

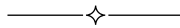
ансамбль тесситурний, ансамбль елементів фактури. С порушенням одного із елементів руйнується ансамбль звучання в цілому.

Ключеві слова: вокальний ансамбль, вокальний дуєт, вокальна ансамблева звучність, художественна цілісність.

Burkatska T. Some issues of engineering education vocal ensemble sonority. The article revealed the the oretical and technological approach to a holistic understanding of the phenomenon of vocal duet that involves challenging the amount of individual parties that make up the indivisible unity of music and artistic expression work: ensemble intonation, ensemble tone, ensemble dynamic ensemble tempo-metro-rhythmic (ahohic), ensemble diclently-orthoepic, ensemble tessitura, ensemble elements texture. On the violation of one of the elements destroyed the ensemble sound in general.

Keywords: vocal group, vocal duo, vocal ensemble sonority, artistic integrity.

Стаття надійшла до редакції 20.04.2016



УДК 78.071.2/784.96

Л. Долинська

ДИТЯЧИЙ КОЛЕКТИВНИЙ СПІВ У ХРАМОВІЙ ТРАДИЦІЇ: ШЛЯХИ ВЗАЄМОДІЇ «ДИТЯЧОСТІ» І ХОРОВОЇ СПІВОЧОЇ ПРАКТИКИ

У статті досліджуються побутування дитячого хорового співу у храмовій традиції; своєрідність умов, за яких використовувався і використовується дитячий хоровий спів у храмах; історія, умови та наслідки взаємодії «дитячості» з храмовим дійством. Вказується, що поза розуміння дитинства та дитячості як начала усього людського пізнавального та вічно творчої його природи відсутнє розуміння людини, а також мистецьких та культурно-духовних явищ як цілісності.

Ключові слова: діти, дитячість, «відкриття дитинства», дитячий хоровий спів, церковно-співоча практика.

Дитячий спосіб мислення та світосприйняття так чи інакше відбувається у кожній сфері людської культури і буття. Але саме мистецькі та духовно-мистецькі їх форми виявляють найбільшу міру спорідненості з «дитячістю» як якістю неперевіршеної ширості, чистоти, а також творчої, зокрема надповсякденно-створювальної та ігрової, динамічно-яскравої складової. До того ж людина — завжди цілісна,

навіть якщо вона цього не усвідомлює, єдина у сукупності всіх своїх вікових форматів. Зв'язок дитячості з внутрішнім образним світом людини та, одночасно, відчуття її «нерозірваної пуповини» з цілісністю «духовної людини» (о. П. Флоренський) своєрідно відкарбовується у «чистому», «кришталевому» дитячому співі, особливо у його колективній, «соборній» якості. Одночасно безпосередня участь дітей у богослужбовому співі як літургійно-духовній цілісності долучає їх до анагогічних, виховально-духовних процесів соборного церковного дійства; відбувається процес церковної соціалізації на родинному, громадському, загально-церковному, дидактично-релігійному рівнях. Естетичними засобами такий спів допомагає з'єднанню «земного і небесного», реалізуючи один з аспектів художньої теургії.

З іншого боку, крилосне виконавство істотно впливає на соціокультурний статус усієї хорової музики, зокрема дитячий хоровий спів у храмі — на дитяче хорове мистецтво у цілому. Особливого наукового та виконавського мистецьких «присмаків» церковно-співоча практика набуває у взаємодії з явищами дитинства та дитячості, що відбувається у музично-когнітивних процесах та у філософсько-естетичних сферах буття. Тісно пов'язана з вказаними актуальними аспектами і необхідність вирішення суто практичних, виконавських завдань дитячого хору і його керівника. Адже у наш час відбувається активне повернення в концертні зали колосального пласта духовної музики. Сьогодні вже важко уявити концерт академічного або навіть самодіяльного хору без виконання духовних творів і ця музика вимагає грамотного, коректного прочитання. Тож дослідження специфіки побутування дитячого хорового співу у храмовій традиції; своєрідність умов, за яких використовувався і використовується дитячий хоровий спів у храмах; історія, умови та наслідки взаємодії «дитячості» з храмовим дійством складають найактуальніший зріз сьогоденних музикознавчих розвідок і виступають завданнями даної статті.

