов» і слова Кондака «Дева днесь Пресущественного раждаєт, і земля вертеп Непреступному приносить: нас бо ради родися Отроча младо Предвічний Бог!» Кондак утворює нібито арку, яка об`єднує перший розділ в єдину картину – Славне Різдво Спасителя!

Головна тема цього розділу «Слава во вишних Богу!» – перші рядки урочистої богослужбової стихирі свята Різдва, яка і задає цей гімнічний настрій. Ці ж слова використовують як приспів в колядці «В Віфлеємі тайна», що є об`єднувальним елементом між богослужінням і народним святом. Ця лейттема буде звучати ще в четвертому та чотирнадцятому номерах. Як пише в своєму дисертаційному дослідженні Пахомова Є.: «Композиція номера «В Віфлеємі тайна...» має ознаки рондальності, лейтінтонація ангельського хору стає рефреном, а епізодами є теми мішаного хору. Вони набувають розвитку в подальшій драматургії твору» [178, с.149]. Другий розділ – це контрастна частина, де головною фігурою виступає зло в обличчі Ірода. Це трагічна частина, де йдеться про убієнних немовлят та

плачі матерів в особі Рахілі. Це одна з найжорстокіших та кривавих подій християнської історії, тому православна церква одинадцятого січня вшановує пам'ять вбитих немовлят, які стали першими мучениками за Христа. Але цю трагедійність композитор перевертає на радість та уславлення в № 7 «Фугета», який носить характер величального «Немовлята ізбієнні, царствують. Вінцем слави украшені. Ми всі з того веселімся, і Христові поклонімся» [70, с. 85-88]. Але в порівнянні з першим розділом тема звучить в мінорі, бо слава виспівується тут загиблим від Ірода немовлятам. Можна порівняти цей номер розділу з іконою, на якій в світлих тонах і сяянні змальовані убієнні немовлята. «Наприкінці звучить кульмінація, заснована на розвитку теми «вбитих немовлят», проте сонорні кластери замінюють трагічну семантику смерті і горя вшануванням і уславленням», – пише в своєму дисертаційному дослідженні Є. Пахомова [178, с.158].

Третій розділ «Колядки». Авторка повертає нас від трагічних земних подій до світла небесних жителів. Тут ми чуємо дві колядки, які виконують мішаний хор («Весела нам новина») та мішаний і дитячий («Свічі воскові»). Дуже радісно і світло звучить основна тема цієї колядки у чоловічому складі хору, яку також радісно підхоплює жіноча група. Такий контраст сприймається, як свіже вільне повітря, наповнюючи простір навколо сяйвом Божого світу. Колядка стрімко розгортається в кульмінаційному плані від «*tr*» чоловічого хору до «*f*» tutti. Заключає цей номер маленька на десять тактів *stretta* «Алілуя» з початкового мотиву колядки. І хоч продовжується тема Різдва, вона стає більш людяною, сакральне дійство відходить на другий план, поступаючись народно-обрядовій тематиці.

№ 9 «Свічі воскові» розпочинається з соло Ангола на фоні звучання дзвіночків: «По всьому світу стала новина, Діва Марія зродила Сина:» – це автентична мелодія і текст колядки «По всьому світу», яку цитує композитор, створюючи обробку. В розділі використовується символічне значення свічки, як образу горіння в серцях людей віри, сподівання та любові до Бога. Йде повернення до стилістики першого розділу опери, співу соліста

(священнослужитель) і дитячого хору (миряни), до теми різдвяних свят. Мішаний хор звучить ладово контрастно до хору янголят. Кульмінація розділу – це імітація в партіях хору церковних дзвонів на тлі партії альтів, які святково і урочисто виспівують тему колядки «Засяяла зізда з неба до землі, і зійшли янголи к Діві Марії», тема проводиться двічі. В останній частині обидва хори та солісти разом співають приспів колядки, при цьому в хорових партіях проходять колористичні вокалізи, що додає у хорову партитуру ефект барвистого саява. Закінчується частина на «ff», повнозвучним, поділенням на дівізі акордом *E-dur* з кластерним ускладненням. *E-dur* по кольору жовта тональність, яка символізує світло, саяво, тепло; тональність миру, спокою. У Л. Дичко *E-dur* світла травнева тональність з забарвленням благородним золотом. Це один з кольорів, які обрамлюють весь твір, стаючи символами Божественного, небесного.

Четвертий розділ не має назви, але має авторську позначку – драматичний речитатив. Починається частина з № 10 «Втеча в Єгипет» зі вступу ударної групи – *castagnetti, tamburo*. Відразу задається характер номеру – ритм та загальний настрій цього номеру транслює схвильованість та драматичну напругу. Ця частина знов є контрастною до попереднього розділу «Колядки», в якому все було наповнено миром, тишею, святом. Номер побудований на основі декламації тексту колядки «Всі язиці», на прийомах шепотіння, криків, зойків. Такі звукозображальні прийоми дуже типові для сучасної музичної мови, але у творах з релігійно-духовною спрямованістю зустрічаються досить нечасто.

Хор на контрастній динаміці то вигукує на *f*, то зловісно шепоче на *p*, декламує а *capella* «Вифлеєме, Вифлеєме». На його тлі Ведучий вигукує текст: «Вифлеєме, ти негодний, а то Син Єдинородний до Єгипта утікає, мати к собі притуляє. Старець осла підгоняє. Ангел пересторігає». Ангол продовжує «О Іроде, лютий пане, по твоєму ся не стане. Бо Христос, Цар всього світа буде жити по всі літа». Дитячий хор кожну фразу Ангола повторює ехом (Вказівка автора). Знов шепотіння хору, але до мішаного

составу приєднується дитячий хор. Таких динамічних наростань в епізоді три, і вони варіюються: якщо перший раз після хвилі хорових вигуків і шепотіння, Ведучий промовляє текст колядки, то за другим разом використовується прийом ехоподібної повторності – Ангола і дитячого хору ангелят. Після слів «буде жити по всі літа» на сцені Тромбонист у білому одіянні, як Ангел, грає світло-печальну тему з основним тоном «*h1*». Ця тема дає надію на світле майбутнє, хоч і через скорбні часи. Після третього проведення «Віфлеєме» настає кульмінаційний розділ – «А смерті держава сотреться і глава Адска сокрушися» – спочатку у Ведучого, повторюється в усіх хорових голосах глісандуючими репліками, сходячими на «*p*» під гомін литавр, що нагадують грім небесний. Глісандуючі зойки «*A!*», гуркоти грому (литаври) та спалахи блискавок (тарілки), одиночні дзвони створюють атмосферу очищення. Замикає цей підрозділ знов тромбон точним повторенням своєї попередньої теми. На тлі дзвоника «*Ges*» Ведучий промовляє текст, з якого ми дізнаємось про наступну долю Спасителя миру, про Його хресний подвиг і заклик Ангола «несім дари Богу, да нам жизнь премногу дарує нетлінну, во вік непремінну» і дитячий хор підхоплює текст «із ним царювати...». Все сходить нанівець, стихає і там-там (перкусія).

Номер одинадцятий «Колискова Ісусу» починається з заколисуючих інтонацій в тональності *d-moll* – це хорові кадансування (кластери – тоніка), що, на думку Пахомової, зближує інтонації цього твору з попереднім, третім розділом опери. Тут Л. Дичко використовує тільки текст відомої авторської колядки «Колискова Ісусу» Й. Кишакевича та на її основі створює жанрову модель «колядка-колискова». Колядка має куплетну форму з приспівом «Люлі, серденько, люлі!», перший і останній куплети співає Ведучий, цим утворюється обрамування номера. Другий та третій куплети співає дитячий хор на фоні мішаного хору, четвертий, передостанній куплет проведений у чоловічий партії хору. В поетичній формі перед нами з'являється образ немовляти Ісуса, вже як простого хлопчика, який потребує на сердечне та дбайливе ставлення до Нього Матері й Йосифа. Ці теплі та близькі до

кожного серця інтонації продовжують певну лінію драматургії опери, лінію пов'язану з людським світом – це пастухи, царі, Рахіль, колядники в розділі «Колядки».

Останній п'ятий розділ опери «Рождество. Божество» повертає нас в радісний світ лікування, величання Божої Слави. Стилістично автор нас повертає до храму, собору, де звучать дзвони та ангельські співи.

Номер 12 «Витай малое, витай дитятко!» де дзвонять всі дзвони, тему починають тенора з квартового хода униз, у чому відчувається характерна інтонація середніх дзвонів, поступово підключаються всі хорові голоси, вся масштабна фактура заливається величальним славільним урочистим дзвоном. Композитор використовує квартові й секундові ходи, що об'єднуючись, створюють терції, тризвуччя та септакорди, заповнюючи фактуру хоровою педаллю. Дитячому хору доручили вільне імпровізування, застосовуючи звукові ефекти дзвінких і глухих приголосних, ударяючи в трикутники, та різні дзвоніві та шумові інструменти. Завершальною є тема дзвону «Витай дитятко», що звучить у Ведучого, який співає таку ж начальну тему, яка була у тенорової партії, тільки на тон вище (було «*фа#*» – «*до#*», стало «*соль#*»– «*ре#*»). Закінчується цей номер повним тріумфуванням: «Потім грали во кимвали, во свиріли і сопіли...». За вказівкою автора «Кожна партія співаків з 12 повинна акомпанувати собі якимось ударним інструментом» [70, 162 с.]. Такий лікуючий дзвін та гомін притаманний закінченню святкового богослужіння, коли просвітлений та урочистий від тільки що звершеної містичної події народ виходить з храму.

№ 13 іде без перерви. Це також колядка, в якій поєдналися тексти колядок «Нині Адам» та «Бог ся рождає», але у музичному матеріалі відчувається тема з першого номеру першого розділу «В Вифлеємі тайна сталась превелика», яка продовжує і розвиває лейттему Матері Божої Марії, пов'язана з образами ангельського хору. Знов використовується прийом антифонного співу – партії хору співають поперемінно основну тему, а дитячий хор приєднується до них співом «Слава!» на витриманих тризвуках.

Музичний матеріал звучить об'ємно, начебто йде лунаподібний відгук, таке враження досягається за допомогою гокета, який проходить у партіях мішаного хору. Основний характер номеру ліричний, хоча в тексті звучить радісне: «Лікуймо і ми, лікуймо ціло, що Бог на себе взяв людське тіло, щоб до неба нас запровадив...».

На останньому складі починається завершаючий весь твір чотирнадцятий номер «Божество, Рождество». По всіх партіях мішаного та дитячого хору проходять величальні вигуки «Слава!» у східному та висхідному рухах тризвуками. Чоловічий состав створює гармонічну педаль на слові «Рождеству!» разом з віброфоном. Починається дзвоніння, таке як в першому номері, але зі змінною тональною основою (Cis-dur, E-dur, H-dur). Такий прийом створює обрамлення, як своєрідне коло, в якому замкнутий цикл життя від землі до Неба. На фоні дзвону Ведучий декламує текст Тропаря «Рождество Твоє, Христе Боже наш возсія мірови світ розума, в нем бо звіздам служащі звіздам учахуся, Тобі кланятися Сонцу правди і Тебе видіти з висоти Востока», і звучить фінальний тріумфальний спів в усіх голосах «Господи, слава Тобі!» у висхідному русі. Тропар у православній церкві – короткий молитовний спів, в якому розкривається суть свята, прославляється і закликається на допомогу священна особа. На святковій Літургії тропар звучить на початку богослужіння та в кінці, створюючи молитовне святкове коло. Так і Л. Дичко обрамляє оперу головними святковими Літургійними гімнами Різдва Христова. Тональність H-dur, в якій написаний заключний номер, набуває значення в більшості кульмінаційних моментів твору. У Л. Дичко вона стає центральною у зображенні золота і синього неба, втілюючи образи світла, сонця, божественного начала.

