

39. Щепанская Т. Б. Кризисная сеть (традиции духовного освоения пространства) / Т. Б. Щепанская // Русский Север. К проблеме локальных групп [Ред.-сост. Т. А. Бернштам]. — СПб. : МАЭ, 1995. — С. 110–176.
40. Kijów i jego pamiątkę / ul. W. Ciechowsky. — К. : Кульженко, 1901.

А. В. Смишляк

УДК: 930.85/2-53/2-78(Київ)«18»

«МУЗИКА МОВЧАННЯ»: ЦЕРКОВНО-МУЗИЧНІ ТРАДИЦІЇ КИЇВСЬКИХ МОНАСТІРІВ (XIX — початок XX ст.)

У статті зроблено спробу проаналізувати церковно-музичну культуру київських монастирів XIX — початку XX ст. через призму сакрального простору кожної обителі в контексті історичного міста — Києва.

Ключові слова: монастир; розспів; аскетичні традиції; душпастирська діяльність; сакральний простір; богослужбовий спів.

В статтє осуццествлена попытка проаналізувати церковно-музыкальну культуру киевских монастырей XIX — начала XX в. через призму сакрального пространства каждой обители в контексте исторического города — Киева. Показана также связь между социальной ролью монастыря, его топоса как элемента священной иерархии, аскетических молитвенных традиций, душпастырской деятельности и системой литургического быта обителей.

Ключевые слова: монастырь; распев; аскетические традиции; душпастирская деятельность; сакральное пространство; богослужбное пение.

This article attempts to analyze church musical culture of Kyiv monasteries during the 19th — early 20th ct. in the light of sacred space of every monastery in the space of the historic city Kyiv. We learnt the relationship between the social role of the monastery, its topos as part of the sacred hierarchy, ascetic traditions of prayer, pastoral activity and the system of liturgical life of the monastery. The main criterion of characteristic of the monastic liturgical life of the Kyiv monastery is the relationship of prayer experience, pastoral activities and chant system that is operating there and representing an indissoluble unity of life, singing and prayer. Singing as a service and a prayer but not an art is a metaphor of liturgical practice of Kyiv monastery as the incarnation of the New Jerusalem in the city walls. However some monasteries administrative role lets the secular artistic component enter there through educational activities, close relationship with

higher ecclesiastics system in the art of singing, which is creating a halo around the person of the patron.

Keywords: monastery; chant system; ascetic traditions; pastoral activity; sacred space; liturgical singing.

В основі традиційного позитивного світогляду, позиції якого ще досі сильні в певних сферах гуманітарного знання, лежить предмет, навколо якого і вибудовується все дослідження, хоч би як далеко в той чи інший бік від конкретного предмета відходила сфера наукових інтересів автора. Однак усе очевиднішим стає те, що для носіїв релігійної традиції, навіть у наскрізь просякнutoму секуляризаційними тенденціями ХІХ ст., центром універсуму був неречовий і водночас реальний сакральний простір. Навколо нього вибудовувався світ предметів, звуків, запахів та інших ефектів, які тією чи іншою мірою семіотично несли релігійні сенси й докази Божої присутності. Розуміння цього — застосування так званого ієротопічного підходу — дає змогу побачити художні об'єкти в контексті іншої моделі світу та прочитати їх по-новому [4, с. 14]. Конкретна ситуація кожного храму, а особливо храму в середовищі сакрального міста, яким є Київ, формує особливе сприйняття й трансформацію художніх об'єктів у цій моделі світу — залежно від місцевих традицій, картини міського простору, святих мощей, чудотворних ікон та сакральних наративів, навколо яких твориться священний простір. Не останню роль у формуванні такого простору відіграють священнослужителі й традиції молитовного богослужбового побуту.

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

Завданням цього дослідження буде спроба не просто дослідити картину світу людини ХІХ ст. через її втілення в системі та практиці богослужбового співу, а масштабувати цю модель до розмірів сакрального простору.

ру «міських стін» Києва, сакральні топоси якого відлунювали в уяві сучасників образом Нового Єрусалима. Богослужбовий спів, він вписаний у сакральну, соціальну та культурну топографію міста, є своєрідною моделлю соціально-релігійних відносин та стану релігійної свідомості. Найкраще цю модель можна відстежити там, де вона має бути втіленням ідеальної світобудови — в монастирі, що має унікальний молитовний та подвижницький досвід і витворює навколо себе простір, освячений аскетичним діянням подвижників та сакральним ореолом святинь. Монастирський побут має бути земним втіленням небесного порядку, взірцем ідеального світу, Горнього Єрусалима. Вияв цієї моделі, так само як і співвідношення між соціально-культурною та душпастирською діяльністю обителів, а тим паче в сакральному історичному місті, як ніщо інше продемонструє стан релігійної свідомості епохи. Це дослідження, звісно, не претендує на вичерпність — брак джерел, а також сама природа предмета дослідження зобов'язує нас вивчати не стільки факт, скільки його рефлексію, що потребує опрацювання величезного масиву джерел особового походження. Тому вичерпна характеристика музичного побуту київських монастирів іще попереду. Але наразі маємо за мету обґрунтувати теоретичні основи нашої методології та продемонструвати її плідність на основі характеристики музичного простору хай не всіх обителів Києва, але хоча б центрів його сакральної топографії, різнорівневих просторів: великих, відомих паломницьких центрів та пустиней і скитів, загублених серед міських лісистих околиць.

