

© Кладова, И.П., 2021

УДК 782.1

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-2-155-168

П.И. ЧАЙКОВСКИЙ. «ВСЕНОЩНОЕ БДЕНИЕ»: КОНТЕКСТЫ ВОСПРИЯТИЯ СИМВОЛОВ И АРХЕТИПОВ САКРАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ

И.П. Кладова¹

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Настоящая статья посвящена изучению актуальных проблем русской православной духовной музыки на основе психологического архетипического анализа музыкального литургического текста и историко-культурного контекста. Исследуются особенности содержания, воплощения и восприятия символов и архетипов сакрального времени русских духовных песнопений на примере цикла «Всенощного бдения» П.И. Чайковского. Понятия архетипа и символа рассматриваются комплексно с позиции анализа философии, богословских трудов, эпистолярного наследия композитора, психологии, музыковедения. Обосновывается применение архетипического метода в контексте осмысления литургического хорового творчества. Изучается специфика содержания, восприятие православных символов, архетипов и особенности структурно-семантической организации духовно-концертного жанра «Всенощного бдения», созданного П.И. Чайковским. На примере сочинения композитора выделяется сакральный концептуальный архетип и символ «бесконечного времени-вечности», выражающий православные представления «ангелогласного», «богодухновенного» пения. Отмечается роль концептуальных архетипов сакрального времени, гласового пения как основы православного литургического мышления, участвующих в формировании богослужебного канонического цикла, оказавшего влияние на творчество П.И. Чайковского. Особо рассматриваются духовный, трансцендентный и имманентный характер восприятия-мышления (по В.В. Медушевскому), который проявляется на разных уровнях воплощения сакрального, континуального «времени-дления». Анализируются сакральные образы-эталон, «этосы гласов», основные метроритмические свойства архетипа «бесконечного времени-вечности» в духовных песнопениях композитора (О. Шпенглер, П. Флоренский).

Ключевые слова: русская духовная музыка, литургическое творчество, православная культура, П.И. Чайковский, Всенощное бдение, восприятие музыки, архетипический анализ текста, контекста, концептуальный архетип, символ времени-вечности, музыкально-семантическое содержание.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Кладова, И.П. П.И. Чайковский. «Всенощное бдение»: контексты восприятия символов и архетипов сакрального времени // *Вестник музыкальной науки*. 2021. Т. 9, № 2. С. 155–168. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-2-155-168.

P.I. TCHAIKOVSKY. “ALL-NIGHT VIGIL”: CONTEXTS OF PERCEPTION OF SYMBOLS AND ARCHETYPES OF SACRED TIME

I.P. Kladova¹

¹ Glinka Novosibirsk State Conservatoire, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

Abstract. This article is devoted to the study of the actual problems of Russian Orthodox sacred music on the basis of psychological, archetypal analysis of the musical liturgical text and the historical and cultural context. The peculiarities of the embodiment and perception of symbols and archetypes of the sacred time of Russian spiritual chants are examined in the article on the example of the cycle of “All-night Vigil” by P.I. Tchaikovsky. The concepts of archetype and symbol are considered in a complex way, from the point of view of the analysis of philosophy, theological works, the epicenter heritage of the composer, psychology, musicology, the application of the archetypal method in the context of the study of liturgical choral creativity is justified. On the example of the composer’s work, the sacred conceptual archetype and the symbol of “infinite time” – eternity, expressing the Orthodox ideas of “angelic”, God-inspired singing, are highlighted. The role of conceptual archetypes as the basis of Orthodox liturgical thinking, participating in the formation of the liturgical canonical cycle, which influenced the work of P.I. Tchaikovsky, is noted. The spiritual, transcendent, and immanent character of perception-thinking is particularly distinguished (according to V.V. Medushevsky), which manifests itself at different levels of the embodiment of the sacred, continuous “time-extension”, reflecting the divine archetype of “infinite time” - eternity. The author analyzes the sacred images-standards, “ethos of voices”, the main metrorhythmic properties of the archetype of “infinite time-eternity” in the spiritual chants of the composer (O. Spengler, P. Florensky).

