

**Духовний концерт як явище культури:  
історична генеза та культурологічне обґрунтування.  
Анотація**

У статті аналізується естетична природа духовного концерту, як явища, який містить в собі головний парадокс цього закладу. З одного боку ми маємо справу з явищем світської культури – публічним концертом з усіма властивими для нього закономірностями, з іншого – богослужбовий репертуар духовного концерту протягом всього свого існування зберігав християнські традиції. Саме це внутрішнє протиріччя між богослужбовим репертуаром і концертним засобом його виконання стає відправною точкою при дослідженні естетики духовного концерту і головним завданням, яке розкриває і досліджує дана стаття.

Ключові слова: молитовна функція, богослужбовий спів, релігійно-просвітницька функція, піснеспіви, морально-виховна функція, ангелогласся, театральність.

**Духовный концерт как явление культуры: исторический  
генезис и культурологическое обоснование.**

**Анотация**

В статье анализируется эстетическая природа духовного концерта, как явления, которое содержит в себе главный парадокс этого заведения. С одной стороны мы имеем дело с явлением светской культуры – публичным концертом со всеми свойственными для него закономерностями, а с другой – богослужбным репертуаром и концертным способом его исполнения, которое становится опорной точкой в исследовании эстетики духовного концерта. Это является главным заданием данной статьи.

Ключевые слова: молитвенная функция, богослужбное пение, религиозно-просветительская функция, песнопения, морально-воспитательная функция, ангелогласие, театральность.

## **Spiritual concert as a cultural phenomenon:**

### **Historical origin and cultural reasons.**

#### **Annotation**

This article analyzes the aesthetic nature of spiritual concert as a phenomenon which contains the main paradox of the institution. We are dealing with the phenomenon of secular culture, i.e. a public concert and all its common factors, on the one hand, and the liturgical repertoire of spiritual concert, retaining its Christian traditions throughout its existence, on the other hand. This is internal contradiction between liturgical repertoire and concert means of its performance that becomes the starting point in study of spiritual concert aesthetics and the main issue revealed and explored in this article.

**Keywords:** prayerful function, sacred singing, religious educational function, sacred songs, moral educative function, angelology, theatricality.

Вивчення концертів духовної музики є надзвичайно актуальним і досить складним завданням, оскільки потребує звернення до матеріалу, який ще не тільки не є проаналізованим, систематизованим, – але не є навіть просто зібраним. Звісно, попри те, що духовні концерти – це дійсно дуже вагоме явище в нашій культурі, яке протягом всієї своєї історії отримувало широку популярність і зацікавленість публіки з різних куточків світу все ж таки, невелика кількість музикознавців зверталася до цього явища. Серед них такі знавці духовної музики, як: І. Гарднер, О. Нікольський, О. Кастальський, Л. В. Малацай, С. В. Смоленський, Л. Дорохіна... Дякуючи їх критичним приміткам, статтям, рецензіям, які з'являлися на сторінках журналів і газет, змінювалися програми концертів, особливості виконання, що сприяло оновленню репертуару, відбувалася популяризація та розвиток духовних концертів, традиція їх проведення не лише в великих містах, а і в провінціях, поведінка самих виконавців і публіки на таких заходах, та їх значення для музично-співацької культури.

Вивчення духовних концертів передбачає аналіз його естетичної природи. І тут дослідник стикається з головним парадоксом цього закладу.

З одного боку ми маємо справу з явищем світської культури – публічним концертом з усіма властивими для нього закономірностями, з іншого – богослужбовий репертуар духовного концерту протягом всього свого існування зберігав християнські традиції. Саме це внутрішнє протиріччя між богослужбовим репертуаром і концертним засобом його виконання, на наш погляд, повинно стати відправною точкою при дослідженні естетики духовного концерту і головним завданням, яке ми повинні розкрити і дослідити. Так поєднання в концерті духовної музики ознак естетично-віддалених установ – богослужіння і концерту – ставить перед нами завдання виокремити, що саме в естетиці духовного концерту притаманно богослужінню, і що-концерту? Як відображаються в ньому фундаментальні функції богослужбового співу – молитовна, морально-виховна і просвітницька? Як змінюються в духовному концерті функції хору і публіки? Виникає також питання, як співочі частини богослужіння «поводяться» в нових концертних умовах і як це перенесення впливає на їх виконання?