В одеському оперному театрі в постанову не включили № 13, а відразу після № 12 починається завершальний урочистий № 14, чим досягається більш стрімка розв'язка. Опера залишає по собі підвищений натхненний стан настрою, святковість та урочистість від події Різдва Христова. Це своєрідне літургійне дійство, яке відбулося у театралізованій формі і доторкнулось до

більшості людей. Колористичність, архітектурна витонченість цього твору дає нове спрямування розвитку оперного мистецтва, розширює можливості міжжанрового діалогу між хоровою оперою та літургією як циклом.

### **Висновки до Розділу 3.**

У виборі сюжетів для лібрето своїх опер Р. Щедрін тяжіє до творчості російських письменників (М.В. Гоголь, М.С. Лєсков), в яких тема православ'я виявляється найбільш рельєфно, що дозволяє досліджувати особливості національної ідентичності з опорою на провідні установки православної культури. Поруч зі зверненням до християнських основ культури, в кінці ХХ – початку ХХІ століть посилилась тенденція суттєвого оновлення музично-драматургічних музично-мовних принципів роботи у оперному мистецтві, що призводить до виникнення нових жанрових модифікацій. Не залишився в стороні від цього процесу і Р. Щедрін, створивши такі види опер, як *grand opera*, концертна опера, хорова опера, опера-притча, опера-феєрія. Впродовж всієї творчої діяльності композитором вироблені свої всілякі інтонаційно-ритмічні, фактурні моделі, завдяки чому, досягається «змістовна ємкість тематизму при стислості, афористичності викладу» [218, с. 6]. У своїй оперній творчості, і зокрема в «Лівші» і «Різдвяній казці», Р. Щедрін досліджує долю окремої людини, ціннісні орієнтири, проблему вибору і дорогу перетворення душі, автор використовує все нові жанрові, драматургічні, стилістичні форми, всілякий мелодійний матеріал, звертається до православних витоків культури, залишаючись в рамках сталих жанрових традицій, з головним орієнтиром на національну ідентичність.

При всій самобутності кожного оперного твору Щедріна відчувається єдиний напрям, в основі якого православна культура. Музична драматургія і сценічне втілення є цілісним художнім явищем. Лібретто, яке пише сам композитор, завжди має композиційну цілісність, зберігає струнку сюжетну лінію, єдину концепцію, свою особливу поетику. Елементи православної культури, збудовані відповідно до певної ієрархії, виявляють генерування

сміслового потенціалу і продукування нових значень. Багат шаровість художнього простору опер Щедрина обумовлена їх сюжетними джерелами, а також межами творчої особистості й художньо-естетичними принципами композитора.

В творчості сучасних українських композиторів Олександра Володимировича Козаренка та Олександра Степановича Щетинського звернення до літургійної символіки, як національно-своєрідної семантики стало провідною тематикою багатьох творів. Вільно трактуючи християнську символіку, таїнства і обряди, богослужбові наспіви і весь комплекс семантики храмового дійства, залучаючи в образну сферу своїх музичних творінь весь досвід двохтисячолітньої християнської історії, вони створюють новий напрям в оперній поезиці – камерні опери на духовну тематику, які об'єднують в собі традиції і досвід різних християнських конфесій. Особливість творчості сучасних композиторів – це спроба об'єднати різні гілки одного християнського дерева через особистий досвід в єдину національну релігію, яка б закріпила глибинні релігійні, філософські, етичні, культурні, світоглядні домінанти нашого народу в цілісну свідому віру, що буде визначати національну самоідентифікацію і відповідати духовним потребам суспільства.

Основною літургійною «програмою» в опері «Благовіщення» стала тема однойменного свята, що знаменує собою початок нової історії, початок Нового Завіту Бога з людиною, принесення в світ християнської любові, жертвовності, милосердя. Через створення образів Пречистої Діви Марії та Архангела Гавріїла композитор показує наскільки близький нам невидимий духовний світ, як душа має бути завжди готовою до заклику Божого і якої сили може надати людині Небесне Провидіння. Музика О. Щетинського як провідник між сакральним світом і земним, використовуючи праінтонації (дзвоновість, знаменна монодія, створення звукового образу небесного світла) наближає нас до священної історії, доносить «дух» слова, розкриваючи його сокровенний зміст. Вільно інтерпретує євангельський



сюжет, канонічні тексти Євангелія, молитов композитор створює літургійний простір за допомогою дзвонів комплексів, спеціальних прийомів, які відтворюються за допомогою ударних інструментів, посиленням до богослужбового часового простору (річне і добове коло), посиленням до молитв Божественної Літургії, які читаються священником перед головним Таїнством – Причащенням. Основною ідеєю опери, на наш погляд, є ідея Преображення душі, в даному випадку через образ Марії, під впливом духовного одкровення, через Причастя волі Божої, що і є домінуючою установою Літургії, як діла спасіння душі і обоження. І самою яскравою знахідкою, що відкрила в оперній творчості новий жанровий напрям, стало доручення фортепіано ролі Ангела, що дає змогу визначити жанр опери як «сценічні діалоги без акомпанементу» [288, с.7].

Християнське віровчення про очищення душі від гріха за допомогою Таїнства каяття надихнуло львівського композитора О. Козаренка на відтворення теми покаяння в камерній опері «Час покаяння». В його творчому доробку багато творів де так чи інакше зачіпається духовна тематика, виявляються релігійно-філософські сюжети, на які надихнули біблейські історії та краса християнського богослужіння. Пропущена через себе тема покаяння, яка відтворена за допомогою віршів барочної поезії, показує шлях душі через певні випробування, спокуси, через очищення в молитві, в стражданнях, до преображення, очищення, оновлення, без якого неможливе звершення головної події Божественної Літургії – Причастя, до отримання миру і тиші в душі, як однієї з умов порятунку: «Знайди мир в своїй душі, і докола тебе врятуються тисячі» Серафим Саровський [157, с. 29]. Вільно інтерпретуючи літургійну тематику покаяння, автор залучив для втілення свого задуму національний фольклор («лірницький супровід», плачі, голосіння, кобзарську думу), барочну поезію українських філософів-богословів: патріарха Лаврентія Горки, священника Івана Величковського, філософа Григорія Сковороди, святителя Іоанна Максимовича, включив в музичну мову дзвонівість, прийом антифонного співу, «трубний заклик»

Апокаліпсису, інтонаційно-образний комплекс, характеризуючий мистецтво церковного співу; звернувся до образів Янгола, Спокуси та Сумління – головних істот, які супроводжують людину все його життя від народження до смерті. Сумління – це голос Бога в людині. Святі Отці церкви завжди приділяли велику увагу «сумлінню» [155]. Головна тема камерної опери «Час покаяння» надана автором у назві, у зв'язку з чим нагадаємо слова преподобного Іоанна Ліствічника – «покаяння є завіт з Богом про виправлення життя» [72, с. 230]. «Справа покаяння звершується трьома чеснотами: 1) очищенням думок; 2) безперестанною молитвою; 3) терпінням скорботи, що осягає нас» (Преподобний Макарій Великий) [72, с. 231]. Головна героїня опери веде боротьбу зі своїми спокусами, Янгол допомагає очистити думки, Вона навчається молитись і тим самим одержує перемогу над Спокусою, навчається терпіти скорботи, які їй підносять життя. Головний помічник в душевній праці – Сумління, що прямо звертається до Ісуса, як до єдиної допомоги (Восьмий епізод Молитва), що є посиленням до головного Таїнства Літургії вірних – до Причастя. «Покаяння є свідомість свого падіння, що зробило єство людське непотрібним, поганим, і тому постійно потребує Збавителя», – Святитель Ігнатій (Брянчанінов) [72, с. 231]. Опера «Час покаяння» композитора О. Козаренка є репрезентантом атмосфери просвітлення, оновлення душі через каяття, є провідником від поетичних рядків до філософсько-богословських узагальнень, наближенням людської душі до Христа на мові музики ХХІ століття.

Ще в кінці ХХ століття однією з провідних тенденцій оперного жанру стало з'єднання різних видів музично-сценічних творів, що сприяє розширенню меж класичної оперної драматургії, злиттю в одне ціле раніше розрізнених музичних форм, відкриває нові можливості міжжанрового діалогу. Вивчення опери Л. Дичко «Різдвяне дійство» дає можливість зробити ряд узагальнень відносно трактування жанрової форми опери, стилістики, музичної мови властивих певному етапу композиторської творчості, що, безумовно, впливає на життєздатність і сучасність оперного

мистецтва в цілому. Впродовж всієї творчої діяльності композитором вироблені свої різноманітні інтонаційно-ритмічні, фактурні моделі, колористичні прийоми. Оновлення традиційного оперного жанру, відхід від схем при архітектурній композиційній єдності дозволив Л. Дичко втілити ідею духовної єдності поколінь українського народу, що ґрунтується на провідних усталених традиціях православної культури. Опера «Різдвяне дійство» хоч і не є відтворенням канону, але нагадує відбиток з канонічного богослужіння, де переломлені через талант та свідомість композиторки, канонічні жанрові та стильові ознаки набувають яскравої самобутності, в той самий час залишаючись добре впізнавані. Використання богослужбової символіки, такої як прийоми антифонного співу, псалмодування, екфонетики, суто богослужбового жанру Тропаря і Кондака свята Різдва Христового, жанрів релігійно-церковного змісту – духовних кантів, псалмів, колядок, що дуже поширені у позаслужбовій церковній традиції, інтонаційних комплексів-наспівів наближених до оригіналу, дзвоновості, та самого жанру дійства, що означене авторкою як «Вертеп», який є похідним від жанру містеріальної літургійної драми, безперечно виявляються яскравими ознаками канонічного богослужіння.

Отже, проаналізувавши твори сучасних російських (Р. Щедрін) та українських (О. Козаренко, О. Щетинський, Л. Дичко) композиторів можна прийти до висновку, що оперне мистецтво кінця XX – початку XXI століття набуває рис самобутності, суттєво оновлює музично-мовні можливості оперного жанру з одного боку, з іншого – демонструє звернення до християнських основ культури, до літургійної символіки, до етичних цінностей, що пов'язані з відродженням релігійності і самосвідомості.

## ЗАКЛЮЧЕННЯ

Підведення висновків в проведеному дослідженні дозволяє прийти до низки узагальнень та заключних резюме. Головною метою даної праці став розгляд максимально широкого спектру проявлення, переломлення літургійної символіки в оперних творах російських та українських композиторів, починаючи з М. Глінки по сьогоденність. Нами встановлений зв'язок та виявлений рівень спадковості багатовіковим настановам давньоруської православної культури, зокрема, традиціям православного храмового дійства.

Комплексний аналіз літургійної символіки в обраних оперних творах дає можливість проаналізувати загальні й індивідуальні тенденції, що спостерігаються у творчій спадщині російських і українських композиторів, а також подальший розвиток цих тенденцій у композиторів ХХІ століття. Складний комплекс прояву й взаємодії літургійних символів в історичному, жанровому, інтонаційному й стильовому контекстах твору утворює певну ієрархічність, яку можна вибудувати від загального до часткового, зі складною структурою значень, що переплітаються одне з одним.

Східнохристиянська культура складається з нерозривно пов'язаних між собою аспектів – філософського, релігійного, естетичного і художнього. Музичний твір також складається з філософської концепції, естетичного і художнього канонів та світоглядних установлень автора. Пересічність всіх складових народжує культурний артефакт, який, будучи світським, несе в собі концепт релігійності, а будучи культовим несе в собі світські уставлення. Запропонована структура рівнів прояву літургійної символіки базується на пересіченні богословських, філософських, музикознавчих досліджень.