Чисті, «кришталеві», не занадто сильні й гучні (про справжнє, духовне, про «розмову з Богом» й не можна гучно кричати) дитячі голоси — втім у храмовому просторі підсилені акустично-архітектурними властивостями, — справляють неабияке враження на слух та душі вірян. О. Кастальський відзначає: «З ідеальної точки зору, для церковного хору чистий, позбавлений будь-якого пристрасного відтінку тембр чоловічих дитячих голосів має перевагу перед голосами жіночими» [14, с. 98]. Власне «дитяче» питання постало ще від джерел християнства: учні Христа намагалися відігнати від Нього малечу,

але Господь зауважив, що саме «їх є Царство Боже». Звідси християнський посил на чистоту дитячої душі, гідної Царства Божого — «ангелоподібної». Ангелоподібним називають і богослужбовий спів. І. Є. Лозова виявляє сенс стародавніх естетичних понять «ангелоподібність» та «ангелогласність» співу, які «породили цілком особливі якості знаменного розспіву» і «проявляються як в характері загально-мелодичного ладу, так і в особливостях його структури» [8]. Про спів ангелів та інших чинів Божіих дізнаємось з Біблії та церковного переказу. Найвідоміший випадок — підняття юнака на Небо під час землетрусу у Константинополі в 439 році, де він почув Трисвяте у виконанні ангелів, а, зійшовши до землі, заспівав його разом з народом. Отже наслідування цьому ангельському співові, за церковним переказом, безпосередньо було передане не дорослому, а юнаку. Боротьба за ангелоподібний спів проголошується церквою «боротьбою за ангелоподібне життя» (Мартинів). Але якщо дорослому для такої боротьби необхідно витратити чимало зусиль, відсторонюючись від земних проблем і потреб (страстей, як кажуть богослови), дитина в силу кількісно-часового фактора, іманентно-широї, чистосердно-наївної природи самого дитинства (дитячості) ще не встигла набути земної гріховності, так би мовити, відійти далеко від самих ангелів. При цьому музичні здібності, за Б. Тепловим, в силу можливості мозку аналізувати звук ще до народження можуть проявлятися раніше інших спеціальних здібностей [17]. Дитина, таким чином, первинно готова до сприйняття і втілення духовних смислів музичними засобами. Далі, через ретельне «соборне» відтворення духовних настанов словами і звуками, дитина «розвиває та вдосконалює і ті вищі тілесні свої знаряддя, якими Творець відрізняв людину від тварин, — це органи голосу, мови і музичного слуху» [3]. Ми не маємо конкретно музичних описів ангельського співу, але враховуючи асоціативно-просторові та асоціативно-психологічні закони сприйняття можна припустити, що ніжно-висока теситура дитячих голосів та особлива, надпристрасна «кришталевість» їх тембрів відтворюють Горній світ та чистоту. Теж високі теситурно і красиві жіночі голоси (вперше їх у церковні хори увів О. Архангельський у 1886 році), все ж по-земному чуттєві, сентиментальні, часто нерівні регістрово (а за церковним канонам ще й «заплямовані» першородним гріхом). Хлопчачі голоси вважаються більш непорочними і чистими й відносно дівчачих (дитячих) в силу релігійних догматів, також вони сильніші за глибиною тембру та динамічними показниками.

В. Мартинов вважає, що ангелоподібності церковний спів набуває вже у новозавітні часи, а його прообразом представляє спів неушкоджених у печі вогненній трьох святих *отроків* [10, с. 22]. У ветхозавітні часи ангелоподібність утримувалась неухильним прямунням замкнутою, досконалою і самозабезпечуваною системою-кастою співаків і музикантів Єрусалимського храму традицій співу, «Богом даного і Богом встановленого» [10, с. 23]. Тут використовувалися і дитячі (юнацькі) голоси, адже таким храмовим співаком міг стати лише член родини, яка не тільки виконувала встановлені співи, а й створювала нові, виховувала молодих півчих за принципом «з вуст у вуста». Очевидно складних професійно-канонічних навичок необхідно було здобувати з самого малку.

Є свідчення, що на Заході діти вже у перші роки християнства були читачами в церквах, оскільки їх чистота розглядалася як особливо належна святості читаного ними священного тексту. Амвросій Медіоланський (близько 340–397) вказує, що в його час діти співали в хорах церков. Враховуючи вказівку Іоанна Златоуста: «Так як ми самі усвідомлюємо свої гріхи, то за тих, які багато нагрішили і гідні осуду, молимося самі, а за себе самих представляємо молитвениками дітей, що наслідують Царство Небесне», можна зробити висновок, що така дитяча молитва (славіння або прохання) виступала особливою, більш дієвою, ніж у «помічених гріхом» дорослих співаків.