Дослідження сакрального простору передбачає використання деяких традиційних підходів історії, мистецтва, археології, етнології, літургики, богослов'я, філософії, релігії, при цьому повністю не збігаючись із жодною з перелічених дисциплін [4, с. 12]. В даному разі, досліджуючи сакральний простір київських монастирів, а саме роль богослужбового співу в творенні кожного з цих окремих локусів київського міського середовища, їх музичного побуту, мусимо пам'ятати, що кінцевою метою студій має стати розуміння того, наскільки повно втілено в їх повсякденні ідеальну богослужбову систему, наскільки на її формування впливали різні ролі київських обителів, які тією чи іншою мірою проявились у діяльності кожного монастиря.

Порівняння Києва зі Священним Градом — Єрусалимом — простежується в багатьох пам'ятках українського середньовіччя, а романтичне ХІХ ст. не могло не віродити ці алюзії в тій чи іншій формі. Єрусалим, як зауважує Володимир Ричка, мислився як прообраз Константинополя. Символ цього міста розкривається через формулу «богохранимого града», котрий створив сам Господь, який дарує йому вічний захист. Ідеологічні ціннос-

ті впродовж усієї української історії асоціювалися з Києвом та його святинями — храмами, монастирями, мощами святих та іншими реліквіями [13, с. 5]. Міфологія архітектурного й географічного простору міста насичена великою кількістю глибинних конотацій, конкретних предметів і абстракцій. У політичній теології християнського середньовіччя місто уявлялось як подоба, імітація Раю, Граду Небесного, небесного Єрусалима [13, с. 8]. Монастир також часто мислиться як метафора гори, пустелі, печери, а отже місця переходу до небесної обителі, мініатюрного Небесного Єрусалима. Враховуючи, що елементами сакрального простору київських монастирів часто були саме ці природні об'єкти, ці топоси міського київського простору можуть мислитись як втілені Єрусалими, гіперконцентрація священного. І богослужбовий музичний побут цих обителей має як ніщо інше втілювати цю метафору. Цілком доречним у даному контексті видається згадати тезу Мірчі Еліаде про те, що міський простір складається з сакрального простору центру, що володіє абсолютною реальністю, та профанної периферії, що прилягає впритул до недиференційованого, безформного буття [3, с. 36]. Саме такими центрами можуть виступати сакральні топоси міста, його святині — храми, обителі, місця пам'яті, реліквії; вони організують не тільки навколишній простір, але й рух у ньому через літургійне дійство.

Богослужбова діяльність монастиря через її вплив на вірян, зокрема паломників, через концентрацію цінного молитовного досвіду, який через посередництво людей та їхнього наративу транслюється на нові території та нові покоління є не менш цінним, аніж його культурна, господарська чи просвітницька діяльність. І тут можна дещо не погодитися з В. В. Климовим, котрий, аналізуючи роль українських монастирів з позицій націотворення, применшив важливу роль православної обителі як духовного окормителя, прагнучи вбачати в ній лише соціально активний організм. Дослідник зауважує, що *«найбільш суспільно значимих духовних злетів українські монастирі досягали тоді, коли виходили за рамки свого суто релігійного призначення, і навпаки, перетворювались у звичайну сакральну структуру, коли діяли за звичайними, прийнятими для Церкви правилами та інструкціями»* (курсив авт.) [5]. Тобто прагнучи визначити топос монастиря в християнській антиномії понять «у світі сьому» та «не від світу...» автор на догоду першому применшує значення другого. Але феноменологія сакрального надто складна, щоб її можливо було обмежити рамками вузького терміну. Йдеться щонайменше про два типи монастирської культури: «споглядальний», що повною мірою втілює концепцію «не від світу», та «соціальний» — орієнтований передусім на соціальну активність. Оскільки традиційно поняття «монашої» культури є конкретизацією духовної сто-