Головною метою даної праці став розгляд максимально широкого спектру проявлення, переломлення літургійної символіки в оперних творах російських та українських композиторів, починаючи з опери М. Глінки

«Життя за Царя», по сьогоденність, яка представлена творчістю Р. Щедріна, О. Козаренка, О. Щетинського та Л. Дичко.

Відібрані нами оперні твори композиторів різних епох, від ХІХ до ХХІ століть, ми розглядали з точки зору наявності в них літургійної символіки східнохристиянської традиції на різних рівнях проявлення. *Першим рівнем* проявлення ми визначили загальну домінуючу ідею твору, яку можна визначити як магістральну лінію драматургії; до неї входять – соборність, яка в основі має єдність особистості і народу, а також «добровільне єднання по духовному релігійному тяжінню, по дійсному зближенню душ усіх з Єдиносущим» (В. Кантор); ідея Преображення, житійність, як комплекс святості, мучеництва, жертвовності, жанр притчі (сюжети за Євангелієм), категорія сім'ї, як малої церкви, стилістика триєдиного циклу богослужіння: вечірня – ранішня або заутреня, та кульмінаційна частина добового кола – Обідня, тобто, Божественна Літургія з головним таїнством Євхаристії (подяки), за допомогою якої людина досягає єдності з Богом. Також можна відокремити риси служби Акафісту і молебну, панахиди та похорону. В багатьох оперних творах присутній есхатологічний комплекс (Апокаліптика), який в світі православних культових традицій має свої окремі проявлення – жахливі картини кінця Світу не несуть приреченості, а виявляють радісну надію на Нове Царство, в якому житимуть тільки праведники в безкінечній радості, любові і непропеченому світлі.

Оперні твори в яких застосовується літургійна символіка втілюють ідею софійності як проявлення двоєдності Божественної та земної дійсностей; теми хресного шляху та вибору людиною своєї долі. В багатьох досліджених нами творах знайшли відображення основні риси православного свята – Пасхи (Воскресіння), Благовіщення, Преображення, Успіння, а також комплекс, який має назву Пасіон і відображає події Страсного Тижня. Крім того на рівні програми твору можна спостерігати проявлення рис семи основних Таїнств християнської церкви східного обряду та комплексного

уявлення про Божественне Світло і його головного проявлення – Фаворського світла.

До *другого рівню* можна віднести конкретні прояви літургійної символіки, які об'єднуються у певний богослужбово-обрядовий комплекс – обряд вінчання та його різновид дівич-вечір, поховання – відспівування, святочний символічний комплекс колядок, масляничні гуляння, події і співи Страсного Тижня. Тобто літургійні та богослужбові обряди, жанри, які проявлені певними реальними знаками, через вербальну або музичну складові: жанр молитви (бесіди з Богом), який виявляється у музичній стилістиці через хоральність у співвідношенні з вербальним текстом, що нерідко відтворює характерні риси частини богослужіння – ектенії, що у свою чергу, актуалізує застосування основних прийомів виконання наспівів на богослужінні – антифонний (виконання поперемінно двома хорами), іпофонний або респонсорний (поперемінне виконання хором і солістом); звернення до стилістики партесного концерту, для якого характерне чергування співу всього складу хору і окремої групи (солістів); відтворення характерного звукового осередку знаменної монодії та її гармонізації; використання прийому псалмодування (співу на одному витриманому тоні) та проявлення характерних рис жанрової форми псалмів, кантів, гімнів.

*Третій рівень* передбачає проявлення літургійної символіки через включення до партитури опери музично-інтонаційних формул, інтонаційно усталених комплексів, які з часом набули статусу символу, певного знаку комплексного вираження богослужбового музично-інтонаційного, вербального та смислового поля, наприклад символами смерті – Вічна пам'ять, заупокійне «Святий Боже», «Зі святими упокой». Один з них «лейт-комплекс ектенії» (термін О. Смагіної), пов'язаний з пластами православного богослужбового мелосу, який характеризують варіанти поспівок в об'ємі терції, та смислове навантаження яких в сугубих, прохальних, заупокійних чи подячних зверненнях до Бога. Багаторозвинений комплекс церковного дзвону, де кожній події, будь то церковне свято, або церковний обряд,

притаманна певна мелодія дзвону (тридзвін, благовіст, заупокійний дзвін (Вічна пам'ять), вінчальний дзвін, дзвін при виконанні поліелею на Всенічній службі та на Літургії при виконанні Євхаристичного канону). Також до інтонаційних комплексів можна віднести звичаєві наспіви тропарю Пасхи «Христос Воскресе», пасхальний канон С. Дегтярьова, стихиру «Да воскреснет Бог», а також ті музичні цитати чи стилізації, які композитори використовують зі свого особистого уявлення про богослужбові культові співи. До цього рівня можуть бути віднесені і символічні музичні фігури Хреста, а також мовні формули, наприклад: «Бог Господь и явился нам», «Покаяния отверзи ми двери», «Алілуйа», інтонування при читанні Священних книг, виклики священства тощо.

На початку третього тисячоліття йде становлення комунікативно-інформаційного суспільства, тому проникнення в масову свідомість головних ідей християнської культури становить важливу частину збереження культурного спадкування. Характерна для сучасного суспільства тенденція до символізації мистецтва, створення системи метамузичних змістів, взаємодія між різними видами мистецтв є найкращою умовою для збереження і розвитку як оперного жанру, так і літургійних традицій.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С.С. Избранные псалмы. / Перевод и комментарии С.С. Аверинцева. Москва : Свято-Филаретовский православно-христианский ин – т, 2005. 176 с.
2. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы: Сб. ст. СПб : Азбука-Классика, 2004. 480 с.
3. Аверинцев С.С. Символ. *Краткая литературная энциклопедия* / Гл. ред. А. А. Сурков. Москва : Сов. энциклопедия. 1962—1978. Т. 6: Присказка. 1971. С. 826—831.
4. Аверинцев С.С. София – Логос: словарь. 2-е, испр. изд. Киев : Дух і Літера, 2001. 463 с.
5. Аверинцев С. С. Собрание сочинений. / Под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. Киев : Дух і Літера. 2006. 912 с.
6. Акафісник в 2-х кн. / Упоряд. Л. Кіндратович. Львів : Свічадо, 2015. Книга 2, 376 с.
7. Алеева С.Г. Жанр оперы-мистерии в отечественной музыке последних десятилетий XX века. *Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Научно-аналитический и научно-образовательный журнал* / Гл.ред.: Т.Б. Сиднева. Нижний Новгород, ННГК им. М.И. Глинки, 2014. № 3 (33), С. 3-6.
8. Александрова Е. Хор на оперной сцене. *Проблемы музыкальной науки. Южно-Российский музыкальный альманах*. Р-на-Дону: РГК им. С.В. Рахманинова, 2011. Вып. 2 (9). С.29 – 37.
9. Арановский М.Г. К истории создания «Китежа». Эскизы, черновики сценария и либретто. *Музыка России: от средних веков до современности*: Сб. статей. / ред.-сост. М. Г. Арановский. Москва: Композитор, 2004. Вып.2. С.101-116.



10. Арановский М. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания. / Ред.- сост. Н.А. Рыжова. Москва : Гос. ин-т искусствознания, 2012. 440 с.
11. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
12. Асафьев Б. Избранные труды: в 5 т. Т. 1: Избранные работы о Глинке. / Ред. Т.Н. Ливанова. Вступ. ст. Д. Кабалевский. М. : Изд-во Академии наук СССР, 1952. 399 с.
13. Асафьев Б. Избранные труды: в 5 т. Т. V: Избранные работы о советской музыке. «Музыкальная форма как процесс». Библиография и нотография. Москва : Издательство Академии наук СССР, 1957. 388 с.
14. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн.1 – 2 / Вступ. Ст. Е. Орловой / 2-е изд. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с
15. Асафьев Б. О народной музыке. / Сост. И. Земцовский, А. Кубанаева. Л. : Музыка, 1987. 248 с.
16. Асафьев Б. О хоровом искусстве: Сб. Статей. / Сост. и коммент. А. Павлова – Арбенина. Л. : Музыка, 1980. 216 с.
17. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века / Ред. Р.Г. Бутакова. 2-е изд. Л.: Музыка, 1968. 344 с.
18. Асафьев Б.. Симфонические этюды. Серия «Классика. Русское музыкознание XX века». Москва : Композитор, 2008. 308 с.
19. Балла О. Екатерина Дайс. Новейшее время закончилось... *Беседа с культурологом о тайных культурных культах, мистериальной традиции в современной культуре, «рифмах френдленты» и половой принадлежности Бога...* Интернет-газета «Частный корреспондент». 31 января 2012 года  
URL: [http://www.chaskor.ru/article/ekaterina\\_dajs\\_novejshee\\_vremya\\_z\\_akonchilos\\_26546](http://www.chaskor.ru/article/ekaterina_dajs_novejshee_vremya_z_akonchilos_26546) (дата звернения 26.12.2015).

20. Бекетова Н., Калошина Г. Опера и миф. *Музыкальный театр XIX – XX века. Вопросы эволюции. Ростовская гос. Консерватория им. С. В. Рахманинова, институт «Открытое общество» (Фонд Сороса).* Ростов-на-Дону: Гефест, 1999. С.7 -41.
21. Бекетова Н. Концепция Преображения в русской музыке. *Музыкальная культура христианского мира: материалы междунар. науч. конф.* / Ред. [Н. В. Чаленко](#), [Т. Н. Дубровская](#), [И. П. Даваева](#). Ростов-на-Дону: Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, 2001. С. 103 – 144.
22. Бекетова Н. Праздник русской музыки: «Жизнь за царя» Глинки как национальный миф. *Южно-Российский музыкальный альманах* / Гл. ред. Цукер А.М. Ростов -на -Дону : РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. 468 с., С. 20 -32.
23. Бельский В. Замечания к тексту. 1905 г. Н.А. Римский-Корсаков. Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии. Переложение для голоса и ф-но. Полн. собр. соч. Т. 42. Москва : Музгиз, 1962. С. XIX.
24. [Бентя](#) Ю. Украинская панорама от Александра Щетинского. Новые произведения известного композитора услышали в США, Голландии, Германии и Австрии. *Газета «День»*. 2015. № 169. URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/ukrainskaya-panorama-ot-aleksandra-shchetinskogo> [дата звернення 19.10.2019].
25. Блаженный Августин. О Граде Божиим книги I – XVIII / Сост. С.И. Еремеева. Киев : УЦИММ-Пресс, 1998. 1188 с.
26. Богданова Ольга, Киктенко Елизавета. Таинство венчания. *Фома. Православный журнал для сомневающихся*. Москва, 2 жовтня 2015. URL : <https://foma.ru/tainstvo-venchaniya.html> (дата обращения 17.07.2018).
27. Богодухновенная Псалтирь. Ключ к разумению. Москва : Изд-во Сибирская Благовонница, 2008. 479 с.