Отже основні принципи церковного співу формувалися з першого тисячоліття нашого часу, втім, з використанням наспівів, характерних для синагоги і храмового богослужіння іудеїв, а також деяких місцевих народних [11; 13]. Головним було впровадження загального принципу «внутрішнього характеру церковного співу — це виконання Духом і оспівування Господу в серцях ваших» [13]. У початковій християнській Церкві богослужіння мало форму діалогу єпископа (священника) та всенародного (квазіхорового) співу в унісонно-гетерофонній якості, який вмщував у своєму загалі і дитячі голоси (масовий, спільний народний спів разом з естетичним призначенням служив виразом християнської єдності). Так, святий Іоанн Златоуст вказує: «Дружини та мужі, старці та юнаки різні статтю і віком, але не різні по відношенню до співу, тому що Дух Святий, поєднуючи голоси кожного, з усіх влаштує одну мелодію» (цит. за: [19]). Нагадаємо, що у соціокультурному просторі діти тривалий час (за твердженням Ф. Арьєса, до XII ст. [1]) розглядалися як «нерозвинуті» дорослі і саме у такій якості потрапляли до церковно-хорового (гетерофонного) за-

галу, поступово стаючи свідомими членами євхаристійної громади. З іншого боку, у храмовому просторі малеча відповідала Христовій заповіді, її статус узгоджувався з культом самого Немовляти-Ісуса.

Після Міланського едикту імператора Костянтина (313 р.), разом з ускладненням богослужіння й самого співу, нормативним явищем стають не просто професійні співаки і хорові колективи, а канонічні — поставлені на служіння через покладання рук єпископом (хіротесію). Таким чином, співаки, як і читці, ставали членами кліру і навіть розташовувалися у храмовому просторі на узвишші (ближче до співаючих ангелів і вище простих вірян). Так, «15-те правило Лаодикійського Собору забороняє спів в церкві всім, крім «канонічних співаків (*κωνικῶν ἢ ψαλτῶν*)», висхідних на амвон і співаючих по книгах» (що передбачає фіксацію тексту, а можливо, й мелодії виконуваних пісень») [11, с. 132] — професіоналів все більш ускладненої співацької справи: яскрава численна піснетворчість відомих отців Церкви, розробка музично-теоретичних питань по з'ясуванню завдань церковного співу, величезна організаторська діяльність з облаштування хорового співу на професійних засадах замість всенародного, нарешті — відмежування церковно-співочого мистецтва від мирського шляхом обмеження числа ладів музики, допустимих для богослужбового застосування аж до твердо встановленої системи осьмогласія в Октоїху преподобного Іоанна Дамаскіна в середині VIII століття (аналогічну постанову на Русі виносить Володимирський собор 1274 р., хоча від X ст. церковний спів на Русі був відразу професійним). У професійних вимогах нової генерації співаків-хористів, судячи з усього, не було розрізень між дорослими та дітьми. У візантійському богослужінні брали участь, як правило, тільки чоловічі хори з вказаним обов'язковим благословенням, що відповідало загальній установці на відсутність жінок на крилосі (навіть архітектурні розрахунки підтверджують суворість заперечення жіночого співу у храмах — «звуковий простір храму спочатку не був розрахований на жіночий співочий голос» [15]; відомі історії винятки представляли хори жіночих сестринських обителей). Однак хори хлопчиків, за твердженням І. Алфеева, набули значно більшого поширення. Джерела IV століття вже вказують на участь у богослужінні дітей, а пізніші — на спеціальні співочі школи для хлопчиків, спів їх під керівництвом старшого наставника та участь у візантійському богослужінні у якості солістів — співаків і читців. «У 546 році Юстиніан видає указ, згідно з яким посаду читця могли посідати хлопчики, яким пішов восьмий рік. *Lectores infantuli* (хлопчики-читці) існували

і в Східній Церкві» [11, с. 155] (у болгарській православній Церкві і зараз існують хлопчики-читці, які отримують постриг від єпископа). Як на наступний, вищий щабель музичного мистецтва М. Успенський вказує на «дитячий хор, дует дів, тріо дияконів і тріо пресвітерів. Можливо, що в Сирійській Церкві, яка того часу була лідером в області гімнографії і музичного мистецтва, це могло бути вже до кінця IV століття» [18].