Keywords: Russian spiritual music, Orthodox culture, liturgical creativity, P.I. Tchaikovsky, All-night vigil, music perception, archetypal analysis of the text and context, conceptual archetype, symbol of time-eternity, musical-semantic content.

Conflict of interests. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Kladova, I.P. (2021), “P.I. Tchaikovsky. «All-night vigil»: contexts of perception of symbols and archetypes of sacred time”, *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 2, pp. 155–168. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-2-155-168.

Духовное, хоровое творчество П.И. Чайковского представляет уникальные страницы в истории православной музыкальной культуры России. В литургическом творчестве отечественных композиторов на рубеже XIX–XX столетий происходили активное развитие традиций русского «богодуховенного пения», в контексте Церкви, обихода и формирование нового, так называемого духовно-концертного жанра «Литургии» и «Всенощной», строящегося в соответствии с природой, канонами богослужебного православного искусства (Ковалев А., 2016; Урванцева О., 2011). Эти тенденции способствовали сохранению экзистенциальных ценностей, древнейших национальных традиций православной культуры, осмыслению основных концептуальных, сакральных архетипов и символов в новом культурно-историческом контексте.

Целью настоящей статьи является изучение содержания и особенностей восприятия, воплощения архетипов и символов сакрального времени как выражения духовного бытия человека, значимых для русской православной культуры и претворенных в хоровом цикле П.И. Чайковского «Всенощное бдение». Феномены восприятия и содержания литургической музыки будут осмыслены на основе анализа как нотных хоровых текстов, так и эпистолярного наследия композитора, которые позволят сквозь позицию авторского высказывания понять мысли и взгляды композитора на природу духовного, православно-го творчества.

Русское литургическое искусство, «богодуховенное пение», тесно сопряжено своим содержанием с феноменом «духовность», «дух», религиозный опыт, раскрываю-

щим духовно-нравственные основы жизни православного человека. В русской религиозной философии, истории, психологии духовность «всегда рассматривалась как метафизическое ядро человека», содержание которого было представлено в сакральных архетипах, символах Священного Писания, в православном искусстве, и хоровые, литургические сочинения П.И. Чайковского тому яркое свидетельство.

Возрождение и сохранение национальных, духовных традиций на основе православного обихода – вот важнейшая задача, о которой пишет композитор: «Я хочу не столько теоретически, сколько чутьем артиста до некоторой только степени отрезать церковную музыку от чрезмерного европеизма... Всенощная будет гораздо менее европейская, чем моя обедня, впрочем, это отчасти произойдет от того, что здесь (во всенощной) меньше случаев, когда можно увлечься и сочинять. Здесь я буду перелагателем с обихода более, чем свободно творящим художником» (Чайковский П., 1990, с. 120). В этом размышлении П.И. Чайковского, раскрывающем этические и психологические моменты творчества, обозначена важная проблема: диалога композитора «художника» и «перелазгателя», а следовательно, взаимодействие авторского и церковного стиля, канонического и эвристического начал в содержании текста, специфики светского и церковного восприятия литургических циклов композитора. Это рассуждение композитора во многом определило вектор исследования: осмыслить специфику восприятия литургических, хоровых сочинений композитора комплекс-

но, с разных позиций: академической, аналитической, православной психологии, а также современных учений в области исторического и теоретического музыковедения.

Формирование русского национального самосознания, «коренного церковного пения» на основе воссоздания литургических тем, жанров, символов, первообразов было важнейшей задачей, которую ставили русские композиторы XIX в., начиная с М.И. Глинки и продолжили в конце века П.И. Чайковский, М.А. Балакирев, Н.А. Римский-Корсаков и др. В хоровом, духовном творчестве они пытались представить и «отстоять свою природную национальную физиономию», сохранить и выразить «церковность русской музыки», как отмечает В.М. Металлов, давая оценку литургическим сочинениям этих композиторов: «композиции и переложения древних мелодий у этих авторов уже имеют сильные задатки творчества в народном духе, в области церковного творчества, особенно в переложениях, твердо и ясно выдерживающих старые церковные напевы в их буквальной точности и в сопровождении гармонии несложной художественно и разнообразно разработанной. <...> Чайковскому хотелось создать в этой области нечто более замечательное и крупное в художественном отношении» (1912, с. 12). Историческая роль духовных, литургических циклических сочинений композитора очень велика, поскольку, с позиции современных исследователей, П.И. Чайковскому удалось создать прототип, «форму, которая послужила образцом для многих Всенощных бдений русских композиторов