28. Божественная Литургия. Москва : Изд-во Московской Патриархии, 1994.
29. Большой толковый словарь русского языка. / Гл. ред. С. А. Кузнецов. Первое издание. Публикуется в авторской редакции 2014 года. СПб.: Норинт, 1998. URL: <http://gramota.ru/slovari/info/bts/> (дата обращения 12.11.2019).
30. Большой современный толковый словарь русского языка. 2012 URL: <https://slovar.cc/rus/tolk/51454.html> (дата обращения 18.12.2019).
31. Брояко Н., Дорофеева В. Проблема втілення традицій українського національного мелосу у композиторській творчості другої половини ХХ століття. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса : Астропринт, 2017. Випуск 25. с. 167 – 176.
32. Булавинцева Ю.В. Традиции антифонного и респонсорного пения в богослужебной практике. *Евразийский Союз Ученых* 30.01.2015\_01(10) URL: <https://euroasia-science.ru/iskusstvovedenie/традиция-антифонного-и-респонсорного/> (дата обращения 22.02.2018).
33. [Булгаков С. Н. Агеорagitica. Свет невечерний: Созерцания и умозрения](#). 2-е изд. Москва : Республика, 1994. 415 с. (Мыслители ХХ века).
34. Вайль Петр. Радио Свобода. Лолита. В программе принимают участие: поэт и прозаик Сергей Гандлевский, композитор Родион Щедрин, кинорежиссер и литератор Олег Ковалов, театральный режиссер Роман Виктюк. 24 мая 2011. URL: <https://www.svoboda.org/a/24204539.html> (21.03.2017).
35. Ванина И. Н. Семейное и общественное воспитание как необходимые составляющие личности (по трудам В. С. Соловьева). *Ученые записки: электронный научный журнал Курского государственного университета*. 2013. № 4 (28). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/semeynoe-i-obschestvennoe-voospitanie->

[kak-neobhodimye-sostavlyayushchie-stanovleniya-lichnosti-po-trudam-v-s-solovieva](#) (12.10.2019).

36. Варавкина-Тарасова Н. Ария Иоанны д'Арк № 7 из оперы «Орлеанская Дева» П. Чайковского: духовная символика канона покаяния при «испытании под знаком». *Проблеми взаємодії, мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Когнітивне музикознавство*: зб. наук. статей ХНУМ ім. І.П.Котляревського. Харків: ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2018. Вип. 49. С. 19 – 35.
37. Васина-Гроссман В.А. Михаил Иванович Глинка. Москва : Музыка, 1982. 104 с.
38. Величковський І. Твори. Із книжечки «Зегар з полузегарком...». *Пам'ятники давньої української літератури*. Київ : Наукова думка, 1972. URL: [http://litopys.org.ua/old17/old17\\_20.htm](http://litopys.org.ua/old17/old17_20.htm)
39. Владышевская Т.Ф. Музыкальная культура Древней Руси. Москва : Знак, 2006. 472 с.
40. Владышевская Т.Ф. Чтение нараспев священных текстов. Ранние формы древнерусского певческого искусства. *Образовательный портал «Слово»*. Раздел Искусство. URL: [https://www.portal-slovo.ru/art/36107.php?ELEMENT\\_ID=36107&SHOWALL\\_1=0](https://www.portal-slovo.ru/art/36107.php?ELEMENT_ID=36107&SHOWALL_1=0) (дата обращения 21.10.2019).
41. Возняк М. Матеріали до історії української пісні і вірші: Ч. 1. Розділ: Українські пісні збірника бібліотеки Чарторийських, ч. 2337 / *Українсько-руський архів*. Львів, 1913. Т. 9. С. 1 — 44. URL: <http://litopys.org.ua/ukrpoetry/anto74.htm> (дата звернення 10.11.2019).
42. Воротной М.В. Исполнительские и педагогические принципы С.И. Савшинского : дис. ...канд.искусств.:17.00.02. / Спб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2007. 190 с.
43. Выготский Л.С. Психология искусства / Сост., авт. послесл. М.Г. Ярошевский, комментарии В.В. Умрихина. Ростов н/Д, 1998. – 480 с.

44. Гаврюшенко О.А., Шейко В.М., Кравченко О.В.. Історія світової культури: навчальний посібник. / Наук. ред. В.М. Шейко. Київ : Кондор, 2006. 404 с.
45. *Газета Культура*. «Бесцеремонная маска», 2000 год № 12 (7220) 30 марта – 5 апреля, с. 1. URL: <https://portal-kultura.ru/upload/iblock/0cd/2000.03.30.pdf>
46. Гарднер И. Богослужбное пение русской православной церкви: в 2 т. Православный Свято-Тихвинский богословский институт. М., 2004. Т.2. 520 с.
47. Гаркава І.О. Християнські динамічні компоненти стилю як основний фактор стилеутворення у сучасній українській музиці. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*: зб. ст. Київ : Міленіум, 2017. Вип. II (9). С.168 – 172.
48. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст. / Передмова акад. Д.С. Лихачова. Київ : Музична Україна, 1978. 181 с.
49. Герменевтика древнерусской литературы. Сборник 18. / Отв. ред. О.А. Туфанова. *Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН*. Москва; Берлин : Директмедиа Паблишинг, 2019. 484 с.
50. Герц Г. Дочь короля Рене / пер. Ф.Б. Миллера. *Русский вестник*. 1883. Т. 163. № 2. С. 653 – 710.
51. Герц Г. Дочь короля Рене. Пантеон и репертуар русской сцены. / пер. В.Р. Зотова. 1850. № 2. Кн. 4. С. 3 – 48.
52. Гладишко А. Архетип в музичній культурі як дискурс сучасної української музикології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*: Харків : 2017. Вип. 47. с. 31-43.
53. Глинка М. Жизнь за царя. Партитура. / Под ред. М. Балакирева и С. Ляпунова. Текст барона Розена. Москва : Юргенсон, 1900. 654 с.
54. Глинка М.И. Записки. / Подготовил А.С. Розанов. Москва: Музыка, 1988. 222 с.

55. Гоголь Н.В. Собрание сочинений в девяти томах. Т. 1. Москва : Русская книга, 1994. URL: <https://ilibrary.ru/text/1088/p.24/index.html>
56. Гоголь М. Тарас Бульба. Український центр. URL: <http://www.ukrcenter.com/Література/Микола-Гоголь/21299-3/Тарас-Бульба>
57. Гозенпуд А.А. Вступление к клавиру оперы Р. Щедрина «Мертвые души». Оперные сцены по поэме Н.В. Гоголя. Клавир. Москва : Советский композитор, 1979. 410 с.
58. Гозенпуд А. Гоголь в музыке. Литературное наследство. Москва : Изд-во АН СССР, 1952. Т. 58. С. 893-926.
59. Гозенпуд А.А. Оперный словарь. Москва, Ленинград : Музыка, 1965. 480 с.
60. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. Имагинативный абсолют. М., 1987, 187 с.
61. Голубцов А. О церковном пении и музыке. 21 с. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/books/download/17477-О-церковном-пении-и-музыке.pdf> (дата обращения 22.10.2018).
62. Горячих В. О жанровой природе «Китежа». *Известия РГПУ им. А.И. Герцена. Научный журнал*. СПб: Изд-во: РГПУ им. А.И. Герцена, 2009. Вып. 99. С. 237 – 243.
63. Григоренко А.Ю. Эсхатология, миллениаризм, адвентизм: история и современность. *Философско-религиоведческие очерки (научное издание)*. СПб.: Европейский Дом, 2004. 392 с. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/books/original/24697-Эсхатология-миллениаризм-адвентизм-история-и-современность.pdf> (дата обращения 29.08.2017).
64. Григорьева Т. Откуда пошло выражение «Москва – Третий Рим»? Отвечает историк, автор портала Культура РФ Татьяна Григорьева. URL: <https://www.culture.ru/s/vopros/msk-tretyi-rim/> (дата обращения 11.05.2018).

65. Даль В.И. Толковый словарь живаго великорусскаго языка Владимира Даля: в 4 т. 2-е изд., исправ., доп. СПб, Москва : Изд-е книгопродавца-типографа М.О. Вольфа, 1880. Т. 1: А – З. 723 с.
66. Даль В.И. Толковый словарь живаго великорусскаго языка Владимира Даля: в 4 т. 2-е изд., исправ., доп. СПб, Москва : Изд-е книгопродавца-типографа М.О. Вольфа. 1882. Т. 4: Р – Я. 704 с.
67. Дамаскин Иоанн, препод. Точное изложение православной веры. 243 с. URL : <https://azbyka.ru/otechnik/books/download/9075-Точное-изложение-православной-веры.pdf> (дата обращения 09.05.2015).
68. Денисенко Г.В. Семиотические аспекты исследований музыкальной культуры. *Научный журнал. Вестник МГУКИ*. Москва : Вестник МГУКИ, 2012. №1 (45) январь-февраль. С. 242–246.
69. Дионисий Ареопагит. Сочинения. Толкования Максима Исповедника. СПб : Алетейя; Издательство Сергея Абышко, 2002. 854 с.
70. Дичко Л. Різдвяне дійство («Вертеп»). Хорова опера для читця, солістів, дитячого, мішаного хору та ударних: клавір (рукопис), 162 с.
71. Дубровская Г. Литургическая символика в русской музыке конца XIX начала XX века: феномен С.В. Рахманинова : дис. ...канд. искусствовед. : спец. 17.00.03 / ОНМА им. А.В. Неждановой. Одесса, 2008. 214 с.
72. Душевный лекарь. Святые Отцы – мирянам. Краматорск: УПЦ Полтавская епархия Спасо-Преображенский Мгарский монастырь, 2005. 799 с.
73. Дыханова Б.С. «Запечатленный ангел» и «Очарованный странник» Н.С.Лескова. Москва : Художественная литература, 1980. 174 с.
74. Евдокимов П. Православие. Москва : Библейско-Богословский институт св. Апостола Андрея, 2002. 500 с.

75. Ектения [Ноты] / Авт.-сост.: Ю. Евдокимова, А. Конотоп, Н. Кореньков. Москва : Композитор, 1996. 96 с.
76. Ершова Т. Музыка всегда ждет нового гения. Родион Щедрин о «Левше», судьбе молодых композиторов, критиках и Маринке. URL: <http://lenta.ru/articles/2013/06/24/schedrin/> (дата обращения 28.06.2013).
77. Ефимова Н. Раннехристианское пение Западной Европы VIII – X веков. К проблеме эволюции модальной системы средневековья : дис. ... док. искусствоведения в форме научного доклада : спец. 00.17.02 / Моск. гос. консерватория. Москва, 1998. 281 с.
78. Заволжанская И.Ю. Феномен «слышащей руки» пианиста и его проявления в музицировании по слуху на фортепиано. *Научный журнал «Интеграция образования Integration of Education» / ФГБОУ ВО «МГУ им. Н.П. Огарёва»*. Саранск, 2010. № 1. С.87 – 90.
79. Иванов А.М. Три шедевра Родиона Щедрина на сакральные темы. *Современные проблемы науки и образования*. 2014. № 5. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=14782> (дата обращения: 02.02.2020). (дата обращения 16.08.2017).
80. Иванов В. Духовные основы церковного искусства. *Журнал Московской Патриархии*. Москва, 1983. № 4. с. 68.
81. Игнатова М. История и миф в операх Сергея Слонимского: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Ростовская гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2011. 223 с.
82. Иготти Е. Теория и практика интонирования в современной вокальной музыке : дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Российский гос. пед. университет им. А.И. Герцена. СПб., 2011. 170 с.
83. Казарин В.П., Новикова М.А. Н. В. Гоголь: «Страшная месть» – круг и чаша. URL: <https://burago.com.ua/kazarin-v-p-novikova-m-a-%E2%80%A2-n-v-gogol/> (дата обращения 13.03.2017).