Культурні артефакти цієї епохи свідчать про невидлення дитячої фігури для культурного сприйняття — дитина сприймається як зменшена копія дорослих. З іншого боку, церковна традиція позиціонує культ Немовляти-Ісуса. Так закладається амбівалентність мирського (народного) і релігійного сприйняття дитинства і дитини, яка повною мірою заявить про себе у Середньовіччі. Якщо церковна традиція надіяла дитинство «ідеальними символами тілесної чистоти, невинності, душевної відкритості, то народний світогляд, що не подолав у своїх глибинах архаїчні пережитки, забобони, і почасти страх перед потойбіччям дитини, як і раніше залишався гранично байдужим до неї» [9, с. 91].

У період VIII–X століть музичні шляхи православного Сходу і католицького Заходу розійшлися. Дитячі хори католицьких церков часто утворювалися з числа хлопчиків-сиріт з притулків при храмах або монастирях (традиція опікуватися дітьми-сиротами і бідними сягає корінням ще у Вавілонське царство і пов'язана як з альтруїстичними духовно-релігійними чинниками, так і з перспективою отримання храмами потужних соціальних і політичних преференцій, підтримки широких верств суспільства; організованих форм вона досягла вже за часів християнського Середньовіччя, зокрема навчання дітей бенедиктинцями з 529 р., хор хлопчиків Сікстинської капели у VI столітті за волевиявленням Папи Григорія Великого). Втім дитинство не розглядалося ще як особливий статус, соціальна допомога дітям уходила до загальної програми піклування про незахищені верстви населення. Але їм призначалося обов'язкове релігійне виховання, для чистих дитячих голосів — церковно-хорове. У так званому Дрезденському списку статуту Великої константинопольської церкви, що датується першою половиною XI століття, наведено обряд оголошення у Велику П'ятницю, де «півчі з сиротовиховальних будинків сходили на амвон і співали псалом» [18]. Відомий хор хлопчиків при Лейпцігській католицькій церкві апостола Фоми (і сьогодні тричі на тиждень співає у храмі) був заснований ще у 1212 році разом з першою в Саксонії

школою-притулком у монастирі августинців (за часів Реформації — 1539 рік — цим хором керував Й. С Бах). Успенський також згадує про існування архонтів (старших за званням) серед дітей — півчих з сирітських домів. Характерно, що консерваторіями (перша «Санта-Марія ді Лорето», Неаполь, 1537 р.) спочатку називали сирітські притулки, де дітей (бідних сиріт та оплачуваних — «пансіонерів») навчали у тому числі музиці, особливо співу (з метою підготовки півчих для церковних хорів), втім консерваторії мали як церковне, так і світське підпорядкування. Саме вони були перетворені у XVII ст. на кращі музичні школи століття музично передової Італії, тут виховувалися й особливі учбові групи співців-кастратів [2]. До утримання консерваторій, окрім церковних і меценатських пожертвувань, додавалися заробітки самих дітей, які були півчими на недільних службах, у процесіях, на похоронах і при висвяті священників. Учні проходили серйозний «дорослий» курс наук — контрапункт, теорія музики, спів (для сопраністів і контральтистів-кастратів, для тенорів і для басів), композиція, гра на струнних, дерев'яних і мідних духових; носили облачення, причащалися. Музика ставала тепер їх «покликанням, суцільним служінням славі Господній» [2, с. 55]. На жаль, розпочата у XVI столітті плідна робота місіонерів з утримання сирітських притулків до XVIII практично зійшла нанівець — хлопчики жили упроголодь, замерзали, підпорядковуючись не в міру суворій дисципліні і... забагато працювали. Подібні тяжкі умови навіть для такого «цінного товару» як гарні та обізнані храмові співаки «відставали» від сформованої до XVIII століття концепції «відкриття» дитинства Ф. Арьеса, що він відраховує від Нового часу, кінця XVI—XVII ст. [1], і більше узгоджуються з іншою подібною концепцією — М. Епштейна і О. Юкіної щодо остаточного впровадження «культу дитинства» вже у романтичну культурну концепцію [20]. В будь-якому разі, західноєвропейська цивілізація, долаючи відчуженість, «неповноцінність» дитини, залишаючи опікування нею на церковні інститути, послідовно йшла до етапу «народження дитинства» у XIX столітті, ствердження й розвитку концепції його особливості у творчо-новаційному відношенні, спрямованій на осмислення культурної еволюції як горизонту незвіданого — у XX — на початку XXI ст. Такій тенденції сприяли християнський культ Немовляти-Ісуса, а також плідна учать дітей у літургійно-соборній цілісності. На підтвердження такої думки свідчать численні дитячі (хлопчачі, перш за все, та мішані) хори сьогоденної Європи — як у храмах, так і світському культурному ареалі.