XIX – начала XX века, вплоть до С.В. Рахманинова» (Корабельникова Л., 1990, с. 13). В осмыслении традиций, теоретических основ русской духовной музыки, в методологическом плане (для настоящей статьи) помогли труды Т.Ф. Владышевской, И.А. Гарднера, Н.С. Гуляницкой и др.

Символическую, психологическую природу русской духовной музыки, литургическое творчество П.И. Чайковского важно изучать в связи с общими мировоззренческими религиозными представлениями, свойствами конкретной эпохи и культуры. Рассмотрение, осмысление и понимание понятий «символ», «архетип», по отношению к русской духовной музыке П.И. Чайковского (конца XIX – начала XX столетий), возможно в рамках более широкого культурно-исторического, психологического контекста. В духовном развитии русской культуры этого периода «религиозная потребность вновь пробуждается в русском обществе... Религиозная тема ставится как тема жизни, не только как тема мысли. Теперь ищут не только религиозного мировоззрения... Рождается потребность в духовной жизни, потребность строить свою душу» (Флоровский Г., 1991).

Трагические страницы жизни, истории и культуры России очень глубоко переживались Петром Ильичом Чайковским и вызвали потребность к религиозному творчеству. Экзистенциальные ценности, темы веры, любви к Богу, смысла жизни нашли свое выражение в духовно-музыкальных, литургических сочинениях композитора. Так, в письме Надежде Филаретовне фон Мекк, размышляя о вере, он испо-

ведует, повествуя о духовном кризисе, который он переживает после смерти Н.Г. Рубинштейна. «В голове темно, – да иначе и быть не может, ввиду таких неразрешимых для слабого ума вопросов, как смерть, цель и смысл жизни, бесконечность или конечность ее; – но зато в душу мою все больше и больше проникает свет веры. ...Я чувствую, что начинаю уметь любить Бога, чего прежде я не умел» (Чайковский П., 1990, с. 20).

Психологические, архетипические особенности литургического символического опыта опираются на религиозные представления той культуры и вероисповедания, к которым принадлежит данное музыкальное искусство. Основу русского православного искусства составлял, как известно, византийский прообраз-архетип. По его канонам строился весь чин литургического образа-действия русской средневековой музыки, к нему же были направлены помыслы композиторов конца XIX в. Потребность сохранения национального, «первобытного строя», воссоздание первообраза литургической музыки, близкого древнейшему архетипу, волновали П.И. Чайковского. Так, в письме Н.Ф. фон Мекк он писал: «Я перекладываю теперь с обихода коренное пение всенощной службы на полный хор. Работа эта довольно интересна и трудна. Хочется сохранить во всей неприкосновенности древние церковные напевы, а между тем, будучи построены на гаммах совершенно особого свойства, они плохо поддаются новейшей гармонизации. Зато, если удастся выйти победителем из всех затруднений, я буду гордиться, что первый из современных русских

музыкантов потрудился для восставления первобытного характера и строя нашей церковной музыки» (Чайковский П., 1966, с. 110). Это высказывание во многом определило выбор основного аспекта исследования: архетипический анализ литургического текста, позволяющего осмыслить специфику восприятия сакральных символов, «первобытного», первообразного строя и духа церковной православной музыки, как выражения сознательного и бессознательного литургического творчества.