84. Калошина Г. Религиозно-философская символика в симфониях Рахманинова и его современников. *С. Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему*. Москва, 1994. С. 102–109.
85. Кандинский Алексей Иванович: Воспоминания. Статьи. Материалы: сб. ст. / Отв. ред. Е.Г. Сорокина; общ.ред. А.М. Рябухи. Москва : Прогресс-Традиция, 2005. 256 с.
86. Кандинский А. История и легенда: Образ Псковитянки в опере Римского-Корсакова. *К 150-летию со дня рождения и 90 летию со дня смерти: науч. труды Московской государственной консерватории*. / Ред.-сост. А. И. Кандинский. Москва, 2000. Сб. 30. С. 9-36.
87. Кантор В. Русская эстетика второй половины XIX века и общественная борьба. Москва : Искусство, 1978. 174 с.
88. Каретников Н. «Мистерия апостола Павла». *Музыкальная академия. Научный и критико-публицистический журнал*. Москва : Композитор, 1994. №5. С. 5 – 15.
89. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. Москва : Гадарика, 1998. 784 с. (Лики культуры).
90. Келдыш Ю.В. Музыкальная энциклопедия. В 6-ти томах. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1978. Т.4. Опера. 504 с.
91. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець: монографія. *Незалежний культурологічний журнал «І»*. Львів, 2008, 592 с. URL: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/kyjanovska/kyjanovska-zmist.htm> (дата звернення 19.11.2019).
92. Кияновська Л. Музичне прочитання поезії Франка у вимірах сучасної естетики (на прикладі творчості львівських композиторів). *Науковий збірник. Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Львів, 2012. Вип. 21. С. 377 – 388.

93. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. Інтернет-журнал «Musica ukrainica». URL: [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-kyanovsk\\_gal.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kyanovsk_gal.html) (дата звернення 20.01.2020).
94. Ключева Д. В Московской филармонии состоялось открытие фестиваля актуальной музыки «Другое пространство». Новая газета. 17 марта 2009 года. URL: <https://www.novayagazeta.ru/news/2009/03/17/44383-v-moskovskoy-filarmonii-sostoyalos-otkrytie-festivalya-aktualnoy-muzyki-drugoe-prostranstvo> (дата обращения 04.10.2019).
95. Ковальчук О.В. Жанрово-стильові лабіринти фортепіанної творчості Олександра Козаренка. *Магістерська робота*. Львівська нац. муз. академія ім. М. Лисенко. Львів, 2016. 50 с.
96. Козаренко О. Тарас Шевченко та Микола Лисенко: акмеологічний рівень спілкування особистостей. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2014. Вип. 15. С. 20–23.
97. Козаренко О. Українська церковна музика і процес становлення національної музичної мови. *Феномен української національної музичної мови*: зб. ст. / ред.: І. Пясковський, О. Купчинський. Львів : Наук.т-во ім. Шевченка у Львові, 2000. С. 97—132.
98. Козаренко О. Філософія музики як необхідна складова сучасної мистецької освіти. *Мистецтвознавство. Вісник Львівського університету. Львів*, 2012. Вип. 11. С. 3-7.
99. Козаренко О. Час покаяння. Партитура. Лібрето С. Ступака. Ворзель – Коломия: Рукопис, 1997. 43 с.
100. Колодний А. М. Християнські засади національної культури. *Історія української культури* : у 5 т. / ред.: В. А. Смолій, В. С. Александрович, В. Й. Борисенко, Т. М. Виврот та ін. Київ : Наукова думка, 2003. Т. 3 : Українська культура другої половини XVII–XVIII століть. С. 43-67.

101. Колосова В., Кречотень В. До питання про життя і творчість Івана Величковського. Передмова. Іван Величковський. Твори. URL: <http://litopys.org.ua/velych/vel02.htm> (дата звернення 20.11.2019).
102. Комарницкая О.В. Русская опера XIX начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. Москва, 2011. т.1. 628 с.
103. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: інтонаційні відкриття композитора. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. / ред. кол. : В. І. Рожок, В. Т. Посвалюк та ін. ; упоряд. О. І. Коменда. Луцьк, 2012. Вип. 10. С. 141–157.
104. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: процес формування творчої індивідуальності. *Українська музична культура: від джерел до сучасності. Музикознавчі студії інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Луцьк, 2012. Вип. 9. С. 201–231.
105. Коменда О. Симфонічна творчість Олександра Козаренка. *Мистецтвознавство. Вісник Прикарпатського університету*.: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2012 – 2013. Вип. 26 – 27. С. 73 – 82.
106. Коменда О. Універсальна творча особистість Олександра Козаренка. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Луцьк, 2014. Вип.14. С. 13–29.

107. Коннов В. Музыкально-драматургическая концепция «Сказания о невидимом граде Китеже» *Н.А. Римского-Корсакова как органичное целое. Петербургские страницы русской музыкальной культуры*: сб. ст. и материалов. Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. СПб, 2001. С. 18 – 25.
108. Костомаров М. Слов'янська міфологія : Витяг із лекцій, читаних в Університеті Св. Володимира в др. пол. 1846 р. / пер. з рос. В. Кордун. *Антологія українського міфу : Етіологічні, космогонічні, антропологічні, теогонічні, солярні, лунарні, астральні, календарні, історичні міфи* : у 3 т. / зібрав та упоряд. В. Войтович. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. Т. 1. С. VII-XXXV.
109. Красовицкая М.С. Литургика. Москва : Издательство Православного Свято-Тихоновского монастыря, 2000. 303 с.
110. Кривицька Т. А. Різдвяна тема в українській хорівій і сценічній музиці періоду незалежності: дис.... канд. искусствовед.: 17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А.В. Неждановой. Одеса, 2008. 182 с.
111. Кривицька Т. Традиції народних театральних дійств у сучасних українських музично-сценічних жанрах (на прикладі опери «Різдвяне дійство»). *Українське музикознавство*: зб. наук. праць. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2008. Вип. 34. С. 259–267.
112. Криворукова О. Е. Оратории на рождественский и страстной сюжеты последней четверти XX века в аспекте диалога традиций: дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.03 / Харьковский государственный университет искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2009. 252 с.
113. Кривошеина А. Меч. *Человек без границ*. Москва : Новый Акрополь, 2005. Вип. № 5 (48). С. 8. URL: [http://www.newacropolis.ru/magazines/5\\_2005/Mech/](http://www.newacropolis.ru/magazines/5_2005/Mech/) (дата обращения 17.05.2018).

114. Кримський С. Б. Запити філософських смислів. Київ : ПАРАПАН, 2003. 240 с.
115. Кримський С. Б. Ранкові роздуми: зб. ст. Київ : Майстерня Білецьких, 2009. 120 с.
116. «Культура», 2000. URL: <http://www.theatre.ru/maska/2000/innovation/voice/> (дата обращения 20.10.2019).
117. Кураев А. Школьное богословие. Москва : Междунар. православ. Фонд «Благовест» : Храм святых бессребреников Космы и Дамиана на Маросейке, 1997. 318 с.
118. Куриляк І. Еволюція драматургічних функцій хору в українській опері: національно-естетичний вимір: дис. ... канд.мистецтвознав.: 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенко. Львів, 2018. 195 с.
119. Курс лекцій. Історія української літератури Х – XVIII ст. Лекція 12. Барокова поезія. URL: <http://www.bishop.kharkov.ua/kursi-lekcij/istoria-ukraienskoie-literaturi-h--xviii-st/lekcia-12-barokova-poezia#ТОС--6> (дата звернення 09.09.2019).
120. Кырлежев А.И. Новая философская энциклопедия в 4-х томах/ Науч.-ред. совет: В. С. Стёпин, А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин, А. П. Огурцов. Москва : Мысль, 2010. Т. 2 (Е – М). 634 с.
121. Лабік Т. Український елемент у творчому мисленні та музичній мові П. Чайковського (на прикладі оперної творчості композитора). *Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістра»*. Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка. Львів, 2016. 68 с.
122. Лапшин И. Римский-Корсаков. Два очерка. Петербург : Государственная академическая филармония, 1922. 74 с.
123. Лауэнштайн Д. Элевсинские мистерии / Пер. с нем. Н. Федоровой. Москва : Энигма, 1996. 367 с.

124. Лесовиченко А. Европейские музыкально-культурные каноны: монография. Москва : Юрайт, 2020. 223с.
125. Лисенко М.В. Зібрання творів в 20-ти томах. Київ : Мистецтво, 1953. Т. IV. Різдвяна Ніч. Коміко-лірична опера на 4 дії. Клавір. Лібрето М. Старицького (за однойменною повістю М. Гоголя). / Муз. ред. Л.М. Ревуцького, літ. ред. М.Т. Рильського. 390 с.
126. Лисенко М.В. Зібрання творів в 20-ти томах. Київ: Мистецтво, 1953. Т V. Утоплена. Лірико-фантастична опера на 3 дії. Лібрето М. Старицького (за М. Гоголем). / Муз. ред. Л.М. Ревуцького, літ. ред. М.Т. Рильського. Клавір. 251 с.
127. Лисенко М.В. Тарас Бульба. Історична опера на п'ять дій, сім картин. Лібрето М.П. Старицького. / Муз.ред. Л.М. Ревуцького. Літ. ред М.Т. Рильського. Клавір. Київ : Мистецтво, 1964. 346 с.
128. Лихачев Д.С. Исследования по древнерусской литературе. Ленинград : Наука, 1986. 405 с.
129. Личковах В. А. Сигнатура Богородицы в духовной культуре и цивилизационный выбор славянства. *Слов'янський Sacrum – скарбниця Європи : наукові та публіцистичні праці із славістики, україністики, культурологічної регіоніки.* Чернігівський національний педагогічний університет ім. Т.Г. Шевченка. Чернігів, 2010. С. 35-40.
130. Лобанчук О. Архетип «філософія серця» як морально-етична основа педагогічної спадщини Г. Сковороди. *Науковий часопис.* Київ : Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова, 2013. С.353 – 355.
131. Лобзакова Е.Э. Взаимодействие светской и религиозной традиций в творчестве русских композиторов XIX – начала XX века: дис. ... канд.искусствовед.: 17.00.02 / Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2007. 150с.

132. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. Москва : Академический проект, 2012. 205 с. – (Философские технологии)
133. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. Москва : Наука, 1993. 635 с.
134. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е изд., испр. Москва : Искусство, 1995. 320 с.
135. Лосский Н. Бог и мировое зло. Основы теодицеи / ред. А.П. Поляков, П.В. Алексеев, А.А. Яковлев. Москва : Республика, 1994. 432 с.
136. Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. *Богословские труды. Сборник восьмой, посвященный Владимиру Лосскому.* Москва : Издание Московской Патриархии. 1972. 128 с.
137. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва : Языки русской культуры, 1996. 464 с.
138. Лотман Ю. Семиосфера. С.-Петербург : Искусство-СПБ, 2010. 704 с.
139. Лука (Войно-Ясенецкий), святитель. Дух, душа и тело. М.: Образ. 2011. 128 с.
140. Луконин Д.Е. «Мессия грядущего дня»: «Сказание о граде Китеже» и споры о русском вкладе в духовное будущее Европы. *Статья к 100-летию оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии».* 15.04.2011. URL: [http://www.rimskykorsakov.ru/lukonin\\_kitezhl5.html](http://www.rimskykorsakov.ru/lukonin_kitezhl5.html) (дата обращения 23.05.2018).
141. Луніна Г. Магнетизм червоної калини... Українська музична газета. 2009. №3/73. липень-вересень. URL: <http://kievkamerata.org/ukr/press-116> (дата звернення 20.08.2019).