На християнському Сході торувався власний шлях розвитку церковної музики, у тому числі за участю дітей. Православний спів допетровського періоду тісно пов'язаний зі знаменним співом та поширенням начал, закладених в Октоїху, що вимагало від пересічного півчого неабиякої музичної пам'яті для вільного використання всім наявним запасом поспівок, оперування складними інтонаційними комплексами. До того ж «всюди безпосередніми творцями співочих пам'яток були виключно ченці» [10, с. 106], що відповідало православної доктрині пріоритету «духовного серця» над техніко-художніми засадами. «Затримання» на консервативних позиціях віддзеркалювало загальні настанови православ'я та сприяло тому, що саме в хоровому співі знайшло відображення світовідчуття, світосприйняття народу. Хоровий спів у X ст. вважався необхідним чинником освіти у школах, які готували осіб вищого класу і грамотного духовенства, та в індивідуальному порядку — поряд з уміннями читати й писати, чому сприяла практика навчання на розспіві. Таким чином впроваджувалася більш пролонгована й глибока виховна програма майбутніх дорослих — служба Богові, яка всотувалася через «премудрість» божественного співу.

Вокальне виховання давньоруських півчих засноване на реєстровому тембровому прочитанні церковного звукоряду. Допустимий в церковному співі того часу діапазон: соль великої — ре першої октави, що узгоджується з сучасними уявленнями про «робочий» діапазон хорової партії басу. С. Смоленський вказує, що аж до заміни знаменного стилю партесним існувала заборона виконувати розспівом вище ре першої октави [7] (відповідно хлопчики мали співати у примарній зоні). До XVII століття церковні хори не диференціювали тенори і басы, незважаючи на тип голосу співака. «У період раннього багатоголосся (рядкового співу) голоси верхні (верх), середні (путь) або нижні (низ) міг співати поперемінно кожен з півчих» [7] (що підтверджує пріоритет в давньоруській співочій школі низьких чоловічих голосів). А «особлива обертонова наповненість вертикалі (частіше дисонантної. — Л. Д.) нагадує дзвони і надає їй той неповторний характер, який різко виділяє російське багатоголосне мислення з усіх інших існуючих концепцій багатоголосся» [4, с. 207]. На Русі кращим голосом вважався «густий, басовитий», а високий голос (точніше «високий наспів» західноєвропейських співаків), навпаки, не визнавався. Так на Русі впроваджується особлива «надсистема або чин розспівів», сутність яких полягала «у відтворенні священного

вселенського православного ритму буття і освяченого цим сакральним ритмом буття кожної окремої душі», введення нових розспівів — київського, грецького і болгарського «символізувало молитву за весь православний світ», впроваджувало у богослужбовий спів «стихію народної пісенності і якусь дитячу наївність, притаманну фольклору» [10, с. 79]. Тож дитячі голоси у такому контексті відповідали цільності світосприйняття й сакральній ідеалізації дитинства (остання, на думку Ф. Арьеса, вирішила «розгорнення» європейського світу до дитинства).

Одним з перших випадків використання дитячих голосів у православному храмі вважаються особливо святкові види співу — богослужбові чини, які Гарднер називає «літургійними драмами» — найвідоміші «Пещне дійство» та «Хо́да на ося́ті» (розквіт у XVI ст.; О. Дмитрієвський припускає їх існування вже наприкінці XIV ст.; після реформи патріарха Нікона вийшли з ужитку) [4, с. 468]. Це перша з досі відомих згадок ісполатчиків-отроків. У співочих школах хлопчиків для клиросного співу «навчали крюкам, поспівкам, лицям, фітам та іншим премудростям знаменного розспіву. Для навчання... існували так звані «погласиці» — навчальні піснеспіви» [11]. Власне такі школи сприяли закріпленню вказаних непростих у професійному відношенні хорових традицій у Москві, Пскові та інших містах. Московський церковний собор 1551 року констатував, що «перед цим в російському царстві на Москві, у Великому Новгороді та по інших містах багато училищ бували» [5]; зобов'язав духовенство всіх міст організувати у себе вдома дитячі школи; увів до практики багатоголосся. Церковний спів включався й у зміст загальноосвітнього навчання «Положенням про початкові народні училища» 1864 р. [16, с. 133]. Звичайно, такі школи на Русі з'явилися значно пізніше західних (як, власне, й християнство).