Духовний концерт є особливим явищем європейської музичної культури. Своєрідність цієї установи полягає в певній несподіваності поєднання внутрішнього змісту репертуару концерту, який переважно складають твори, призначені для виконання в церкві, написані як невід’ємна складова богослужбового ритуалу, з типово «світським» засобом їх виконання на концертній естраді.

Саме духовний концерт стоїть на початку історії публічного концертнування взагалі. Зокрема, у Франції, де він виник, духовний концерт був першим в історії французької музичної культури публічним концертним закладом. «Ідея духовного концерту, – пише дослідник, – полягала в тому, що будь-хто міг бути присутнім на музичному спектаклі і міг оцінити його по суті. Парадоксальним чином, регламент «духовних концертів» не відрізнявся строгістю. За свідченням очевидців, концерти супроводжувалися ходженнями по залу, балаканиною публіки, циркуляцією записок різного роду. «Знавці» задавали тон зібранню, викрикуючи в зал власні судження: «Це чудово» – «Це огидно», аплодували або освистували, не чекаючи коди. Проте, така поведінка зовсім не означала зневаги до музики і виконавця; навпаки, вона була знаком пильної уваги і чутливого реагування на музичну подію. З появою духовного концерту на початку XVIII століття виникає автономне судження смаку, незалежне від естетичних уподобань короля або принцу, а з ним – і сучасна фігура «меломана»» [10, с.165]

З іншого ж боку, духовний концерт через свій церковний репертуар з самого початку і протягом всього свого існування зберігав пам'ять про естетику християнського культу. Показовим було вже те, що сезоном духовних концертів був Великий піст – час, коли заборонялись опери, драматичні вистави, виступи циркових акторів, і тільки духовні концерти репрезентували публічне мистецьке життя. За спостереженням

культуролога Є. Дукова, духовний концерт в цих умовах стає «світським варіантом церковної служби», «зв'язуючим елементом між світським і сакральним життям» [4. С.167]

Таким чином, духовний концерт містить в собі певне протиріччя між богослужбовим репертуаром і концертним засобом його виконання. Здавалося б, дві віддалені між собою естетичні установи – богослужіння і концерт, і разом з тим – цікаве поєднання, яке заслуговує на увагу культурологів і музикознавців.

Не зважаючи на те, що концерти духовної музики є явищем порівняно пізнього походження, розкрити їх культурні особливості здається неможливим без звернення до естетичних підстав християнської духовної музики взагалі. Адже, саме богослужбова музика є головною складовою їх змісту, і тому духовний концерт, хоч і належить до сфери світської концертної практики, все ж таки, через свій церковний репертуар опосередковано зберігає свою спорідненість з християнською богослужбовою традицією. Зупинимось зараз на тих аспектах естетики духовного концерту, які, походзячи від естетики духовної музики взагалі, формують його сутнісні, специфічні риси.

Перш за все, слід зауважити, що духовний концерт XVIII – поч. XX століття увібрав в себе головні функції християнської духовної музики взагалі: ***функцію молитовну, релігійно-просвітницьку і морально-виховну.***

Так, про сприйняття християнської духовної музики як роду молитви, хвали Богу писали вже апостоли. Як відомо, в перші роки існування християнства апостоли і перші вірні робили зібрання по домівкам, які завжди супроводжувалися співом. Зокрема в посланні колоссянам, Апостол Павло говорить: «Вдячно співайте у ваших серцях Господу псалми, гімни, духовні пісні!» [Кол. 3: 16], а у посланні ефессянам закликає «співати, воспівуючи у серцях... Господу» [Еф. 5:19]. Юдейський письменник I століття Філон Александрійський зауважує, що християни «не лише займаються спогляданням, але і складають пісні і гімни на славу Боже [7, с.24]; богослов II століття Тертулліан пише, що на вечірній службі «кожен визивається на середину піснесловити Господа, хто як може, від Святого Письма або від свого ума» [8, с.24]. У листі Плінія Молодшого (106) до імператора Трояна сказано, що християни «збираються перед сходом сонця і почергово приносять Богу хвалебні гімни» [8, с.24].