Психологический, архетипический анализ духовных песнопений цикла «Всенощного бдения» мы основываем на философских исследованиях П.А. Флоренского, С.С. Аверинцева, А.Ф. Лосева, А.Ю. Большаковой и др., в сфере музыкальной психологии — на теоретических положениях М.Г. Арановского, Е.В. Назайкинского, В.В. Медушевского и др. Отвечая на вопрос о содержании первообразного, «первобытного», строя, характера церковной музыки, важно обратиться к понятию «архетип» и «символ», как к сущностным явлениям, участвующим в формировании внутреннего образа культуры и литургического действия.

«Архетип» как универсальное явление исследуется в научной литературе многопланово. Феномен «архетипа» в философском, богословском контексте связан с идеей Божественного первообраза, первоначала. В философском, древнецерковном наследии понятие «архетип» встречается у Дионисия Ареопагита в трактате «О Божественных именах», где он пишет: «Высочайшее начало всего сущего, осуществляю-

щая (или сущетворящая) Причина, поддерживающая Сила и последний Предел всего есть Бог. Бог — начало и конец всего, предел и бесконечное основание всяческих начал»¹. Божественный архетип как «сущетворящий» есть изначальность, первожданность, символизирует принцип бесконечного основания и сотворения всего сущего в мире по Божественному первообразу. В основе системы религиозного миропредставления, познания, как отмечают исследователи, «лежит система образов и подобий, Божественных первообразов, которые содержатся в установленном Свыше порядке вещей, а также символов и имен» (Магницкая Е., 1990, с. 70).

В области психологии творчества феномены символического, бессознательного образотворчества наиболее полно исследованы в контексте аналитической, глубинной психологии в учении К. Юнга. Символ в психологии является универсальной моделью человеческого опыта, сущность которого «произрастает» в «архетипическом слое коллективного бессознательного», в психическом бытии культуры и человека. Ученый определяет архетип как «врожденные возможности представлений», которые являются итогом огромного типического коллективного бессознательного, филогенетического, исторического опыта многих поколений (Юнг К., 1991, с. 105). Архетипы спонтанно, бессознательно функционируют в контексте мифологического, религиозного, эстетического сознания, отражая коллективные первообразы, первопредставления, связанные с культурными, историческими, национальными традициями. Архе-

типические образы доступны сознанию человека и проявляются в символическом опыте образотворчества художника, писателя, композитора.

В историческом развитии понятия «архетипа» как первообраза коллективного бессознательного А.Ю. Большакова в работе «Архетип–концепт–культура» выделяет две стадии: биопсихологическую, связанную с первобытными мифологическими представлениями, и ноосферическую, когда архетип получает воплощение собственно в культуре (литературе, искусстве и пр.) (2010, с. 47). Применительно к литургическому творчеству можно говорить о понимании архетипа на основе вышеобозначенных двух стадий, в границах религиозной философии и психологии, а также культуры и литургического творчества. В первом случае речь пойдет об архетипическом анализе и психологии творческого процесса, сквозь призму восприятия религиозного опыта композитором, представленного в литературном наследии. Во втором случае – о психологическом анализе продуктов творчества, изучении особенностей восприятия литургического сочинения, в данном случае «Всенощной» П.И. Чайковского.

В методологическом плане для обоснования архетипического анализа духовно-хоровых сочинений композитора в контексте установок, значимых для анализа литургического текста, важно отметить, что религиозно-философский слой рассмотрения феномена архетипа усиливает экзистенциальное, герменевтическое понимание сущности явления Божественных первообразов, выступает на мировоззренческом, концептуальном уровне. Пси-

хологический аспект определяет специфику формирования древнейших архетипов, мифологических первопредставлений, первопереживаний на психофизиологическом (биопсихологическом) уровне функционирования первообразов в структуре психики, сознания, восприятия человека. Культурный слой архетипа (существующий в ноосферическом пространстве) выявляет его сущностные, концептуальные свойства, в контексте проявления его в символических формах в религиозных, художественных, музыкальных, литературных сочинениях, в сфере литургического творчества. В настоящей статье будут комплексно рассмотрены эти три типа архетипического выражения, в контексте психологии, философии и искусствознания, на материале духовных песнопений П.И. Чайковского, позволяющие осмыслить содержание восприятия сакральных символических образов, как проявление православного литургического архетипического мышления, миропредставления «ангелогласного пения».