Епоха багатоголосних партесних партитур з використанням широкого діапазону вимагала істотного розширення можливостей хору (до 24 голосів). Стали активно залучатися хлопчики з високими, «чистими» голосами (у незмозі притягувати жіночі голоси). Методична література епохи партесного співу дає рекомендації початкового навчання хлопчиків з грудного регістра, переходячи тільки згодом до головного через згладжування середнього. У другій половині XVII століття «на Русі стали створюватися співочі школи, в яких дітей навчали вже за новою модою» [11, с. 227]. Один з перших таких навчальних закладів було організовано при Андріївському монастирі,

наступні в Іверській і Чудовій обителях, на Государевому і Патріаршому дворах (хоровий професіоналізм Росії концентрувався в останніх двох), в Україні — братські школи, бурси, колегії, академії, які отримали назви греко-слов'янських або греко-латино-слов'янських (Львівська 1586 р., Київська, Луцька, Рогатинська, Острозька та ін.). Найвідомішою виявилася Глухівська (православна) співоча школа — перший в Російській імперії спеціалізований музичний навчальний заклад, який щорічно поставляв 10 хлопців для Придворної капели та оркестру в Петербурзі (на початку XVIII ст. вони формувалися майже виключно з українців). Відомо, що у Петербурзі маленькі півчі залучались до виконання хорів у італійських операх, зокрема «Цефал та Проксис». При православних монастирях і парафіяльних церквах діяли початкові школи, де діти навчалися церковнослов'янської грамоти по Псалтирі і Часослову та монодичному співу по ірмологіонах. Але вимоги до дитячого співу описаних складних форматів не відрізнялися від «дорослих», бо діти не мали власного соціально-культурного простору у світському та культурному житті. Від володарів красивих хлопчачих голосів вимагалось справжнє служіння (і Служіння). У соціокультурному зрізі язичницький страх перед потойбіччям дитини разом з граничною байдужістю до неї у народній свідомості накладався на сакральну доктрину культу Немовляти-Ісуса з православною концепцією «спасіння через дитячість» («бути як діти» — О. Кіслов називає це «виправданням дитинства» [6]). Такий бінарний характер сприйняття дитинства вповні відповідає явищу «двоєвірства» як національної особливості культурного досвіду у перехресненні язичницького та християнського.

У XIX столітті провідні діячі хорового мистецтва високо ставили роль церковних хорів за участю малолітніх півчих, усвідомлюючи, що від їх виховання залежало майбутнє національної культури у цілому. Спостерігається тенденція секуляризації хорового виконавства, зокрема дитячого. Ці процеси співпадають з епохальним (романтичним) «культу дитини» й дитинства.

У XX столітті при масовому закритті храмів, монастирів поширилася секуляризована тенденція шкільних та інших хорів, «виводу» дітей з храмів (на відміну від західної традиції дитячих, у тому числі мішаних, хорів при церквах — як згаданий Лейпцігський хор хлопчиків — від 1212 р. по сьогодні). Втім, наприклад, у храмі Ленінградської духовної академії вже за радянських часів використовувався прийом постави хлопчиків і дівчаток-півчих «у народ», серед вірян,

задля відродження всенародного співу в обсязі всієї літургії, що набувало характеру «зворотнього виховання»: відійшовших від Бога дорослих — малолітніми вірянами-півчими. Така методика пастирів відповідає сучасній концепції дитинства про особливість його статусу, його іманентну творчу (і навіть духовну) природу, взаємообміну дитячого та дорослого світів як цілісності особистості й світу.

Таким чином, можна стверджувати, що практика дитячого хорового співу у храмовому просторі в цілому віддзеркалює епохальні концепції дитинства у суспільстві та мистецтві з певним розрізненням західної та східної специфіки. Перша з них орієнтована культурно-цивілізаційно, друга — консервативно-релігійно. Західноєвропейська культурна парадигма запровадила тривалий період «народження дитинства», поступово долаючи відчуженість і «неповноцінність» дитини аж до світоглядного перелому в осмисленні статусу і ролі дитинства на рубежі XIX–XX ст. Така концепція віддзеркалена в ранньому використанні дитячих (хлопчачих) голосів у розвиваючому музично-церковному полі (від VI століття аж до технологічно-художнього введення інституту кастратів, які дивно поєднували дитячість/дорослість, демонструючи жертвовність заради мистецтва, що славить Бога). Культурною парадигмою можна пояснити й факт перетворення церковно-співацьких шкіл — консерваторій — на кращі світські спеціальні музичні заклади.