У V столітті склалась дуже важлива для східнохристиянської духовної музики концепція про богослужбовий спів як «ангелогласся». Особливо ясно розкрив концепцію «ангелоголосного співу» візантійський письменник Псевдо-Діонісій Ареопігит в своєму трактаті «Про небесну ієрархію». Згідно Діонісію, дев'ять ангельських чинів безперервно підносять хвалу Творцю піснеспівами невимовної краси. Ці піснеспіви ніяка людина не може почути у їх істинному звучанні. Вони є родом божественного осяяння, одкровення, яке передається від вищого чину ангелів до нижчого у вигляді божественного світла.

Оскільки ж ангели, нижчий чин ієрархії безплотних духів, мають завдання створювати порядок в земній ієрархії на зразок небесної божественної краси, вони передають небесні гімни людям. Завдання музиканта – передати ангельські мелодії, які він, як і ангели, сприймає через божественне осяяння, земними звуками. Саме через гімнографа – творця священних піснеспівів – людям відкриваються сакральні знання. Таким чином, церковний спів є відтворенням, відображенням небесного ангельського співу. Церковні гімни відображають піснеспіви небесної ангельської ієрархії, це – відлуння божественних піснеспівів. Вони приводять серце людини до гармонії з Богом. [2]

Звідси – жорстка канонічність музичного образу: «музикант, композитор у своїй творчості нічого не вигадують. Він лише комбінує, варіює ті елементи, які вже існують у світі, створюючи з них музичні мелодії і наспіви»[13, с.5]

Вчення про ангелогласся було перейняте руським і українським духовним співом. «Знаменний розспів, – пише В. Мартинов, – ознаменовував собою ангельський спів і був його взірцем, чому і весь богослужбовий спів на Русі називався ангелоподібним або ангелогласним співом»[8, с.129-130 ]. Як зазначає Т. Ф. Владишевська, співаки на кліросі символізували собою ангелів, тому церковні хори називались «ліками», – за зразком до ангельських ліків (чинів). В самій храмовій будівлі існувало багато різних можливостей для створення акустичного ефекту звучання ангельського хору. Адже сама архітектура храму була спрямована на створення ефекту небесної легкості звуку. Високий купол обумовлював велику реверберацію, дякуючи чому голоси поєднувалися, окремі тембри не виділялися, а навпаки зливалися один з одним високо в куполі і доносилися звідти як неземний, небесний спів [2].

Друга важлива функція християнського духовного співу, перейнята духовними концертами – функція *релігійно-просвітницька*.

Як відомо, християнське богослужіння було синтетичним, поєднувало цілий комплекс різних видів мистецтва, серед яких головна роль належала духовній поезії, архітектурі, живопису і музиці, які разом впливали на людську душу. Сюди ж можна віднести і такі елементи обряду, як аромати, розкішний одяг священнослужителів, дорогоцінне церковне оздоблення...

Храм був символом неба і землі, раю і пекла. Середньовічна людина, за словами В. Ліхачової, особливо гостро відчувала весь величезний світ, в якому вона жила. Людина вірила, що коли-небудь зі сходу, де встає сонце, прийде другий раз Ісус Христос, щоб судити людей. Тому християнські храми мають вітвар на східній частині, вони обернені туди, де за уявою християн знаходиться центр землі – Єрусалим з горою Голгофою, на якій був розп'ятий Ісус Христос, звідки він вдруге прийде на землю [6, с.144].

Будова храму задумувалась як образ тих країн, які освячені земною історією Ісуса Христа. Кожна частина храму нагадувала про яке-небудь

місце в Палестині, де відбулася та чи інша подія із життя Ісуса Христа. Християнин, прийшовши в церкву, наче здійснював подорож по святій землі [6, с.145]. Уява ж про храм як свого роду мікрокосмос у макрокосмосі обумовило просторову ієрархію розміщення храмових розписів: чим святішим було зображення, тим вище воно було розміщене в храмі. Взяті ж разом, розписи на стінах храму відтворювало гармонію створеного Богом світу...