142. Лю Цзюнь, Чэн Минью. Становление русской оперы. *Современные проблемы науки и образования. Научный журнал.* 2010. № 1. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=1288> (дата обращения: 04.10.2019).
143. Ляхович А. Символика в поздних произведениях Рахманинова: монография. *Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка».* Тамбов: Изд-во Першина Р.В., 2013. 184 с.
144. Макарий Египетский, прп.. Духовные беседы, послания и слова. Москва : Издательство Сретенского монастыря, 2004. 400 с.
145. Макарова А. Л. Мистериальные прообразы в оперном творчестве П.И. Чайковского: автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского. Екатеринбург, 2017. 28 с.
146. Макарова А. Л. Мистериальные прообразы в оперном творчестве П.И. Чайковского: дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского. Екатеринбург, 2017. 231 с.
147. Малинкин А.Н. Эрнст Кассирер. *Кассирер Эрнст. Избранное. Опыт о человеке* / гл. ред. С.Я. Левит. Москва : Гардарики, 1998. С. 724 – 729.
148. Мартынов В. История богослужебного пения: учебное пособие. Москва : Редакционно-издательский отдел Федеральных архивов, 1994. 240 с.
149. Мартынов В. Музыка, космос и космическое пространство. *Музыка. Миф. Обряд:* сб. ст. / Сост. Катунян М. Москва: Композитор, 2007. С. 26 – 30.
150. Маслов С. І. Маловідомий український письменник кінця XVII — початку XVIII ст. Іван Величковський. (До історії стилю барокко в давній українській літературі). Київ : 1955. URL: <http://litopys.org.ua/velych/vel01.htm> (дата звернення 24.01.2018).



151. Медушевский В.В. Возвышенная тайна музыки Глинки. URL: <https://www.portal-slovo.ru/art/36057.php> (дата обращения 15.02.2018).
152. Медушевский В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки. *Восприятие музыки: сб. статей.* / Ред., сост. В. Н. Максимов. Москва : Музыка, 1980. С. 178 – 195.
153. Медушевский В. Интонационная форма музыки: Исследование. Москва : Композитор, 1993. 262 с.
154. Мельгунов А.Н. Глинка и его музыкальные сочинения, гл. 5. *Струговщиков А. Михаил Иванович Глинка. Воспоминания.* Москва : «Русская старина», 1874. кн. 4. С. 17 – 26. URL: <http://homlib.com/read/glinka-mi/vospominaniya-a-n-strugovshchikova-strugovshchikov-a-n/34382> (дата обращения 21.01.2017).
155. Милеант Александр, епископ. Совесть – голос Божий в человеке. Интернет-портал «Азбука веры». 18 с. URL : [https://azbyka.ru/otechnik/Aleksandr\\_Mileant/sovest-golos-bozhij-v-cheloveke/](https://azbyka.ru/otechnik/Aleksandr_Mileant/sovest-golos-bozhij-v-cheloveke/) (дата обращения 31.10.2019).
156. Минея сентябрь. Москва : Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2003. 924 с.
157. Митрополит Вениамин (Федченков). Всемирный светильник. Преподобный Серафим Саровский. Москва : Паломник, Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 1996. 340 с.
158. Моисеенков А. Житие и Успение Пресвятой Богородицы. *Фома. Православный журнал для сомневающихся.* Москва, 2013. № 8. С. 28 – 35.
159. Молленгауэр Н. Музыкальное искусство и христианская религия. Москва : Путь, 1910. 40 с.
160. Молоствов И. Меч. Язык символов. Журнал Человек без границ. URL:

[http://www.manwb.ru/articles/simbolon/simbol\\_lengua/Sword\\_IIMolostvov/](http://www.manwb.ru/articles/simbolon/simbol_lengua/Sword_IIMolostvov/)] (дата обращения 12.08.2018).

161. Моцар О. Театр абсурду в оперному мистецтві (на прикладі опери О. Щетинського «Бестіарій»). *Київське музикознавство*: зб. наук. пр. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра, 2014. № 50. С. 107 – 115.
162. Мудрость духовная. Антология изречений и наставлений святых отцов URL: [http://www.verappravoslavnyaya.ru/?Svyaty\\_e\\_o\\_serdce](http://www.verappravoslavnyaya.ru/?Svyaty_e_o_serdce) (дата обращения 14.01.2019).
163. Муравьева И. Апрель наступит в Новом году. Российская газета. Федеральный выпуск № 6866 (295) от 28.12.2015. URL: <https://rg.ru/2015/12/29/skazka.html> (дата обращения 14.11.2016).
164. Мусий В.Б. Романтическая поэтическая драма: на пути к возрождению мистерии («Ижорский» В. К. Кюхельбекера и «Балладина» Юлиуша Словацкого). *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки: Філологічні науки. Літературознавство*. Луцьк, 2010. № 11. С. 162 – 167.
165. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.
166. Настольная книга священнослужителя в 3-х т. Москва : Издательский отдел Московского Патриархата, 1992. Т. 1. 704 с.
167. Наумова Е. Интерпретация евангельского сюжета в опере Александра Щетинского «Благовещение». *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*: зб. ст. / Ред.-упор. М.Р. Черкашина-Губаренко. Київ, 2010. Вип. 89. С. 282 – 295.
168. Николаев Б., свящ. Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения. Москва : Научная книга, 1995. 300 с. .

169. Нравственное богословие. URL: <http://lukl.kiev.ua/imageos/Lavra/A4/104.pdf>. (дата обращения 12.12.2019).
170. Онацький Є. Українська мала енциклопедія: у 8 т., 16 кн. / Укл. [Євген Онацький](#). Буенос Айрес: Накладом Адміністрації УАПЦ в Аргентині, 1960. Книжка VI: Літери Ком – Ле. С. 695 – 820.
171. Осадчая С. Православная певческая традиция как системологический феномен в аспекте современной музыкальной культуры : дис. ... доктора мистецтвознав. : 17.00.03 / Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского. Киев, 2012. 453 с.
172. Осадчая С. Проблема соборности как фактор авторского стиля православной литургической традиции. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2015. Вип. 21. С. 198 – 205.
173. Осипов А. Лекция: «Евхаристия в жизни христианина» в Гамбурге. URL: <https://www.hamburg-hram.de/letopis/lekciya-evxaristiya-v-zhizni-xristianina-aleksej-ilich-osipov-professor-moskovskoj-duhovnoj-akademii/14599.html> (дата обращения 15.06.2018)
174. Палама Г. Беседы (омилии). 564 с. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/books/download/8833-Омилии.pdf>. (дата обращения 01.06.2019).
175. Пальм Н., Гетало Т. Історія української культури : навч. посіб. Харківський національний економічний університет. Харків, 2013. 296 с. (Укр. мов.)
176. Парин А.В. Хожение в невидимый град: *Парадигмы русской классической оперы*. Москва : Аграф, 1999. 464 с.

177. Пахомова Є. Неофольклористичний контекст оперної творчості Л. Дичко (на прикладі опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство»). *Київське музикознавство*. Київ, 2013. Вип. 46. С. 106-116.
178. Пахомова Є.Г. Сінестезійні аспекти композиторського мислення Лесі Дичко (на прикладі хорових опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство»): дис. ...канд. мистецтвознав: 26.00.01 / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2018. 203 с.
179. Певец вечной, неувядаемой весны (Из переписки с Е.М. Петровским). *Музыкальная академия. Научно-теоретический и критико-публицистический журнал*. Москва, 1994. № 2. С. 158 -161.
180. Петровский Е. М. Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии. *Музыкальная академия*. Москва, 1994. № 2. С. 97.
181. Пивоварова И. Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника: дисс. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Магнитогорская гос. консерватория. Магнитогорск, 2002. 265 с.
182. Пирс Ч.С.. Избранные философские произведения. / Пер. с англ. К. Голубович, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриева. Москва : Логос, 2000. 448с.
183. Плотникова Н.Ю. Римський-Корсаков Н. Собрание духовно-музыкальных сочинений: для смешанного хора без сопровождения. Вступительная статья. / Под ред Н. Плотниковой. Москва: Издательский Совет Русской Православной церкви, 2001. <http://www.rimskykorsakov.ru/sacred.html>
184. Повесть жития святых новоявленных чудотворец муромских. Благоверного Петра, нареченного в иноцех Давида, и жены его княгини Февронии, в иноцех Евфросинии. Осуществляется память их сентября 25 дня, благослови, отче (старообрядческая рукопись, 1850-и гг.). URL:

[https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:The\\_Tale\\_of\\_Peter\\_and\\_Fevronia.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:The_Tale_of_Peter_and_Fevronia.jpg)

(дата обращения 18.05.2019).

185. Повесть о Петре и Февронии. / Подготовка текстов и исследование Р.П. Дмитриевой. Ленинград : Наука, 1979. 337 с.
186. Полный тропарион для клироса и мирян. Состав. по материалам издания «Минеи». Москва : ЛОДЬЯ, 1999. 479 с
187. Попов Е. Нравственное богословие для мирян. Общенародные чтения в порядке десяти заповедей Божиих: в 2 кн. Части 1-2. Москва : Либроком, 2016. 1096 с.
188. Потапова Н. Сказ о вере в добро. «Рождественская сказка» Родиона Щедрина в Мариинском театре. OperaNews от 4 января 2016 года. URL: <https://www.operanews.ru/16010406.html> (дата обращения 19.04.2017).
189. Предоляк А. Средневековая модель мистерии в музыкальном театре Германии XIX – XX веков: от Р. Вагнера к К. Штокхаузену: дис. ... канд. искусствовед: 17.00.02 / Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2007. 226 с.
190. [Преподобный Иустин \(Попович\)](#). На богочеловеческом пути. С-Пб., 1999 г. Монастырь Челие. Усекновение главы Пророка, Предтечи и Крестителя Господня Иоанна 1964 г. URL: <http://www.pravoslavie.ru/23886.html> (дата обращения 22.09.2019).
191. Прибегина Г.А. Петр Ильич Чайковский. Москва: Музыка, 1983. 190 с.
192. Проповеди св. Геннадия II (Георгия) Схолария, патриарха Константинопольского / Перевод с греч., предислов. и комм. архимандрита Амвросия (Погодина). СПб: Издательство Олега Абышко, 2007. 16 с.
193. Радионова Т. Интонация и ее общеэстетическое значение (к постановке проблемы «интонация как категория эстетики»). *Интонология. Альманах «Академические тетради»*. Вып. 11 Москва

- : 2006. URL: <http://independent-academy.net/science/tetradi/11/radionova2.htm> (дата обращения 30.11.2018).
194. Рау Е.Р. Современные пассионы: Лики жанра в XX-XXI веках. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*: в 2-х ч. Тамбов: Грамота, 2015. Ч. I. № 5 (55). С. 154-158.
195. Рахманова М.В. Неизреченный свет звуковой красоты. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество русского композитора. Источник: материалы (буклет к спектаклю) Большого театра России. URL: <http://www.rimskykorsakov.ru/kitezh-rahmanova.html> ( дата обращения 15.05.2018).
196. Рахманова М.П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. *Российская академия музыки им. Гнесиных, Государственный институт искусствознания*. Москва, 1995. 240 с.
197. Рахманова М.П. Н.А.Римский-Корсаков (1890-е и 1900-е годы). *История русской музыки*: в 10 т. / Сост. Ю.В. Келдыш, М.П. Рахманова, Л.З. Корабельникова, А.М. Соколова. Москва : Музыка, 1994. Т. 9: Конец XIX -начало XX века. С. 42 – 147.
198. Рахманова М. Опера Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии». URL: <https://www.belcanto.ru/kitezh.html> (дата обращения 29.04.2019).
199. Ренанский Д. Левше подобрали инструменты. Газета «Коммерсант». 2013. 4 июля. (№115). С. 11.
200. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни 1844 – 1906. / Под ред. Н.Н. Римской-Корсаковой. С.-Петербург: Типография Глазунова, 1909. 368 с., V с.
201. Римский-Корсаков Н. Полное собрание сочинений. Том 2. Москва : Музгиз, 1963. 280 с.