Литургическое искусство важно рассмотреть на основе понимания концептуальной природы культурного архетипа, как протообразца, который обладает «порождающей функцией», способностью многовариантно проявляться в религиозном, литературном, композиторском творчестве. Как отмечает А.Ю. Большакова: «“архетип” как концепт: инвариантное ядро человеческой ментальности, видоизменяющееся в соответствии с конкретной исторической ситуацией, в сопротивлении ей и в адаптации к ней. Архетипы – это базовые концепты, задающие координаты, в которых

человек воспринимает и осмысливает мир и осуществляет свою жизнедеятельность» (2010, с. 48). Концептуальные, религиозные архетипы способны повторяться в преображенном виде у разных художников на протяжении всей истории мировой культуры, образуя внутренний план ее содержания.

Время и пространство – это образы-понятия, которые формируют архетипический, концептуальный план мышления в русской православной культуре. В содержании хронотопа отражается, по мысли М. Бахтина, «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» (1986, с. 9). Духовная музыка, по своей природе, есть преображенная звукообразная стихия времени. Переживание музыки неотделимо от переживания времени (Лосев А., 1991). Процесс развертывания музыкального хронотопа определяется психологическими установками, миропредставлением определенной эпохи. Образы-понятия, составляющие внутренний психологический план культуры, могут быть выражены в виде прасимволов.

Архетип «бесконечного времени-вечности» является смыслообразующим прасимволом русской культуры, организующим ее внутреннюю форму, психологический, концептуальный план. Как отмечает О. Шпенглер, это универсальный образ-гештальт, олицетворяющий «бесконечную равнину», «безграничную даль», участвующий в восприятии и формировании картины мира, русской ментальности, обусловленный ее уникальными природными, сакральными духовны-

ми истоками и традициями (1993, с. 368). Православный архетип «бесконечного времени-вечности», проявляется в русских летописных сказаниях, в особенностях храмовой архитектуры, соборном мышлении, колокольном звоне, в беспредельном, «бесконечном» сакральном круге и ритме литургической жизни человека.

Природа музыкального сакрального времени основывалась на средневековом представлении о нем, как о некоем «длении», в отличие от современного представления о времени, как о «скорости». По мысли Августина: «Различие между вечностью и временем... в том, что вечность есть мера пребывания, а время мера движения» (цит. по: Герасимова-Персидская Н., 1994, с. 87)). Это противопоставление, основанное христианскими мистиками, подтверждается психологической теорией В. Вундта, который разделял временные представления на представления «скорости» и представления «дления» (1914, с. 15).

Идея бесконечного дления «кругового» сакрального действия реализовалась в православном культе идеей церковного ритма на макро- и микроуровнях. В первом случае архетип его обозначен символом круга, который воплощен на разных уровнях культового движения. Пять церковных кругов – годовой, триодный, осмогласный, недельный, суточный, взаимосвязь которых регламентируется Типиконом – Уставом богослужения, олицетворяют символ бесконечного, непрерывного движения. На микроуровне, т.е. на уровне художественного текста, для литургического времени характерна

квантитативная, или времяизмеряющая ритмика, которая способствует воспроизведению прасимвола бесконечности (Холопова В., 1983).

Природа сакрального хронотопа выражается в многозначности религиозных символов, представлений, суть которых П. Флоренский определил как возможность «водворить в твари Царство Божие, т.е. приобщить конечное и временное бесконечному и вечному» (1996, с. 324). Для воссоздания образов-символов, древнейших эталонов сакрального времени, П.И. Чайковский обратился к традиции церковного гласового молитвопения, представленных в древнейших роспевах, адаптированных, переложенных композитором многократно и многовариантно в тексте «Всенощного бдения». Концептуальные архетипы, явленные в хоровой партитуре образцами знаменного, киевского, греческого роспевов, составляют структурно-семантическую основу, духовное символическое ядро содержания «Всенощного бдения». Пение по гласам как древнейший принцип хорового литургического мышления отражает свойства экземплярности², соборности, намоленности сакрального символизма, характерные для церковной православной службы.