У синтетичному дійстві, яке являв собою християнський богослужбовий ритуал, музика займала рівноцінне місце наряду з архітектурою і живописом. Вона повинна була підсилювати емоційний вплив слова, яке інтонувалось учасниками дійства – священнослужителями, читцями і співаками. Отці церкви починаючи з IV століття не раз проголошували ідею більш глибокого засвоєння істин християнського вчення за допомогою духовного співу. Наприклад, Василій Великий пише: «Дух Святой знал, что трудно вести род человеческий к добродетели и что, по склонности к удовольствию, мы не радеем о правом пути. Итак, что же Он делает? К учениям примешивает приятность сладкопения, чтобы вместе с усладительным и благозвучным для слуха принимали мы неприметным образом и то, что есть полезного в слове. Так и мудрые врачи, давая пить горькое лекарство имеющим к нему отвращение, нередко обмазывают чашу медом. На сей-то случай и изобретены для нас сии стройные песнопения псалмов, чтобы и дети возрастом или вообще не возмужавшие нравами по видимому только пели их, а в действительности обучали свои души» [9, бесіди с.1]. Про благотворну дію церковних піснеспівів, що допомагають засвоювати істини віри пише і блаж. Августин у «Сповіді»: «Я вспоминаю слезы, которые проливал под звуки церковного пения, когда только что обрел веру мою; и хотя теперь меня трогает не пение, а то, о чем поется, но вот – это поется чистыми голосами, в напевах вполне подходящих, и я вновь признаю великую пользу этого установившегося обычая... спасительное влияние пения доказано опытом. Склоняясь к тому, чтобы не произносить бесповоротного суждения, я все-таки скорее одобряю обычай петь в церкви: пусть душа слабая, упиваясь звуками, воспрянет, исполняясь благочестия» [13, Блаж. Августин, Сповідь, 10, 33].

Нарешті, третя функція богослужбового співу християнської церкви, що відзначилась на естетиці духовного концерту – **морально-виховна**. За спостереженням В. Мартинова, одним із центральним положень музичної естетики, сформульованих отцями церкви, є положення про єдність духовного співу і життя: правильний спів є наслідком праведного життя, і праведне життя є умовою правильного співу [7, с. 3 ]. Не тільки спів, але і сама поведінка співака має відповідати змісту і духу співу: «Дивись, щоби у те, що ти співаєш вустами, ти вірив сердцем, і те, у що ти віриш сердцем, довів ділами», – пише блаж. Ієронім Стрідонський [13, с.10]. Іоанн Златоуст рекомендує спів псалмів «супроводжувати згодними з ними

справами, щоб подолати найжорстокішу лють демона і залучити благодать духу» [13, с.11 «Співбесіди про псалми», II, 537].

Таким чином, святі отці, за спостереженням В. Мартинова, приходять до висновку, що праведне життя вже є спів. «Бог велить, щоб твоє життя було псалмом, який складався б не із земних звуків (звуками я називаю помисли), але одержував би зверху, з небесних висот, своє чисте і виразне звучання. Слухачі цього псалма суть в іносказання ті, кому ти подаєш приклад гідного життя», – пише св. Григорій Ниський [7, с.1]. Звідси – вчення про людину, як про інструмент Духа Святого: «Станом же флейтою, станемо кіфарою Святого Духа. Підготуємо себе для Нього, як настроюють музичні інструменти. Нехай він торкнеться плектром наших душ!» – закликає св. Іоанн Златоуст [7, с.1].

Звідси випливають і практичні висновки: «Музика є ніщо інше, як заклик до більш духовного способу життя, що наставляє тих, хто відданий чесноті, не допускати в своїх звичаях нічого немuzичного, безладного, неспівзвучного, не натягувати струн понад належного, щоб вони не порвалися від непотрібної напруги, але також і не послаблювати їх у задоволеннях, що порушують міру: адже якщо душа розслаблена подібними станами, вона стає глухою і втрачає благозвучність. Взагалі музика наставляє натягувати і відпускати струни в належний час, спостерігаючи за тим, щоб наш спосіб життя неухильно зберігав правильну мелодію і ритм, уникаючи як надмірної розбещеності, так і зайвої напруженості», – писав св. Григорій Ниський [7, с.1].