рони саме молитовного побуту, то не варто, очевидно, розмежовувати ці два значення. Поняття «монашої» культури прагне підкреслити більшою мірою об'єктивовану, втілену чи духовно-змістовну складову «монастирської» культури, її зв'язок зі світом чи навпаки, відстороненість від мирського [14, с. 41]. Під «монашою» культурою слід розуміти насамперед традиції споглядального чернецтва, які реалізували анахорети, сирійська, єгипетська монаші традиції, обителі Афону, скит Ніла Сорського, Києво-Печерський монастир за св. Антонія, Манявський скит та ін. Цю культуру дослідник А. І. Сидоров визначив як «культуру святості», стрижнем якої є молитва. І хоча, як зауважує Смоліна, сприйняття простору в цій культурі пов'язане з його обмеженням до келії відлюдника, до розмірів його серця, котре шукає зустрічі з Богом, простір його духовного подвижництва далеко переростає межі монастиря, і через посередництво наративу, що передає оповідь про його молитовний досвід, через виховання духовних чад поширюється далеко за географічні межі обителі. Адже саме цією культурою самозамикання породжено такі численні аскетичні практики, як стовпництво, затворництво, мовчальництво, пісництво та ін., що створюють особливе пошанування й захоплення навколо її представників [14, с. 44]. Поняття «монастирської» культури найдоцільніше для характеристики теорії й практики монастирів соціального типу, місіонерських і міських обителей. Теорія трьох рівнів молитви передбачає, що будь-яка справа може стати молитвою, коли виходить із серця — тоді саме життя стає суцільною молитвою. Такий тип культури містить низку складних діалектичних зв'язків між втечею зі світу та складною взаємодією з ним. Монастир дистанціюється від миру як сукупності гріха, марноти, боговідступництва, а не від світу загалом (людей з навколишніх поселень, паломників, природи). Адже цей світ він покликаний зцілити, врятувати проповіддю та діяльною молитвою. І тому будь-хто, хто відчув благодатний вплив цієї молитви, має право ідентифікувати себе з духовною спільністю обителі. Міцність цього семантичного зв'язку особливо яскраво проявляється у стосунках між пастирями й духовними чадами. Цей зв'язок міцніє та актуалізується в кризові моменти — часи богоборництва, атеїстичної пропаганди та репресій, коли духовна самоідентифікація організує розгублену особистість, захоплену виром епохальних змін. І саме в такому контексті дослідження традицій богослужбового співу того чи іншого монастиря особливо цінне для нас, оскільки є одним із тих ментальних символів духовного простору в свідомості людини, простору, духовним чадом якого вона себе вважає.

Правила та норми, що обумовлюють правильність співу, не обмежують-ся лише правилами звуковедення та організації мелодійних структур, а включають і певні правила життєвої поведінки, регламентацію тілесних дій та

станів, свідомості; за Іоанном Златоустом вони визначають призначення людини як інструменту Святого Духа [8, с. 21]. Отже, запорука правильного співу лежить у відповідній організації порядку життя. Цей підхід, котрий уперше запропонував дослідник давньоруського співу В. І. Мартинов, виходить за вузькі рамки теоретичних дисциплін, пропонуючи світоглядний підхід до аналізу богослужбового співу, де є місце і для історичних, і для філософських, богословських та мистецтвознавчих студій у комплексі.

Мета богослужбового співу — аскетичне перетворення свідомості, ново створена структура якого є об'єктом звукового втілення. Аскетична очищеність свідомості забезпечує сакральність богослужбового співу: різниця між богослужбовим співом і музикою — це різниця між аскетичною дисципліною й музичним мистецтвом. Оволодіння співом має включати не тільки навички володіння голосом, але й навички аскетичного опанування свідомістю [8, с. 10]. Загальний занепад аскетичних традицій на тлі секуляризаційних віянь доби, причому в різні періоди історичного розвитку, призвів до того, що аскетичне перетворення свідомості перестало вважатися необхідним для повноцінного функціонування богослужбово-співочої системи. Саме до цієї першопричини сягають корінням характерні для досліджуваного періоду процеси та явища в православній богослужбово-співочій практиці: хаос у виборі репертуару та «самоуправство» кожного окремого регента щодо того, що і як співатиме його хор, поступове перетворення хорів на професійну (але не «духовну») касту, концертнування та змагальність хорових колективів навіть у рамках богослужінь, численні приклади девіантної поведінки півчих тощо. І з іншого боку — втручання адміністративного начала у формі популяризації стародавніх розспівів, регулятивна діяльність Синоду та Придворної капели в регламентації репертуару та видавничої діяльності, навчання півчих. Спів — це єдиний життєвий потік, що включає осмислено організовану послідовність вчинків, актів свідомості, рухів голосу, артикуляцій та низку інших дій, які забезпечують канонічність усього процесу. Розспів — це система, мова, що охоплює і мелодичну систему, і систему співвідношень між мелодією, текстом, календарним часом та церковним уставом. Багаторозспівність, заміна простої зрозумілої структури на складну сигналізує про загальне нагромадження хаосу в світоглядній системі епохи, адже спів, життя й молитва в цій іпостасі — нерозривний континуум. Цей синтетичний символізм і породив особливі форми православного благочестя, які в досліджуваній період почали здаватись надмірними, тенденційними й такими, що приділяють забагато уваги зовнішнім проявам віри; було втрачено цінність молитовного аскетичного стану [8, с. 45]. Однак водночас цей стан було гіперболізовано в окремих проявах — у XIX і навіть XX ст. відомо багато подвижників благочестя, що були ду-

ховними окормителями-старцями для тисяч духовних чад, до місць подвижницької діяльності яких стікалися тисячі паломників.