Анализ хоровой партитуры «Всенощного бдения» позволяет сделать некоторые наблюдения относительно сакральных свойств и особенностей музыкального мышления православного молитвопения, характерного и для данного цикла в целом. Измерение литургического времени в русской музыке было определено, канонизировано системой ритмоформул еще в знаменных

роспевах. Гласовые попевки роспевов представляют «богатейший свод разнообразнейших ритмоформул», которые выразили национальные архетипические черты культовой музыки. Анализируя самобытную древнерусскую знаменную ритмику, В. Холопова выделяет четыре группы ритмоформул. Это ритмы простые, с дроблением, синкопированные и пунктирные, переменные (Холопова В., 1983, с. 47–48), анализ которых позволяют понять семантическое содержание хоровых духовных песнопений, где закреплены архетипические эмоциональные состояния.

Очень показательным в данном контексте использование гласовых особенностей знаменного ритма в цикле «Всенощного бдения» П.И. Чайковского. Воссоздавая облик церковного пения по первоначальному, «в духе первобытной простоты», композитор стремился использовать специфически природные закономерности культового пения. Особенностью цикла является расцветивание и развитие образных характеристик песнопений «Всенощной» по различным гласовым напевам. В процессе анализа выделяются духовный, трансцендентный и имманентный характер восприятия-мышления (по В.В. Медушевскому) древнейших роспевов, построенных на основе гласов, отражающих этос, сакральный, молитвенный дух песнопений.

Сохранение и воспроизведение гласовых ритмоформул обнаруживается в большей части песнопений всего цикла. При этом в молитвопениях № 2 «Господи, помилуй», № 4 «Господи, воззвах», № 7 «Бог Господь» П. Чайковский использует все восемь гласов с их типичными ритмоформу-

лами. В то время как в песнопениях № 10 «Степенна» (антифон 4-го гласа), № 11 «Песнопения по Евангелии», № 12 «Катавасия рядовая» («Отверзи уста моя»), № 13 «Песнь Богоматери с припевом», № 14 «Свят Господь наш» (знаменный роспев, глас 7-й) композитор строит развитие частей в целом на основании одного-двух гласов. Как известно, различия между гласами обуславливаются предназначенностью их для определенного дня праздника годового круга. Пение по гласам было канонизировано еще с византийских времен, сохранялось и устойчиво применялось в церковной практике на протяжении всей истории русского православия. Исследуя природу знаменной ритмики, В. Холопова отмечает корреляцию между гласами и ритмоформулами четырех основных, выделяемых ею ритмических групп. Применительно к песнопениям П. Чайковского эту взаимосвязь можно рассмотреть как проявление архетипических признаков, типичных для средневекового культового ритмического мышления, явленных на почве новоевропейского музыкального стиля.

В песнопении «“Господи, помилуй” и другие краткие молитвословия» композитор обращается к стилистике киевского и знаменного роспевов и, в связи с этим, естественно вплетает в музыкальную ткань богатейший свод древнерусских ритмоформул-попевок. В этой части, состоящей из пяти разделов, особый интерес представляет третий – «Прокимны», в котором основной раздел б) «На утрени» (знаменного роспева) расписан по гласам.

Представим семантические особенности этого раздела молитвопения, акцентируя этическое

и метроритмическое содержание в развитии символической образности гласов. Интросемантическое содержание «Ныне воскресну, глаголет Господь» (1-й глас) определяется речитативным ритмом, восходящим к ритмической манере псалмодического чтения, строится на «простых» ритмоформулах из первой группы. Символический гласовый характер данного напева выражает величественный духовный строй молитвопения, способный «настраивать душу к возвышенным чувствованиям» (цит. по: (Смоленский Ст., 1888, с. 48)). В песнопении «Восстане Господи Боже мой...» (2-й глас) образ-эталон, метроритмический портрет складывается на основе развития ритмоформул первых трех групп: «простых», образованных посредством ритмического дробления, и сложных, где особо выделяется семантика «умилительной синкопы» с пунктирным ритмом на нисходящей секунде. Психосемантический портрет, этос 2-го гласа, определяется духовной наполненностью, чувством покаяния, воплощает характерные ритмы «нежные, трогательные, располагающие к умилению и состраданию» (Смоленский Ст., 1888, с. 48).