Молитовна, релігійно-просвітницька і морально-виховна функції християнського богослужбового співу через характерний богослужбовий репертуар визначили багато в чому і естетику духовних концертів. Вже той факт, що перші духовні концерти, які виникли у Парижі на початку 18 століття, виконувались протягом Великого посту, свідчив про те, що ці музичні заходи мислились як такі, які могли б стати паралельними богослужінню або ж, можливо, взагалі могли б частково замінити його для тих, хто не відвідував церковні служби. Тому характерно, що духовним концертам, особливо в Росії, де культурні традиції богослужбового співу були особливо міцними, намагались надати характер релігійного ритуалу. Ця ритуальність проявлялась і у змісті духовних концертів, і в їх зовнішній організації, які остаточно були сформульовані і зафіксовані Священним Синодом у 1915 році. [11, с.273]

Так, подібно до того, як в церкві неможливим було звучання мирських творів, на духовних концертах спеціальним рішенням Священного Синоду заборонялось виконання світської музики. Подібно тому, як склад богослужіння в Церкві керувався Уставом, програма духовних концертів не була цілком вільною, але мала затверджуватись Спостерігаючою Радою при Сінодальному училищі церковного співу. [11, с.268] Як відомо, особливо важливі молитви під час богослужінь за вимогою Уставу священник читає про себе – таємно. Так і у практиці складання програм духовних концертів існували заборони на виконання

окремих піснеспівів, пов'язаних зі здійсненням церковних таїнств – піснеспіви Євхаристичного канону та інші. Подібно до того, як у церкві необхідним було отримати особливе благословення від настоятеля для співу на кліросі, для участі у виконанні програм духовних концертів той чи інший хор мав отримати дозвіл на це у духовного керівництва.[5, с.177]

Певні паралелі між богослужінням і духовним концертом можна виявити і в сфері їх зовнішньої організації. Так само, як богослужіння не могло бути проведене поза храмом, духовні концерти неможна було проводити на сценах театру, цирку і в інших приміщеннях, призначених до сценічних вистав.[11, с.496] Церковне богослужіння віруючі повинні були слухати стоячи для підтримання молитовного духу, – подібним чином духовні концерти починались і закінчувались молитвою, яку слухачі повинні слухати стоячи. На богослужінні віруючі люди повинні були вести себе стримано і благоговійно, уникати будь-яких проявів вільної поведінки – так само і в духовних концертах, на відміну від світських концертів, існувала заборона голосно виражати своє враження після виконання творів – аплодувати і кричати «браво».[11, с.497]

Молитовний дух, скерованість заходу на звернення до Всевишнього – це ті якості, які духовний концерт наслідував від богослужіння християнської церкви.

Ми сформулювали ті риси естетики духовного концерту, які зближували його з храмовим богослужінням. Проте, духовний концерт, природно, залишається явищем світської музичної культури, яке має свої специфічні риси, обумовлені, як вже було зазначено, протиріччям між богослужбовим змістом репертуару і концертними умовами його виконання.

Першою ознакою цього протиріччя є переосмислення молитви, перенесення її в інший «вимір». Ті самі піснеспіви, які при виконанні у храмі є безпосереднім зверненням до Всевишнього, при виконанні на концертній естраді втрачають свою молитовну сутність, перестають бути молитвою, перетворюючись на демонстрацію молитви, її зовнішнє зображення, художнє відтворення. Відповідно, піснеспіви, що виконуються на концерті, змінюють свого справжнього «адресата», звертаються не до Бога, а до слухачів, публіки.