202. Римский-Корсаков Н. Полное собрание сочинений. Том 42. «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии». Опера в 4-х действиях (в 6-ти картинах). Либретто В.И. Бельского. Переложение для пения с ф-но. Москва : Музгиз, 1962. 363 с.; XX с.
203. Римский-Корсаков Н. Собрание духовно-музыкальных сочинений: для смешанного хора без сопровождения. / Под ред Н. Плотниковой. Москва : Издательский Совет Русской Православной церкви, 2001. URL: <http://www.rimskykorsakov.ru/sacred.html>. (дата обращения 22.03.2019).
204. Рождественский Д., свящ. Нравственное богословие. Москва : Лествица, 2001. 256 с.
205. Роуз Серафим, иеромонах. Душа после смерти. Современные «посмертные» опыты в свете учения Православной церкви. Москва: Русский паломник, 2007. 367с.
206. Рудяченко Олександр. Микола Лисенко. 2. На чолі Олімпу. Мультимедійний цикловий проект «КАЛИНОВИЙ К@ТЯГ». Київ, 28.10.2018. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/2567223-mikola-lisenko-2-na-coli-olimpu.html> (дата звернення 28.09.2019).
207. Русские церковные композиторы и их музыка. / Сост. Кашпур А.Ф., дьякон Сергей Шебуренков. Минск : Белорусский Экзархат и ООО «Харвест», 2008. 447 с.
208. Ручьевская Е. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. СПб.: Композитор, 2005. 388 с.
209. Свиридов Г. Слово про Глинку. *Промова на урочистому вечорі, присвяченому 175-річчю від дня народження М.І. Глінки, у Великому театрі СРСР 31 травня 1979 р.* / Переклав Василь Білоцерківський. URL: <http://maysterni.com/publication.php?id=114970> (дата звернення 12.07.2017).

210. Святоотеческая хрестоматия / Сост. Ректор Московской Духовной Семинарии протоиер. Николай Благоразумов. Москва : Круг чтения, 2001. 687 с.
211. Северинова М. Архетип софійності як основа музично-драматургічного потенціалу (на прикладі творчості Г. Гаврилець). *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*: зб. ст. Київський інститут музики ім. Р.М. Глієра. Київ, 2011. Вип. 38. С. 230 – 238.
212. Северинова М. Культурні архетипи – досвід смислогенезу. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*: зб. ст. Київський інститут музики ім. Р.М. Глієра. Київ, 2010. Вип. 34. С. 50 – 59.
213. Серганюк Л. Світоглядні домінанти образної системи творчості Лесі Дичко. *Вісник Прикарпатського університету: науковий журнал*. І-Франківськ, 2011. Вип. 21–22. С.190-196.
214. Серебрякова Л.А. «Китеж»: откровение «Откровения». *Музыкальная академия. Научно-теоретический и критико-публицистический журнал*. Москва : Композитор, 1994. №2. С. 90 – 106.
215. Серебрякова Л. Тема Апокалипсиса в русской музыке XX века. *Библейские образы в музыке*: сб. статей. / Сост. Хопрова Т.А. Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб.: Сударыня, 2004. С. 152 – 166.
216. Серегина Н. Древнерусское храмовое действо как предтеча театра в России. *Музыкальный театр*: сб. науч. трудов / Отв. ред. А Порфирьева. Российский институт истории искусств. СПб., 1991. С. 110-125.
217. Сікорська І. [Вертеп](#). [Енциклопедія сучасної України](#): у 30 т. / ред. кол. [І. М. Дзюба](#) [та ін.]; [НАН України](#), [НТШ](#), Координаційне бюро енциклопедії сучасної України НАН України. Київ : 2003–2019.



- URL: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=33638](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=33638) (дата звернення 24.03.2019).
218. Синельникова О.В. Родион Щедрин: полистилистика и авторский стиль *Музыкальная академия. Научно-теоретический и критико-публицистический журнал*. Москва : Композитор, 2012. № 4. С. 1-6.
219. Синельникова О.В. Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля : дисс. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. Москва, 2013. 532 с.
220. Ситарская Ю. Религиозно-этическая проблематика и стилевые процессы в русской опере последней трети XIX – начала XX века: М. Мусоргский, М. Римский-Корсаков: дис. ... канд.искусствоведения. 17.00.01 / Национальная музыкальная академия им. П.И. Чайковского. Киев, 2006. 196 с.
221. Скабалланович М. Толковый Типикон в 2-х частях. Москва : Изд-во Сретенского монастыря, 2004. Ч.II. 134 с.
222. Сковорода Г. Повне зібрання творів: у 2 т. Київ, 1973. Т. 1: Пісні, вірші, байки. Трактати. Діалоги. 532 с. URL : <http://litopys.org.ua/skovoroda/skov.htm> (дата звернення 12.12.2019).
223. Сковорода Г. Сад Божественных песней. Сочинения в стихах и прозе Григория Саввича Сковороды. Харьков: Фолио, 2009. 286 с.
224. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. Чудинов А.Н. 1910. URL: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/foreign-words-chudinov/index.htm> (дата обращения 18.08.2018).
225. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. 3-е изд. / Сост. Павленков Ф. Нью-Йорк: издание книжного магазина М. Майзеля, 1921. 360 с., 714 столбцов.
226. Смагина Е.В. Оперная поэтика Глинки в контексте национальных культурных традиций: дис. канд.искусствоведения: 17.00.02 /

- Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2002. 172 с.
227. Смагина Е.В. Русский оперный театр первой половины XIX века в историко-культурном контексте времени : автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 00.17.02 / Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2016. 37 с.
228. Сокровищница духовной мудрости. Антология святоотеческой мысли: в 12 т. Москва : Изд-во Московской Духовной Академии и Введенской Оптиной пустыни, 2008. Том 10. 575 с.
229. Соловьев В.С. Сочинения в 2 т. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. А.Ф. Лосева и А.В. Гулыги. Москва : Мысль, 1988. Т. I. 892 с. (Филос. наследие. Т. 104).
230. Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. / Сост. и вступ.ст. Р. Гальцевой и И. Роднянской. Москва : Искусство, 1991. 701 с.
231. Софронова Л.А. Старовинний український театр. / Переклад з рос. Н. Федорак. Вступна стаття Б. Криси. Львівський нац. університет ім. І. Франка. Львів, 2004. 336 с.
232. Страхова И., Вербина О., Гламазда С. Литургические виды искусства в Православии, Католицизме и Протестантизме (культурно-исторический анализ). *Международный научный журнал: Общество: философия, история, культура*. Краснодар : Издательский дом «ХОРС», 2018. № 1. С. 153-157.
233. Творения преподобного Максима Исповедника. / Перевод, вступ. ст. и комм. А.И. Сидорова. Москва : Мартис, 1993. Кн. 1: Богословские и аскетические трактаты. 353 с.
234. Телеканал Россия К. Новости культуры от 28.12 2015. Родион Щедрин представил в Мариинке оперу-феерию «Рождественская сказка». URL: [http://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/146503/](http://tvkultura.ru/article/show/article_id/146503/) (дата обращения 03.01.2016).

235. Телия В.Н. Объект лингвокультурологии между Сциллой лингвокреативной техники языка и Харибдой культуры (к проблеме частной эпистемологии лингвокультурологии). *С любовью к языку*: сб. науч. трудов: Посвящ.Елене Самойловне-Кубряковой. Ин-т языкознания Российской Академии Наук, Воронежский государственный университет. Москва–Воронеж, 2002. С. 89–97.
236. Телия В.М. Фактор культуры и воспроизводимость фразеологизмов – знаков- микротекстов. *Сокровенные смыслы: Слово. Текст. Культура*: сб. статей в честь Н.Д. Арутюновой. Москва, 2004. № [2 \(8\)](#). 880 с.
237. Ткаченко Аліна. До питання авторства в українській музиці кийівської та барокової доби. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*: зб. ст. Київський інститут музики ім. Р.М. Глієра. Київ, 2011. Вип. 38. С. 135 – 142.
238. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. / Сост. Ю. С. Рыбаков; предисловие К. Рудницкого. Ленинград : Искусство, 1980. Кн. 1: О профессии режиссера. 303 с.
239. Торопова А.В. Интонирующая функция психики в генезисе музыкального сознания. *Научный журнал Развитие личности*. Московский государственный педагогический ун-т. Москва, 2011. № 3. С. 40–61
240. Торопова А.В. Феномен интонирования как знаковая функция. *Научный журнал Развитие личности. Теории и исследования. Личность в контексте культуры*. Московский государственный педагогический ун-т. Москва, 2012. № 1. С. 136-151.
241. Требник, частина 1. Чин похорону мирян. URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/bohosluzhbovi-knyzhky/trebnyk-u-dvoh-chastynah/chyn-pohoronu-myryan/> (дата звернення 18.10.2018).

242. Тріодь Квітна. URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/bohosluzhbovi-knyzhky/triod-kvitna/nedilya-shosta-pislya-pashy-pro-slipoho/#rannya> (дата звернення 18.10.2018).
243. Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. / Сост и отв. ред. О.А. Платонов. Москва : Институт русской цивилизации, 2011. 656 с.
244. Тышко С. Образ Фаворского света и особенности стиля в «Борисе Годунове» и «Хованщине» М. Мусоргского. *Науковий вісник Національної музичної академії України*. Київ, 2004. Вип. 42: Історія музики: нові факти та інтерпретації. С. 106 – 120.
245. Тышко С. Образ Фаворского света и процессы стилеобразования в операх М. Мусоргского. *Музыкальная культура христианского мира*. Материалы междунар. науч. конф. Ростов-на-Дону, 2001. С. 422 – 435.
246. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Исследование. Киев : 1993. 115 с.
247. Уайт Л. Наука о культуре. *Антология исследований культуры*. / Ред. С.Я. Левит. Санкт-Петербург : Университетская книга, 1997. 728 с. Т.1: Интерпретация культуры. С. 141-157.
248. Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся) / Упоряд., текст. інтерпр. і ком. О. І. Дея. Академія Наук УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наукова думка, 1974. 781 с.
249. Уманець О.В. Музична культура України другої половини ХХ століття: навч. посібник. Харків: Регіон-інформ, 2003. 192 с.
250. Устав церковного звона / ред. Медведева Л.П., Логинова И.В. Москва: Издат. Совет Русской Православной Церкви, 2002. 33 с.

251. Учебное пособие. Певческое осмогласие. URL: <http://voskresensk.prihod.ru/arkhiv/view/id/1139261> (дата обращения 13.03.2017).
252. Финдейзен Н. Ф. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Очерк его музыкальной деятельности. Санкт-Петербург – Москва : Бессель и Ко, 1908. 95 с.
253. Флиер А.Я. О функциях символа в культуре. *Научная ассоциация исследователей культуры. Электронный журнал «Культура культуры.* / Гл. ред. А.Я. Флиер. 2016. № 4. URL : <http://cult-cult.ru/on-functions-of-symbol-in-culture/> (дата обращения 21.04.2019).
254. Флоренский П., свящ. Сочинения в четырех томах. / Сост. и общ. ред. игумена Андроника (А.С. Трубачева), П.В. Флоренского, М.С. Трубачева. Москва : Мысль, 1996. Т. 2. 877 с.
255. Флоренский П. Собрание сочинений. Философия культа (Опыт православной антропологии). / Сост. игумен Андроник (Трубачев). Москва : Мысль, 2004. 685.
256. Флоровский Г.В. Пути русского богословия. Москва : Ин-т русской цивилизации, 2009. 843 с.
257. Флоровский Г. В. свящ. *Corpus agiographicum*. Византийские отцы V-VIII века. Париж, 1933. 260 с.
258. Фонация // Большая Советская энциклопедия : в 30 т. – Электронный ресурс. – Режим доступа : [http://enc-dic.com/enc\\_sovet/Fonacija-94437.html](http://enc-dic.com/enc_sovet/Fonacija-94437.html)
259. Фортунатов Ю.А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю.А. Фортунатове. / Ред. Е. И. Гордина, О. В. Лосева. Москва : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2004. 384 с.