Мотивы архетипические, с метроритмическими особенностями в 3-м гласе «Рцыте во языцех, яко Господь воцарися...» связаны с проявлением ритмов, с дроблением и напевов в простых ритмах, несимметричным движением. Интросемантическое содержание этого гласа отражает свойственный молитвопениям двойственный, контрастный символический образ: плавный, тихий и одновременно твердый, «способный укрощать страсти, водво-

рять внутренний мир». Напротив, эмоционально-символический образ-эталон, лаконичный, торжественный образ 4-го гласа – «Воскресни, Господи, помоги нам...», представлен ритмоформулами первой группы, отражающими семантику мерного, устойчивого и симметричного движения. Согласно канонической архетипической модели этос, духовный строй этого гласа – быстрый и торжественный, призванный возбуждать у прихожан чувство радости и благодарения (Смоленский Ст., 1888, с. 49).

«Воскресни, Господи Боже мой...» (5-й глас) эмоционального архетипа строится на основе последовательного использования ритмоформул первых трех групп, ритмический рисунок которых более свободен, изыскан, несимметричен. В символическом образе, строе выражается этос древнейшего песнопения – «томный, унылый и вместе растворенный чувствованиями радостными». Символический, семантический облик «Господи, воздвигни силу Твою...» (6-й глас) тяготеет к самым сложным, пленительным ритмоформулам из четвертой группы, духовный строй этого молитвопения вызывает к спасению.

«Воскресни, Господи Боже мой, да вознесется рука Твоя...» (7-й глас) – символический образ, ритмическое содержание которого контрастирует предыдущему и последующему, поскольку его движение строится на ровных «простых» ритмоформулах первой группы. Образно-эмоциональный характер гласа выражается в «способности настраивать душу на бодрость, мужество, упование». Завершающий, символический, образный портрет «Воцарится Господь во век...» (8-й глас) основан на рит-

мическом движении более сложных и изысканных ритмоформул второй, третьей, четвертой групп, это ритмы с дроблением и синкопированные. Эмоциональный архетип, духовный строй, этос гласа, как и подобает по чину, содержит оттенок некоторой двойственности, выражает глубокую скорбь, печаль и одновременно возвышенный строй души.

Таким образом, сопоставляя этосы гласов, характер и облик движения основных ритмоформул древнерусских роспевов в песнопении П. Чайковского «Господи, помилуй...», важно отметить преемственность традиций церковного пения в новом стилистическом контексте, влияние концептуальных и эмоциональных архетипов православного богослужения на музыкальное мышление композитора, что в свою очередь способствует восприятию (на бессознательном уровне) сложного авторского цикла, как порождающей модели архетипического, «генетического» национального прототипа «богодуховенного пения». Так, благодаря сохранению метроритмической организации древнейших песнопений, обращению к древнейшему архетипу, гласового пения, претворению этоса святости «ангелогласности», происходит воплощение прасимвола «бесконечное время-вечность». Гласовые песнопения, как показал анализ, представляют по сути структурно-семантическую основу, духовное символическое ядро как в древнейших напевах, так и в творчестве композитора.

Воплощение архетипа «бесконечного времени-вечности» в духовно-концертном цикле П.И. Чайковского представлено и другими первообразными свойствами древ-

нерусского мышления. Психологический эмоциональный эффект свободного метроритмического несимметричного изложения обусловлен не только строгим следованием за нормативами и характером знаменных ритмоформул, но и природой возвышенного величественного строя литургической прозаической речи «Всенощной». Асимметричные элементы, смешанные, архаичные размеры, принципы «безразмерности», мономерности и временного варьирования способствуют созданию особой меры литургического «бесконечного времени-вечности», «времени-дления», которое запечатлевает бесконечное, циклическое, сакральное движение по божественному архетипическому кругу.