Таке спрямування церковних молитовних піснеспівів до слухача в умовах концертної естради призводить до драматизації їх виконання, тобто свідомого прагнення «вжитись» в настрій виконуваної музики і наново його відтворити. Цієї драматизації неможна уникнути, оскільки вона є умовою художньо переконливої, артистичної «подачі» матеріалу. Це – та якість, яка в умовах виконання духовних піснеспівів в рамках богослужіння отримала назву «театральності». Проблема театральності як небажаної якості богослужбового співу широко обговорювалась в пресі періоду, що досліджується (див., напр., полеміку на сторінках газети «Московские ведомости» у 1899-1903 роках: [12]. Визначення



«театральності» щодо богослужбового співу знаходимо у І. Гарднера: «Під "театральністю" потрібно розуміти користування штучними, умовними засобами передачі емоцій і навіювання їх слухачам, і пов'язане з цим афектоване підкреслення особливо "драматичних" місць тексту і композиції» [3].

Другим наслідком переносу богослужбового репертуару на концертну естраду стає переосмислення ролі слухачів. В храмі, не дивлячись на те, що під час богослужіння співають не всі його учасники, а тільки хор (лік), хор не відокремлюється від всієї громади, а навпаки, співає від її лица, або, кажучи словами Гарднера, «веде думку тих, хто предстоїть» [3]. Тому громада є не «слухачем» богослужіння, а його безпосереднім учасником. Хор і громада об'єднані єдиним настроєм, обумовленим спільною участю в таїнстві, богослужбовому ритуалі. В концерті же, оскільки церковні піснеспіви, які виконуються, відокремлені від ритуалу, до якого вони, як правило, первісно були приурочені, подібної глибокої єдності між хором і слухачами немає. Навпаки, хор протиставляється слухачам, як артист протиставляє себе публіці. Якщо в храмі кожен член громади має обов'язок бути причетним до священнодійства, учасником якого він є, і тому повинен інтелектуально і духовно переживати все, що він чує, то в духовному концерті слухач є цілком вільним у своєму особистому відношенні до почутого.

Роздуми щодо різниці між церковним і світським хором у їх зв'язку зі слухачем знаходимо в одного з учасників іще однієї полеміки, щодо «церковності» богослужбової музики, яка розгорнулася на сторінках журналу «Хоровое и регентское дело» в 1909-1910 роках, – В. Беляєва: «Якщо християнське Богослужіння має на увазі усіх присутніх неодмінними учасниками в ньому, то звідси саме собою випливає, що співаки в церкві ні в якому разі не повинні бути схожими на тих співаків, які виконують музичні твори перед публікою на естраді, тому що в останньому випадку від слухачів зовсім не вимагається проникнення тим душевним настроєм, яким (як це завжди передбачається) проникнутий співак і яке він намагається висловити голосом, а іноді і жестами. Коли співає такий (естрадний) співак, то від публіки вимагається тільки або просте захоплення його манерою співу, або, в кращому випадку, – лише співчуття тій особі і положенню, яке зображується співом (як, наприклад, в опері). У церкві ж не так: настрої має бути спільним – як у співаків, так і у слухачів» [12, с. 584-597].

Ще одним художнім наслідком звучання духовних творів у концертному виконанні, поза богослужінням, є втрата їх композиційного зв'язку з ритуалом і, відповідно, первісного драматургічного значення. Це спонукає організаторів концертів під час складання програми шукати іншу композицію, інше драматургічне рішення співставлення творів в рамках одного концерту, не обумовлене церковним обрядом. Такі рішення отримують самостійну концептуальну і художню значущість.

Так, наприклад, цикл з трьох історичних концертів духовної музики, проведений у 1895 році С. Смоленським, повинен був «з'ясувати, хоча б коротко, скільки можливо для першого досвіду, зростання наших співочих ідей, розміри різних впливів на їх напрямок і, нарешті, розвиток музичних форм російського хорового церковного співу від кінця XVII століття до наших днів» [11, кн. 2, с. 197]. В першому концерті звучали твори композиторів кінця XVII – початку XVIII століття, в другому, програма якого мала назву «Изысканно-виртуозная и сентиментальная школа учеников и последователей заезжих итальянцев», містила програму композиторів XVIII – початку XIX століття, закінчуючи М. Глінкою, в третьому концерті – твори композиторів другої половини XIX століття – «німецько-петербурзького» періоду духовного співу, за періодизацією Гарднера.