Для чого був необхідним цей розлогий вступ? По-перше, щоб зрозуміти «кут зору», під яким ми будемо аналізувати духовно-музичний побут київських монастирів. По-друге, ми даємо відповідь на питання — у чому ж полягає роль монастиря під час збереження та відтворення ідеальної богослужбово-співочої системи. Простіше кажучи, збереження в обителях стародавніх систем розспівів, а також творення власних монастирських розспівів говорить, по-перше, про їхню роль як консерваторів ідеального порядку співу, а отже ідеальної ангельської картини світу й ідеального порядку життя та молитви, а по-друге — про те, що в кожному монастирському розспіві — нехай це буде розспів Києво-Печерської Лаври чи Валаамського монастиря, змальовано сакральний простір, просторову ікону цієї обителі, її молитовний порядок та аскетичний досвід її подвижників. На прикладі аналізу Києво-Печерського розспіву відомий дослідник церковного співу Д. А. Болгарський висловив надзвичайно цінні тези. Богословська теорія про три образи молитви та відповідні їм рівні концентрації уваги показують динаміку життя кожного монастиря, що творить свій розспів. Кожному типу молитви відповідає свій тип просторово-часових уявлень (профанно-натуралістичний, алегоричний, сакральносимволічний), які формують адекватні собі мелодійні структури, спричинюючи матеріалізацію у звуці відповідних сутнісних сил. Подвижники, які творили розспів, мали перебувати в найвищому, третьому, молитовному стані [1, с. 4]. Цьому стану відповідає круговий рух душі навколо єдиного центру — Христа. Сакральносимволічний тип просторово-часових уявлень у співочому обігу кожної обителі віддзеркалюється в добовому, тижневому та річному циклі молитви й богослужіння. Розуміння монастирського розспіву як образу віри — звукової ікони — порушує богословську проблему ангелогласності, а разом з нею й ідею чернецтва як ангельського чину на землі. Символіка одягу, організація побуту, богослужіння, назва ліків (хорів) у монастирі спрямовані до залучення людини (через образ ангельського буття, образ думки і співу-хвали) до Божественного Світла і Краси. Так, церковні служби, йдучи колом денного, седмичного та річного чинопослідувань, закликають людину до янгольського наслідування в служінні та співі [1, с. 5].

Звуковий образ православного монастиря складається зі складного поєднання звуків природи, організованої втручанням людини, та звуків людської присутності. Перше особливо характерне для усамітнених обителей, віддалених від місць людського мешкання. Так, характерною ознакою головних київських обителей є дальні скити (пустині), які з розвитком транс-

формувались у самостійні обителі з власними іконами простору. Так, Михайлівському Золотоверхому монастирю належали скити Феопанія та Церковщина; скит Києво-Печерської Лаври діяв у Голосієвому (нині Голосіївська Свято-Покровська пустинь). Тут важливо відзначити важливий момент ієротопії — сакральний образ «материнської» обителі мало вплинув на формування іконічного простору цих пустельних скитів, він формувався практично самостійно.

На жаль, ми не маємо точних відомостей про склад клірошан цих скитів, але з загальної практики можемо припустити, що кліросний послух при скитах могли нести до 3 монахів чи послушників. Так, відомо, що чимало з півчих хору митрополичого дому виконували раніше (або згодом), кліросний послух у київських скитах чи самих обителях. Отже, на їхню діяльність лягають символічні маркери не тільки співу на кліросі, але й аскетичного досвіду організації богослужбового побуту в «святomu» місці. Так, півчий митрополичого хору ієромонах Серафим після звільнення з хору й постригу в Лаврі ніс кліросний послух при Дальніх печерах [16, арк. 2]; послушник Антон Тарасевич кілька років виконував послух псаломника при Голосіївській та Китаївській пустинях [16, арк. 10]; ієродиякон Пимен проходив кліросний послух у Китаївській пустині [17, арк. 6].

Скитську тишу порушували тільки невсипне читання Псалтиря та хори пташок. Природність аудіального простору православного монастиря, природність палітри його звукової ікони дала дослідниці Нурі Вікмен змогу порівняти практику його створення з традиціями православного іконописання, що дозволяли використовувати виключно природні матеріали рослинного (дерево), тваринного (яйця, клеї) та мінерального (крейда, фарби) походження. Вона ж зауважує, що навіть вибір місця для монастиря в православній практиці ніколи не був випадковим, а завжди давав можливість максимально використати природне середовище локусу для створення якнай-благозвучнішої та якнайстрункнішої «звукової ікони». Музика з богослужбового співу та дзвонів, голосів людей і пташок резонується в архітектурному просторі монастиря, його природному ландшафті, сакралізується молитовним аскетичним подвигом його насельників, входить у ритм чергування дня та ночі, добового, тижневого й річного молитовного чинопослідування — і цим творить символічно-сакральну систему монастирського розспіву. Час тиші й час співу в монастирському побуті чітко вписано в добовий ритм природи. Метафора особливого зв'язку ченців з птахами — у ритмі життя та благозвучності співу простежується в багатьох усних і писемних джерелах. Окрім того, звук монастирського мідного дзвона акустично, семантично й ландшафтно також має пов'язувати навколишній простір із монастирським храмом. Цікава в даному контексті теза про те, що при-

родні звуки є своєрідним антифоном, коли або відлуння водної глadi, або крики птахів у навколишніх лісових хащах чи гірських ущелинах луною відгукуються на спів іноків або на неусипне звучання Псалтиря [9, с. 1].