Православне розуміння дитини як «символу порятунку, укладене в образі Христа-Немовляти», було відірване «від реального, повсякденного життя і тому не набуло широкого поширення в народному світогляді» [9, с. 18], тим самим вбудовуючи дитину одночасно у сакральнo-церковне та профанно-народне вимірювання (двоєвірство). Але «ініційований словами Христа символ дитинства як зразка для духовного наслідування та ідеалу людини» [9, с. 26] знаходить плідний відгук у творчій діяльності, для дітей — підкріпленої можливостями мозку аналізувати звук ще до народження і проявленням їх раніше інших спеціальних здібностей (за Б. Тепловим). Православний хоровий спів, у тому числі дитячий, міцно пов'язаний з церковною традицією й практикою, стає не просто національною ознакою, а душею слов'янської культури; долучає дітей до аналогічних, виховально-духовних процесів соборного церковного дійства; відтворює у дитячому співі ангелоподібність життя й мислення.

В цілому християнське «виправдання дитинства», а також участь дітей-півчих у літургійних актах та драмах стимулювали розворот до-

рослого світу до дитячого. Отримання молитовного і співочого (на Заході також — композиторсько-контрапунктичного, музично-теоретичного) досвіду справило прогресивний вплив на тисячі музикантів-професіоналів, які засвоїли поезику духовної музики ще у дитинстві.

Можна констатувати, що поза розуміння дитинства та дитячості як початку усього людського пізнавального та вічно творчої його природи відсутнє розуміння людини, а також мистецьких та культурно-духовних явищ як цілісності. Власне феномен дитинства може виступати сполучною ланкою між сакральним та профанним вимірами як уявлення про Істину, сутність життя (недарма дитина сприймалась як посередник між Богом і людиною, здатною «виправити» гріховність дорослого світу, бути зразком чистоти і праведності). До того ж розуміння сутності дитячого та дитячості дає перспективу виходу вказаних напрямів науки та життя з «тупика непізнаваності і невимовності», адже «дитинство і дитина не просто детерміновані типом культури, але є її реальним фундаментом» [12, с. 3]. Актуальність «дитячої» проблематики підвищується й у світлі кризисних явищ культури і життя останнього десятиріччя, зокрема духовно-моральних їх чинників.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке / Ф. Арьес. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1999. — 416 с.
2. Барбье П. История кастратов / Патрик Барбье ; пер. с фр. Е. Рабинович. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. — 304 с.
3. Вознесенский И. О высоком достоинстве и благотворном влиянии на людей церковного пения [Электронный ресурс] / И. Вознесенский. — Режим доступа : <http://www.canto.ru/index.php?menu=public&id=article.vosnesen>
4. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви : в 2 т. / И. А. Гарднер. — М. : Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2004. — Т. 1 : Сущность. Система. История. — 498 с.
5. Ильин В. П. Очерки истории русской хоровой культуры / В. П. Ильин. — М., 1985. — С. 12–15.
6. Кислов А. Г. Социокультурные смыслы детства / А. Г. Кислов. — Екатеринбург : Банк Культурной Информации, 1998. — 152 с.
7. Комяков С. О регистро-тембровой структуре церковного звукоряда [Электронный ресурс] / О. Комяков. — Режим доступа : http://www.seminaria.ru/chsing/vocal_znayu.htm
8. Лозовая И. Церковно-певческое искусство / И. Е. Лозовая // Художественно эстетическая культура Древней Руси XI–XVII века. — М., 1996. — С. 269.

9. Мамычева Д. Феномен детства в европейской культуре : от скрытого дискурса к научному знанию : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Диана Ивановна Мамычева. — СПб., 2009. — 132 с.

10. Мартынов В. История богослужебного пения : [учеб. пособие] / В. Мартынов. — М. : РИО Федеральных архивов ; Русские огни, 1994. — 240 с.

11. Митрополит Иларион (Алфеев). Православие : в 2 т. / Митрополит Иларион (Алфеев). — М. : Изд-во Сретенского монастыря, 2012. — Т. 2. — 976 с.

12. Нефедова Л. Феномен детства в основных формах его репрезентации : философия, миф, фольклор, литература : дис. ... доктора философ. наук : 09.00.13 / Людмила Константиновна Нефедова. — Омск, 2005. — 337 с.