В автобіографічній статті О. Кастальського «Про мою музичну кар'єру і мої думки про церковну музику» міститься ціла низка ідей щодо можливих художніх концепцій духовних концертів, які могли б через них отримати просвітницький інтерес, а не служити тільки цілям задоволення і розваги [1]:

1. Етнографічні концерти, по народностях: з наспівів болгарських, сербських, грецьких, грузинських, галицьких та інших.

2. Концерт з творів різних авторів на один і той же текст або з різних гармонізацій одного наспіву, проспіваного спочатку унісоном всього хору.

3. Концерти, присвячується якому-небудь одному святу: великодні, різдвяні (з відділенням з духовних віршів), або піснеспіви Страсної Седмиці.

4. Концерти, які з'ясовують різні напрямки: сентиментальні (Ведель, Віктор), суворі (Потулов), італійський стиль (Сарті, Бортнянський), драматизм в церковній музиці («виждь твоя пребеззаконныя дела» Львова).

5. Концерти, де чергувалися б п'єси позитивного, бажаного напрямку та напрямку негативного (до питання про церковність і нецерковність музики).

6. Концерту з одним відділенням з піснеспівів загальноєвропейського західного складу та з іншим – з піснеспівів національного складу.

7. Концерти, присвячені одному автору, або із зіставленням в двох відділеннях двох авторів напрямків, що різко розрізняються.

Таким чином, як видно з цих рекомендацій видатного фахівця богослужбового співу, богослужбовий репертуар на духовних концертах може художньо сприйматися тільки за умовою наявності певної поза богослужбової драматургічної ідеї, що об'єднує всі твори.

Проблеми художньої цілісності духовних концертів торкався також О.В. Нікольський в статті «Духовні концерти і їх задачі». Автор вважає її відсутність головною причиною недостатньо активного відвідування

духовних концертів публікою: «Духовна музика не має «великої публіки» серед більшості слухачів, котрі постійно відвідували оперні вистави або ж цікаві концерти. Реквієм Брамса на початку ХХ століття публіку більше цікавить, ніж духовний концерт російських композиторів, який складається із окремих номерів, котрі являють собою частини звичайних церковних служб. Там – масштабний твір європейського композитора, дещо неперевершене по складності виконавського апарату і рідко чути в звичайних для церкви умовах. Тут – саме те, що можна почути при звичайному богослужінні, лише з невеликою різницею, що полягала в більшій кількості хору. Звідси – там концерт являється видатною художньою подією, здатною зосередити всю увагу на музичних перевагах твору; тут духовний концерт—серія номерів, цікавих не об'єднуючою їх художньою думкою, а лише деталями передачі їх хором. Там – приваблює перспектива сприйняти складну ідею великого твору, тут – прослухати номер-другий дійсно цікавий, а частіше всього приходиться мати справу лише з однією якістю виконання» [12, с. 600-601]. Рішення проблеми художньої цілісності духовного концерту О. Нікольський, на відміну від О. Кастальського, бачить не у поєднанні окремих богослужбових творів спільною темою, а взагалі у відмові виконувати кліросний репертуар і зосередженні уваги на масштабних творах концертного плану, до створення яких він закликав композиторів і які сам писав у власній композиторській практиці [12, с. 600-601].

Наведені два великих фрагменти роздумів про духовні концерти і пов'язані з ними проблеми яскравих представників «Нового напрямку» духовно-хорової творчості в Росії важливі для нас також тим, що з них стає очевидним і ще один важливий наслідок звучання богослужбового співу на концертній естраді. А саме – нове розуміння ідеї духовного просвітництва. Як відомо і як вже згадувалось, для богослужбового співу завжди важливим було передати, нагадати слухачеві істини християнської віри (існував і виконувався на вечірньому богослужінні навіть окремий різновид тропаря – догматик, в якому разом з похвалою Божій Матері викладався догмат про Боготілення). Він діяв в цьому напрямку в комплексі з іншими видами мистецтва, залучених у богослужінні – разом зі словом, живописом, архітектурою. В рамках же духовного концерту, не зважаючи на те, що в ньому звучали піснеспіви з текстами, що містили центральні догматичні, етичні формули християнського віровчення, релігійний зміст виконуваних творів фактично цілком лишався поза увагою виконавців і слухачів. Адже головною метою було не релігійне просвітництво, а просвітництво музично-естетичне – широко кажучи, знайомство слухача зі скарбом національної духовної музики.