Загалом, якщо врахувати неповноту безпосередньої джерельної бази, то навряд чи видається можливим претендувати на вичерпну характеристику богослужбово-співочих традицій київських монастирів, а в межах статті неможливо вичерпно охарактеризувати їхню звукову ікону та звуковий простір. Але цілком можливо виділити певні топоси, які стануть відправними точками для подальшого вивчення. О. Крижанівський та С. Плохий у реєстрі монастирів Лівобережної та Правобережної України станом на середину ХІХ ст. наводять дані про 12 великих монастирів, що діяли в Києві та його околицях [7, с. 313]. Однак у межах цієї статті наше завдання, як уже зазначалося, — виділити кілька особливо характерних топосів, на основі яких можна охарактеризувати основні типи монастирської богослужбової музичної культури київських обителів.

Хрестоматійним прикладом, що вживається для порівняння співу київських монастирських хорів є характеристика, що належить П. І. Чайковському, який у листопаді 1881 р. відвідав місто у зв'язку з весіллям племінниці (В. Давидової) і провів у Києві близько двох тижнів. «...По воскресеньям в Михайловском и Братском монастыре происходят торжественные архиерейские богослужения. Пение в этих двух монастырях славится — но я нашел его непозволительно скверным, с претензиями, с репертуаром каких-то концертных пьес, столь же банальных, сколь неизящных. Другое дело — в Лавре, там поют на свой древний лад, с соблюдением тысячелетних традиций, без нот, и следовательно, без претензий на концертность, — но зато что это за прекрасное, самобытное и оригинальное, иногда величественно прекрасное богослужбное пение. Между тем в публике считают лаврскую духовную музыку скверной и восхищаются сладкогласием других певческих хоровых песнопений. Меня это оскорбляет и раздражает до последней степени...» (курсив авт.) [18, с. 264]. В. Пассек, російський історик, письменник та етнограф у «Очерках России», що вперше побачили світ 1838 р. в Санкт-Петербурзі, теж говорить про те, що «...отличительная служба и пение сохранились в Печерской Обители...» (курсив авт.) [12, с. 61]. Власне, в цих словах втілено квінтесенцію семіотичної характеристики богослужбово-співочих систем київських обителів — вони впливають із двох типів культур, про які йшлося, — «монашої» та «монастирської». Звісно, в таких сакральних і водночас культурних центрах, як Михайлівський Золотоверхий та Братський монастирі, Києво-Печерська Лавра, співіснували обидва типи культури, однак богослужбово-співоча система, як звукова ікона, зовніш-

ній лик молитовного порядку та аскетичного побуту монастиря є індикатором повноти прояву саме культури святості, «монашої» культури. І звинувачення в «концертності» в світлі цього не викликають подиву, оскільки концертність несумісна з молитовним побутом монастиря — вона є проявом мистецтва, а останнє не має нічого спільного з аскетикою й аскетичним перетворенням свідомості. Цікавим видається також порівняння в спогадах А. Ф. Ковалевського, який відвідав київські святині дорогою з Козельця. Описуючи враження від відвідування лаврських Дальніх печер, він переказує оповідь про канонарха-отрока (йдеться про отроків Леонтія та Геронтія), який помер просто в церкві під час недільної утрени, коли канонаршив та возгласив вірш *«Мене ждуть праведниці, донде же воздаси ми!»* (курсив авт.) [6, с. 423]. Очевидно, що цей наратив має величезне семіотичне навантаження — душа, котра підносить хвалу Господу, уподібнюється ангелові, що славить Господа з небес; пасхальна тема воскресіння та розверзтих небес, які приймають співця, втілена тут так само потужно, як у наративах про смерті подвижників, що або збігаються з Великоднем, або супроводжуються видіннями ангельських хорів. Ця заувага потребує детальної розробки, оскільки на наше глибоке переконання, даний пласт ієротопії є справжньою скарбницею символів. Ідеться також про храмові розписи хорів та їхню еволюцію. Якщо в архітектурному просторі храму виділити хори як ще одну своєрідну подобу Горнього Єрусалима серед храмових локусів, то художніми метафорами простору хорів є поняття «пустеля», «гора», «рай», зрештою, звідти лунає ангелоподібний спів, де хор славить Господа подібно до ангельського лику. Ця просторова метафора довершується в іконографії храму — так, на північній стіні Кирилівської церкви міститься фреска «Св. Петро веде сих [праведників] у рай», а на самих хорах — фреска «Ангел веде Св. Іоанна в пустелю». Місце хорів у сакральному просторі храму, метафори «раю» та «пустелі» щодо цього локусу, метафора «праведників» стосовно півчих — усі ці сюжети ще потребують детальної розробки.