13. Никольский А. В. Краткий очерк истории церковного пения в период I—IX веков / А. В. Никольский // Журнал Московской Патриархии. — 1994. — № 6. — С. 111—130.

14. Русская духовная музыка в материалах и документах / ред.-сост., авт. вступ. ст. и коммент. С. Г. Зверева. Т. V : Александр Кастальский. Статьи, материалы, воспоминания, переписка. — М. : Языки славянской культуры, 2006. — 1032 с. : ил.

15. Синкевич В. Фрактальность природной «мягкости» звука, света, тепла. Инновационная технология осуществления мягкости звука, света, тепла, видеоизображения в технических устройствах. Основания новой технологии в истории культуры / В. Синкевич. — СПб. : Ступени, 2010. — 446 с.

16. Скрипачева И. Развитие певческого искусства в контексте богослужебного пения в дореволюционной России / И. А. Скрипачева, Г. Н. Десяткина // Вестник Бурятского государственного университета. — 2014. — 14 (1). — С. 133—137.

17. Теплов Б. М. Психологические вопросы художественного воспитания. М.: Просвещение, 1947. — Вып. 11. — С. 16—17.

18. Успенский Н. Вечерня. Всенощное бдение. Литургия. Анафора : [статьи] : в 2 т. [Электронный ресурс] / Н. Успенский. — Т. 2 : Византийская литургия: историко-литургическое исследование. — Режим доступа : <http://predanie.ru/uspenskiy-nikolay-dmitrievich/vechernya-vsenuoschnoe-bdenie-liturgiya-anafora-stati/>

19. Хорецкая В. Происхождение и история церковного богослужебного пения [Электронный ресурс] / В. Хорецкая. — Режим доступа : <https://azbyka.ru/m-proisxozhdenie-i-istoriya-cerkovnogo-bogosluzhebного-peniya>

20. Эпштейн М. Образы детства / М. Эпштейн, Е. Юкина // Новый мир. — 1979. — № 12. — С. 25—38.

Долинская Л. Детское коллективное пение в храмовой традиции: пути взаимодействия «детскости» и хоровой певческой практики. В статье исследуются бытование детского хорового пения в храмовой традиции; своеобразии условий, при которых использовалось и используется детское хоровое пение в храмах; история, условия и последствия взаимодействия «детскости» с храмовым действием. Указывается, что вне понимания детства и детскости как

начала всего человеческого познавательного и вечно творческой его природы отсутствует понимание человека, а также художественных и культурно-духовных явлений как целостности.

Ключевые слова: дети, детскость, «открытие детства», детский хоровое пение, церковно-певческая практика.

Dolinskaya L. Children's collective singing in the church tradition: ways of interaction of «childishness» and choral singing practice. The article investigates the existence of children's choral singing in the church tradition; The peculiarity of the conditions under which children's choral singing in churches was used and is used; History, conditions and consequences of the interaction of «childishness» with the church action. It is indicated that beyond the understanding of childhood and childishness as the beginning of all human cognitive and eternally creative nature, there is no understanding of man, as well as artistic and cultural-spiritual phenomena as integrity.

Keywords: children, childishness, «opening of childhood», children's choral singing, church-singing practice.

Стаття надійшла до редакції 27.04.2016



УДК 78.03+781.68

Т. Шевченко

ДО ПИТАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ М. МЕТНЕРА

У статті розглянуто особливості виконання фортепіанної музики Метнера на прикладі інтерпретації «Сонати-спогаду» яскравими піаністами ХХ століття Е. Гігельсом і С. Ріхтером. Автором на основі виконавської партитури ремарок виявлені романтично-емоційний тип виконання Гігельса і незграбно-пластичний, стриманий варіант гри Ріхтера.

Ключові слова: російська фортепіанна соната, фортепіанний стиль Метнера, Соната-спогад, виконавська партитура ремарок.

Доли російської фортепіанної сонати рубежу ХІХ–ХХ століть, в тому числі сонат М. Метнера, — одна з мало вивчених на сьогоднішній день тем. З різних теоретичних і історичних досліджень, в яких так чи інакше порушується коло проблем зазначеного жанру, ми можемо вказати лише на дві роботи, в яких російська фортепіанна соната розглядається в історичній перспективі. Це — дисертаційні роботи Є. Сорокіної («Деякі проблеми розвитку фортепіанної сонати в Ро-