260. Фролов А.С. Проблема соборности в русской культуре. *Русская цивилизация и соборность*: сб. статей. Ассоц. по комплекс. изуч. рус. нации и др. Москва, 1994. С. 151–163.
261. Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. Москва : Композитор, 2000. 310 с.
262. Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм: учебники для вузов. Специальная литература. СПб.: Лань, 2002. 368 с.
263. Холопова В. Феномен музыки: монография. Москва : ДиректМедиа, 2014. 378 с.
264. Хомяков А. Полное собрание сочинений. Сочинения богословские. / под ред. [и с предисл.] Ю. Самарина. Прага: В тип. д-ра Ф. Скрейшовского. 1867. Т. 2. 410 с.
265. Цуранова Оксана. Некоторые черты стиля духовно-музыкального творчества А. Щетинского (на примере хоровой симфонии «Узнай себя»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. Харків: Вид-во «С. А. М.», 2012. Вип. 36. С. 348 – 356.
266. Чайковский П. И. Иоланта : лирическая опера в одном действии, либретто М. Чайковского по драме Г. Герца «Дочь короля Рене». Переложение для пения с фортепиано С. Танеева. Москва : Музыка, 1987. 224 с.
267. Чайковский П.И. «Орлеанская дева» Опера в 4 действиях, 6 картинах. Либретто П. Чайковского по Ф. Шиллеру – В. Жуковскому, Ж. Барбье и О. Мериме. Клавир. Ленинград: Музыка, Ленинградское отделение, 1979, 464 с.
268. Чайковский П.И. Переписка с фон Н.Ф. фон Мекк. 1879 год, часть 2. Письмо 184. URL: <http://www.tchaikov.ru/1879-184.html>.

269. Чайковский П. И. – Н. Ф. фон Мекк. Переписка, 1876–1890. В 4 т. / сост., науч.-текстол. ред., коммент. П. Е. Вайдман. Челябинск : МРІ, 2007. Т. 1. 1876–1877. 703 с.
270. Чайковский П. Пиковая дама. Опера в 3-х действиях и 7-ми картинах. Либретто М. Чайковского. Оркестровая партитура (in 16). Москва : Нотопечатня П. Юргенсона. 746 с.
271. Чайковский П. Письмо ректору Киевской духовной академии о состоянии церковного пения. 1882. URL : [www.penie.mrezha.ru/pismochaj](http://www.penie.mrezha.ru/pismochaj). (дата обращения 23.08.2018).
272. Чайковский П. Черевички: комико-фантастическая опера в 4 действиях (8 картинах). Либретто Я. Полонского. Клавир. Москва – Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1940. 299 с.
273. Чекан О. Е. Художній простір музичного твору: генеза та функціонування : дис... канд. мистецтвознав: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України. Київ, 1999. 187 с.
274. Чередниченко Т. Традиция без слов. Медленное в русской музыке / Новый мир. 2000. № 7. с.105 – 204. URL : [https://magazines.gorky.media/novyi\\_mi/2000/7/tradicziya-bez-slov-medlennoe-v-russkoj-muzyke.html](https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2000/7/tradicziya-bez-slov-medlennoe-v-russkoj-muzyke.html). (дата обращения 11.11.2015).
275. Черная Л.А. Русская мьль второй половины XVII – начала XVIII в. о природе человека. *Человек и культура: Индивидуальность в истории культуры*. Москва, 1990. С. 192-203.
276. Шевчук В. Початок жаху. Повість. А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2012. 384 с. URL: [https://www.e-reading.life/bookreader.php/1028151/Shevchuk\\_-\\_Pochatok\\_zhahu.html](https://www.e-reading.life/bookreader.php/1028151/Shevchuk_-_Pochatok_zhahu.html) (дата звернення 15.05.2019).
277. Шиман М. Музыкальное мироощущение Н. Римского-Корсакова и некоторые особенности символического историзма в опере «Псковитянка». *Южно-Российский музыкальный альманах*.

- Ростовская гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2017. № 3 (28). С. 36–41.
278. Шиман М. От «Псковитянки» к «Китежу»: легендарность как принцип древнерусской поэтики в операх Н.А. Римского-Корсакова. *Южно-Российский музыкальный альманах*. Ростовская гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2018. Вып. 1 (30). С. 79 – 84.
279. Шишкин Д., свящ. Культура преодоления. 18 января 2016 г. URL: <https://pravoslavie.ru/89695.html>. (дата обращения: 02.10.2018).
280. Шмеман А. прот. Введение в Литургическое богословие. Москва : Крутицкое Патриаршее Подворье, 1996. 247 с.
281. Шмеман А. прот. Литургические символы и их богословское толкование. Собрание статей 1947—1983. / Сост. Е.Ю. Дорман; Предисл. А.И. Кырлежева. Москва : Русский путь, 2009. 896 с.
282. Шмеман А. свящ. Литургия верных. *Вестник РСХД*. Париж : Русское Студенческое Христианское Движения за Рубежом, 1951. №1. 33 с.
283. Штейнер Р. Мистерии древности и христианство. СПб. : Интербук, 1990. 123 с.
284. Щедрин Р. «Мертвые души». Оперные сцены по поэме Н.В. Гоголя. Переложение для голоса и фортепиано Р. Щедрина. Вступ ст. А. Гозенпуда. Москва : Советский композитор, 1979. 410 с.
285. Щедрин Р. Музыка идёт к слушателю: Беседа Р.Щедрина с Л.Григорьевым и Я.Платеком. *Советская музыка*. Москва, 1983. № 1. С.8-28.
286. Щедрин Р. Родион Щедрин. Беседа с Л. Григорьевым и Я. Платеком. *Музыкальная жизнь. Ежемесячный музыкальный критико-публицистический иллюстрированный журнал*. Москва : Советский композитор, 1975. №2. с. 6 -7.



287. Щербакова Т.А. Большая русская опера: истоки жанра и стиля. Очерки. Минск : Белорусский государственный институт повышения квалификации, 2003. 72 с.
288. Щетинский Александр. Благовещение. Камерная опера в 6-ти эпизодах. Клавир. Либретто А. Парина (1998). Компьютерный набор автора. 45 с.
289. Энгус С. Тайные культы древних. Религии мистерий. / Пер. Н. Живловой. Москва : Центрполиграф, 2013. 416 с.
290. Энциклопедия символов / сост. В.М. Рошаль. Москва: АСТ; СПб.: Сова, 2008. 1007. [1]
291. Юнг К. Г. Структура психики и архетипы / пер. с нем. Т. А. Ребеко. Москва : Академический Проект, 2007. 302 с.
292. Яворский Ю. А. Новые данные для истории старинной малорусской песни и вирши (I — XII). Львов, 1921 С. 24. URL: <http://litopys.org.ua/ukrpoetry/anto74.htm>. (дата звернення 19.02.2019).
293. Ястребцев В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания...1886-1908. В 2 т. Ленинград : Музгиз, 1960. Т.2: 1898-1908. 634 с.
294. Cherkashina, M. Tchaikovsky – «The Maid of Orleans» : The problem of the genre and the specific treatment of the subject / M. Cherkashina // International Journal of Musicology. – 1994. – № 3. – P. 175–185.
295. Shchedrin Rodion Boyarina Morozova. The life and torment of Boyarina Morozova and her sister Princess Uruzova. Russian choral opera in two parts for 4 soloists, mixed choir, trumpet, timpani and percussion. Text based on “The Life of the Archpriest Avvakum by himself” and “The Life of Boyarina Morozova”. Libretto by Rodion Shchedrin. Stady Score / Studienpartitur. Mainz: Schott Music, 2006. 167 p. URL: <https://en.schott-music.com/shop/boyarina-morozova-no234849.html>

296. Schtschedrin R. Levsha (The Left-Hander) The Tale of the Cross-eyed Left-Hander from Tula. Opera in 2 acts. Libretto by the composer after the story by Nikolai Leskov. Rodion Schtschedrin. Mainz: Schott Music, 2013. 302 p.
297. Schtschedrin R. A Christmas Tale. Opera-extravaganza in 2 acts. Libretto by the composer after the fairy tale by Božena Nemptsova in the translation by Nikolai Leskov and Russian folk tales. Rodion Schtschedrin. Mainz : Schott Music, 2015. 394 p.

## ДОДАТОК А

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Галуцька К.В. (Немченко К.В.). Композиторське та виконавське осмислення всенощного бдіння. Виконавське музикознавство: *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2009. Вип. 82. С. 138–146.
2. Немченко Е. Актуальные аспекты теории интонирования в формировании современного исполнителя-вокалиста. *Музичне мистецтво і культура Науковий вісник*. / Під ред О.В. Сокола. Одеса: Астропринт, 2012. Вип. 16. С. 433–442.
3. Немченко К.В. Втілення елементів православних таїнств і богослужбових послідувань в оперному мистецтві (на прикладі «Сказання про невидимий град Кітеж і діву Февронію» М. Римського-Корсакова). *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Одеська нац. акад. музики ім. А.В. Нежданової, 2014. Вип. 20. С. 223–231.
4. Немченко Е. Проявление традиций православной культуры в оперном творчестве Р. Щедрина начала XXI века. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 23. С. 79–91.
5. Немченко Е. Жанрово-композиционные и семантические особенности опер-мистерий в творчестве композиторов XX – XXI веков. *Europäische Fachhochschule / European applied sciences*. Stuttgart, Deutschland: ORT Publishing, 2017. № 3. S. 77–81.
6. Немченко Е. Проявлення елементів православної культури в оперній творчості Л. Дичко (на прикладі хорової опери «Різдвяне дійство»). *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 28. Кн. 1. С. 72–89.

## ДОПОВІДІ НА НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЯХ

1. Міжнародна науково-творча конференція: «Музичне мистецтво та наука на порозі третього тисячоліття: Схід – Захід», Одеса, 2 – 3 грудня 2010 року;
2. Міжнародна науково-творча конференція: «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність», Одеса, 5-6 травня 2011 року;
3. Міжнародна науково-творча конференція: «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність», Одеса, 29 квітня – 01 травня 2012 року;
4. Міжнародна науково-творча конференція «Одеська композиторська школа в світовій музичній культурі: до 100-річчя Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової та 75-ти річчя Одеської організації національної спілки композиторів України», Одеса, 7 – 9 грудня 2012 року;
5. Міжнародна науково-творча конференція: «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність. Ювілярам 2013 року та 100-річчю ОНМА ім. А.В. Нежданової присвячується», Одеса, 22 – 23 квітня 2013 року;
6. Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: захід-схід», Одеса, 2-3 грудня 2013 року;
7. Міжнародна науково-творча конференція: «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність (ювілярам 2013-2014 років присвячується)», Одеса, 28-29 квітня 2014 року;
8. Міжнародна науково-творча конференція: «Музичне мистецтво та культура: Захід-Схід», Одеса, 1-3 грудня 2014 року;
9. Міжнародна науково-творча конференція: «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність», Одеса, 30 квітня – 1 травня 2015 року;
10. Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: захід-схід (до 50-тиріччя професійної діяльності доктора

- мистецтвознавства, професора О. М. Маркової)», Одеса, 4 – 5 грудня 2015 року;
11. Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: захід – схід до 20-річчя Національної академії мистецтв України», Одеса, 5 – 7 грудня 2016 року;
  12. Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність», Одеса, 24-25 квітня 2017 року;
  13. II Всеукраїнська науково-практична конференція «Мистецька освіта: теорія, методологія, технології, присвячена 90-річчю заснування Криворізького державного педагогічного університету і 40-річчю художньо-графічного відділення факультету мистецтв», Кривий Ріг, 14 листопада 2019 року;
  14. Міжнародна науково-творча конференція «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність», Одеса, 30 листопада – 1 грудня 2019 року.