Повертаємось до порівняння співу в київських обителях, а саме — до Михайлівського монастиря. А. Ф. Ковалевському (а його твір побачив світ 1884 р., тобто часовий проміжок, що відділяє одні спогади від інших досить незначний) пощастило бути свідком не недільного богослужіння, а служіння акафіста св. вмц. Варварі, що традиційно відбувався по вівторках. *«...Небольшой, но весьма стройный хор певчих пел трогательно и умилительно тропарь великомученице, ирмосы и припевы ее канонов, и кондакь акафиста, за которым икосы читал сам владыка, громко и слышно, так, что каждое слово его было слышно везде...»* (курсив авт.) [6, с. 437]. Очевидно, що Ковалевський слухав спів саме монастирського хору, який

і мав виконувати звичне коло монастирських чинопослідувань. Ось тут особливо чітко виділяється нашарування двох ролей Михайлівського монастиря: як духовного окормителя киян, що шанують культ св. вмц. Варвари і причетні саме до цієї просторової ікони, та роль адміністративного центру, резиденції вікарія, архієпископа Чигиринського, що утримує власний хор півчих, основне завдання яких — створити урочистий ореол сакральності особи пастиря та урочисте (саме урочисте, а не аскетичне) освячення його пастирської діяльності. Цілком суголосним зі свідченнями Пассека та Ковалевського є опис відвідування Києво-Печерської Лаври та Михайлівського монастиря у графа С. Д. Шереметева, книга якого вийшла друком 1892 р. Основними метафорами лаврського співу він називає «протяжність», що має специфічний відбиток — служба в лаврі не тривала, але пісні «протяжні», вони плавно переходять одна в одну, як це відбувається в печерних церквах. Паломники, що відвідують печери, чують із затиханням співу в одній печерній церкві початок служби в іншій, при тому, що *«служит старик иеромонах да на клиросе человека четыре»* (курсив авт.), тобто не багатолюдний хор [19, с. 8–11]. Саме «протяжність» є ключовою характеристикою лаврського співу — не лише як буквальна характеристика музичної художньої виразності, темпу, але і як система молитовного кругообігу душі навколо центру, яким є Христос. Ангельське славлення Господа ніколи не стихає, воно лише перетікає з одного вівтаря до іншого. Зовсім іншою є характеристика музичного простору Михайлівського монастиря — *«порядка и благочиния мало», «движение и суета... производят странное впечатление»* (курсив авт.). У спостерігача це відчуття загострюється настільки, що зникає почуття належності до сакрального простору, настільки хаотична система богослужбового побуту профанізує цей простір — *«и невольно вспоминается Евангельское изречение: “Храм мой домом молитвы наречется...”»* (курсив авт.).

Звичайно, серед усіх київських монастирів найбільше сказали і написали — як сучасники, так і подальші дослідники — саме про лаврський спів. Практично всі без винятку путівники для паломників, описи Лаври досліджуваного періоду згадують феномен лаврського співу. Так, Ф. Тітов у «Путеводителе при обозрении святынь и достопримечательностей Киево-Печерской Лавры и г. Киева» пише про лаврський наспів: «В Киево-Печерской Лавре употребляется особый церковный напев, отличающийся необыкновенною красою, редким количеством переходов от громкого к тихому голосу. Лаврский напев производит чрезвычайно сильное и глубокое впечатление на богомольцев, которые благодаря этому не чувствуют усталости во время молитвы при весьма продолжительных богослужениях, совершающихся в Лавре...» [15, с. 60]. Лаврський спів не «при-

ваблює», він «справляє враження» на вірян; він існує сам собою і природно впливає з божественного порядку життя, він не потребує вокальної чи художньої вибагливості, щоб «приваблювати», створювати аудиторію. Його абсолютність і правильність — у непорушності канонічної традиції, континууму життя та молитви, аскетички й самозречення.

Хори київських монастирів за чисельністю не були великими. Спів лунав під час добових та святкових богослужінь, його виконували як послух монахи та послушники. Але не варто забувати, що для багатьох київських монастирських святинь характерним є переплетення душпастирської та адміністративної функцій — так, у Михайлівському Золотоверхому монастирі, резиденції вікарія, Чигиринського архієпископа, поряд із монастирським хором співав архієрейський. Сакральний комплекс Братського Богоявленського монастиря подекуди важко розпізнати за ореолом академічної культури та академічного простору — тим паче, що тут у святкові дні співав академічний хор, послухати який часто з'їжджався весь київський Поділ. Тим більше, говорячи про кількість півчих, джерела не завжди вказують, про який саме колектив ідеться; та й чисельність хорів була досить різною, що не дає змоги вивести середнє арифметичне. Так, знаємо що 1865 р. в хорі Михайлівського монастиря співало 10 чоловік [10, с. 319]. А для клірошан Києво-Печерської Лаври було виділено навіть окремий корпус, де мешкала братія, що читала і співала на кліросах великої лаврської церкви [15, с. 33]. При цьому дослідниця лаврських музичних традицій Кіра Шимаєва зауважує, що часто до Лаврського хору залучали навіть мирян. Так, відомий регент митрополичого хору Софійського кафедрального собору Яків Калішевський, будучи виключеним із хору Київської духовної академії після мутації голосу, знайшов притулок у лаврському хорі, а трохи згодом, у 1871–1872 рр., вже працював тут регентом [11, с. 35]. На наш погляд, таке явище було покликане до життя не стільки браком співаків, скільки проникненням під кінець XIX ст. тенденцій музичної професіоналізації навіть у такі замкнені спільноти, як лаврський хор.