Таким чином, можна зробити загальний висновок щодо естетичних особливостей духовного концерту. З одного боку, він є нащадком храмового богослужіння і споріднений з ним не тільки репертуаром, але і, певною мірою, відношенням до виконуваної музики – більш обережним,

благоговійним, ніж це притаманно відношенню до репертуару звичайних світських концертів. Це виражається в деяких правилах проведення духовних концертів і особливостях складання їх програм. З іншого ж боку, духовний концерт як самостійне мистецьке явище переосмислює богослужбові піснеспіви, виймаючи їх з контексту церковного ритуалу. Твори, призначені для виконання під час богослужіння, певною мірою втрачають свою первісну релігійну сутність і натомість підсилюють своє суто мистецьке, художньо-естетичне значення.

### *Література*

1. Александр Дмитриевич Кастальский. О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке. Режим доступа: <http://kliros.org/content/view/151/3/>
2. Владышевская Т. Ф. Богодухновенное, ангелогласное пение в системе средневековой музыкальной культуры. Эволюция идеи. Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/art/36098.php?PRINT=Y>
3. И.А. Гарднер. Хоровое церковное пение и "театральность" в его исполнении. О церковном пении // Сборник статей. Сост.: О.В. Лада. Изд-во "Ладья", – М.: 2001. Режим доступа: <http://www.canto.ru/index.php?menu=public&id=medieval.gardner2>
4. Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры. – М.: Классика-XXI, 2003. – С. 151-168. Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/c/Concert.html>
5. Казанский К. Новые правила устройства духовных концертов // Хоровое и регентское дело. – 1915. – №10. – С.177-192
6. Лихачёва В. Д. Искусство Византии IV-XV веков Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1981. – 311 с.
7. Мартынов В. И. Учение святых отцов о единстве пения и жизни. Режим доступа: <http://www.canto.ru/index.php?menu=public&id=medieval.martyn1>
8. Мартынов В. И. История богослужебного пения. Учебное пособие. — М.: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. – 240с.
9. Святитель Василий Великий. Беседы на псалмы. Режим доступа: [file://localhost/C:/Users/Helen/AppData/Local/Temp/Rar\\$EX01.103/vasilv1/H01-T.htm](file://localhost/C:/Users/Helen/AppData/Local/Temp/Rar$EX01.103/vasilv1/H01-T.htm)
10. Скопин Д. А. Симфоннический концерт как «техническая среда». Режим доступа: [http://iph.ras.ru/uplfile/root/biblio/pj/pj\\_4/13.pdf](http://iph.ras.ru/uplfile/root/biblio/pj/pj_4/13.pdf)
11. Русская духовная музыка в документах и материалах. Том II Книга I. Синодальный хор и училище церковного пения. Исследования, документы, периодика. Языки славянской культуры. Москва, 2002, – 679с.
12. Русская духовная музыка в документах и материалах. Том III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников 1861-1918 Языки славянской культуры. Москва 2002 , – 903с.
13. Шестаков С. В. Музыкальная эстетика Средневековья и Возрождения. Режим доступа: [http://iriy.io.ua/s217317/v.p.shestakov\\_muzykalnaya\\_estetika\\_srednevekovya\\_i\\_vozrozhdeniya](http://iriy.io.ua/s217317/v.p.shestakov_muzykalnaya_estetika_srednevekovya_i_vozrozhdeniya)

**Тип елемента:** Стаття, рецензована.

**Теми:** Культурологія та мистецтвознавство.

**Підрозділи:** Теоретичні проблеми мистецтвознавства у дзеркалі культурології.

**Назва та видання:** «Київське музикознавство. Випуск 47». – Київ: Изд. «Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра», 2013. – 296 с. – С. 9 – 22.

**Дата видачі статті:** 24. 10. 2013 р.