Взагалі ж монастирські хори Києва були замкнутою кастою — їх богослужбова діяльність впливала з «культури святості» кожного монастиря і була живим молитовним досвідом, що втілювався в слові та служінні. Спів у монастирі не мав на меті привабити вірян до богослужіння, а природно існував у сакральному просторі обителі як ангельське славіння — невід'ємна сторона аскетичного побуту. Ангельські лики півчих у монастирському храмі — це частина ангельської братії монастиря; тому монастирські півчі не мають виконавським і вокальним мистецтвом доводити перевагу над «колегами» з інших парафій. Маркером канонічності співу в монастирі є його відповідність системі розспіву — континууму

слова, часу й молитви, але ніяк не виконавське і вокальне мистецтво півчих. Так, наприклад, коли в Києві 1884 р. з ініціативи Київського музичного училища готувався конкурс церковних хорів (який так і не відбувся), то в списку ймовірних учасників із 17 хорів відзначився лише один монастирський хор — хор Нікольського монастиря [2, арк. 1].

При деяких обителях діяли церковно-вчительські та псаломницькі школи. Хоча програми в таких школах були дещо вужчими від аналогічних у духовних училищах і семінаріях, зате на викладання в них церковного співу зверталася більша увага. Так, найвідомішою серед таких закладів була школа церковного співу при Михайлівському монастирі (заснована між 1813–1823 рр.). Тут щоденно протягом двох років навчання учні брали участь у співі в церкві, де був окремих хор, кожен із них по черзі вправлявся в управлінні хором. Завдяки цьому вони отримували практичну перевагу перед вихованцями духовних училищ та семінарій. Подібний заклад існував і при Видубицькому монастирі, але про його діяльність не збереглося практично ніяких звісток. Говорити про активну участь учнів таких шкіл у створенні звукової ікони монастиря не доводиться, оскільки на монастирському кліросі вони радше закріплювали набуті знання на практиці, аніж переосмислювали молитовний досвід учителів. Головним завданням цих осередків було виховати півчих для митрополичого та архієрейського хорів, і хоча богослужбові традиції обителів під час навчання і передавалися вихованцям, проте в півчих не залишалось жодної можливості транслювати їх далі. Аскетичні метанаративи монастирських розспівів не могли проявитися через ритуал служіння хорів, що співали при ієрархах Церкви: традиції концертування, змагальності, навіть якоюсь мірою «самозамилування» до чого зобов'язував їх ореол патронів, робили неможливим відсікання волі та самозречення. «Співати патрону» та «співати Господу» — ось фундаментальна різниця завдань хорів київських ієрархів та монастирських хорів. У рефлексії сучасників хори перші «приваблюють» вірян виконавським мистецтвом — проте метафора «приваблювати» жодного разу не вживається ні до одного з монастирських хорів. Навпаки, у їхніх характеристиках переважає наратив стирання часових меж, протяжність і глибина, через що паломники та віряни не відчують утоми навіть під час тривалих лаврських богослужінь. Чи не відгукується в цій рефлексії теорія трьох образів молитви, в якій піднесення до третього, найвищого, образу підносить молитовника над часом та простором? Усна й писемна агіографічна традиції мають чимало прикладів, що розповідають про подвижників чи таємних схимників, які виходили з монастиря помолитись у лісовій гушавині на день, а поверталися через сотні років, що минули для людей у звичному профанному хронологічному вимірі.

Отже, основним критерієм характеристики монастирського богослужбово-співочого побуту київських монастирів є зв'язок їхнього молитовного досвіду, подвижницької, душпастирської діяльності з системою розпіву, що діє в них і є нерозривною єдністю життя, співу та молитви. Спів як служіння, спів як молитва, але не мистецтво — ось метафора богослужбової практики київської обителі як утілення Нового Єрусалима в міських стінах. Разом з тим адміністративна роль деяких монастирів призводить до того, що й туди проникла світська художня складова — через просвітницьку діяльність, через тісний зв'язок із найвищими ієрархами Церкви система співу стала мистецтвом, яке служило створенню ореолу вродистості навколо патрона. В усіх цих явищах втілено складний і часом суперечливий релігійний світогляд епохи, досвід прагнення та рефлексії Божественної Благодаті, співіснування традицій православної аскетичної та нігілізму, гіпертрофованої зовнішньої релігійності без глибокого внутрішнього змісту, розгубленість з передчуттям глобальних змін.

Ці студії, звичайно, не вичерпуються інформацією в статті. Фактографічні приклади, наведені тут, наразі ще не претендують на вичерпність, вони можуть слугувати радше символічними маркерами, які намічають для дослідника подальші сюжети для детальнішої розробки та виклад принципів і методології, під кутом зору яких ми пропонуємо поглянути на проблему. Дослідження сакральних просторів, започатковані в останні кілька десятиліть, лише зараз набувають популярності у вітчизняному історіографічному просторі, а тема церковного співу, яку досі вивчали виключно мистецтвознавці й історики музики, поступово стає об'єктом дослідження філософів та істориків. Підхід, котрий започаткував П. Флоренський, що далеко випередив дослідницьку традицію свого часу та запропонував поглянути на церковні мистецтва в синтезі у сакральному просторі храму й створенні образу-континууму «храму/молитви/життя», зараз знаходять активний відгук не тільки богословів і мистецтвознавців, але й істориків, що обіцяє найближчим часом розширити гамму традиційних дослідницьких акцентів у ментальних студіях.

1. Болгарський Д. А. Києво-Печерський розпів як церковно-співочий феномен української культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 «теорія і історія культури (мистецтвознавство)» / Болгарський Д. А. — К. : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2002. — 30 с.

2. ДАК, ф. 176, оп. 1, спр. 68, арк. 1.

3. Элиаде М. Космос и история / Элиаде М. — М. : Прогресс, 1987. — 312 с.

4. Лидов А. М. Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования / Лидов А. М. — М. : Индрик, 2006. — 764 с.

5. Климов В. В. Українські православні монастирі та чернецтво: Позиція в національній історії / Климов В. В. — К. : Інститут філософії НАН України, 2008. — 858 с.

6. Ковалевский А. Ф. Путешествие богомольца в Козельщину для поклонения новопрославленной чудотворной иконе и в Киев / Ковалевский А. Ф. — М. : Б/и, 1884. — 47 с.

7. Крижанівський О. П. Історія Церкви та релігійної думки в Україні : у 3 кн. / О. П. Крижанівський, С. М. Плохій. — Кн. 3. Кінець XVI — середина XIX ст. — К. : Либідь, 1994. — 334 с.

8. Мартынов В. И. Пение, игра и молитва в русской богослужебной певческой системе / Мартынов В. И. — М. : Филология, 1997. — 219 с.

9. Vikman N. The Soundscape of Byzantine and Russian Monasteries / N. Vikman // The Voice, Silence and the Sacred in Soundscapes. — WFAE 2011 Paper Session. — The 6th of november, Ionian Academy, Corfu.

10. Некролог И. Чернявскому // Киевские епархиальные ведомости. — К., 1896. — № 8. — 16 апреля. — С. 319.

11. Пархоменко Л. О. Легендарний Яків Калішевський в українській хоровій культурі / Л. О. Пархоменко // Музична україністика: сучасний вимір. Збірка наукових статей на пошану д. М. Л. Пархоменко. — Вип. 1. — К., 2005. — С. 35–57.

12. Пассек В. Очерки России / Пассек В. — СПб., 1858. — Кн. 1. — 137 с.

13. Ричка В. М. Київ — другий Єрусалим (з історії політичної думки та ідеології середньовічної Русі / Ричка В. М. — К. : Інститут історії України НАН України, 2005. — 243 с.

14. Смолина О. О. Специфика «монастырского» и «монашеского» в православной христианской культуре / О. О. Смолина // Культура и цивилизация. — М., 2011. — № 1. — С. 37–50.

15. Титов Ф. Путеводитель при обозрении святынь и достопримечательностей Киево-Печерской Лавры и г. Киева / Титов Ф. — К., 1910. — 99 с.

16. Центральний державний архів України в місті Києві (далі — ЦДАК), ф. 184, оп. 1, спр. 14, 85 арк.

17. ЦДАК України, ф. 184, оп. 1, спр. 26, 43 арк.

18. Чайковский П. И. Литературные произведения и переписка / Чайковский П. И. — Т. X. — М., 1966. — 317 с.

19. Шереметев С. Д. Описание России. Киев / Шереметев С. Д. — СПб. : Тип. М. М. Стасюлевича, 1893. — 251 с.

М. В. Широколава

УДК: 37.046.12:342.5(477.54/.62)

ВПЛИВ СОЦІАЛЬНОГО СКЛАДУ ЗЕМСТВ СЛОБОЖАНЩИНИ НА ЇХНЮ ДІЯЛЬНІСТЬ У РОЗБУДОВІ ПОЧАТКОВОЇ НАРОДНОЇ ОСВІТИ

У статті проаналізовано вплив соціального складу земських установ Слобожанщини на їхню діяльність у початковій народній освіті в другій половині XIX — на початку XX ст.

Ключові слова: громадськість; виборча система; соціальний склад; початкова освіта; органи місцевого самоврядування.