Конкретным выражением этих мыслей композитора явились также и другие песнопения из цикла «Всенощного бдения», в которых наряду с рассматриваемыми свойствами древнерусского мышления используются принципы «безразмерности» и «бестактовости». Это части «Катавасия рядовая», «Отверзу уста моя», «Песнь Богородицы с припевом» (греческого распева), «Богородичен», «Взбранной воеводе», «Господи, воззвах» и др. Воссоздание «духа первобытной простоты», к которому стремился П.И. Чайковский, достигается благодаря применению архетипических свойств национального мышления, присущих древним распевам, сохранившимся в нотных образцах обиходного пения, изданным Святейшим синодом в конце XIX в.

Итак, потребность устремления композитора к созданию «духа первобытной простоты» проявилась в искусстве переложения древнейших, аскетичных, величественных

напевов на современный лад. «Все песнопения “Всенощного бдения”, как отмечают исследователи, являются переложениями, то есть гармонизациями традиционных распевов – знаменного, киевского, греческого» (Корабельникова Л., 1990, с. 13). В основном П.И. Чайковский стремился придерживаться «самого строгого стиля гармонии», однако во «Всенощной» чувствуется «влияние самобытных русских форм многоголосия, в том числе, вероятно, лаврского монастырского распева» (Корабельникова Л., 1990, с. 13).

Композитор часто посещал службы Киево-Печерской лавры и отмечал особый строй и дух монастырского молитвопения: «Там поют на древний лад, с соблюдением тысячелетних традиций, без нот, и следовательно, без претензий на концертность, – но зато, что это за самобытное, оригинальное и 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» (Чайковский П., 1990, с. 265). Осмысливая древнейшие архетипические устои литургического творчества, композитор подчеркивает достоинства монастырского «лаврского распева», в котором сохранены традиции православной музыкальной культуры.

В этом высказывании композитора для нас важна также мысль о разных установках слушательского восприятия духовных песнопений (концертной и церковной), говоря языком современной психологии – экстравертной и интровертной,

а с позиции философии – эстетической и этической, духовно-нравственной, экзистенциальной. С одной стороны, ориентация на внешний, европейский, концертный образ-эталон – итальянское «сладкогласие», с другой – духовно-нравственная установка, направленная на почитание истинного древнейшего архетипа, его сущностных основ: «добротолубия», «ангелоподобного», «богодуховенного пения», которое строится на основе традиций сурового, величественного православного русского обиходного «монастырского» молитвопения.

Подчеркнем, что архетип «бесконечного времени-вечности» был воспринят и использован композитором как «исходный протообразец», который выражает и «воссоздает базовые, сущностные элементы ментального опыта человечества», в контексте русской национальной, православной традиции «богодуховенного пения» в новом историко-культурном контексте.

В целом, обращение к сакральным архетипам и символам православной культуры, богодуховенного пения, позволило П.И. Чайковскому в современном контексте, в духовно-концертном жанре литургии воплотить и сохранить традиции, исповедальное мировосприятие, духовные ценности, основы православного богослужения, связанные с воплощением сакрального архетипа «бесконечное время-вечность».

Таким образом, изучение специфики восприятия-мышления сакральных символов и архетипов русской духовной музыки на основе учений в области объективной, аналитической психологии, современных учений в области психомузыкознания, в опоре на исследования философской, святоотеческой литературы может прояснить некоторые свойства литургического музыкального мышления, значимые как для церковного богослужения, так и претворенные в духовных хоровых сочинениях композитора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: Мистическое богословие. Киев: Путь к истине, 1991.

² Экземпляристический символизм (экземпляр от лат. *exemplum* – образ, пример, подлинник, прообраз) предполагает уподоб-

ление земного отражения-творения небесному подлиннику, небесному образцу (Словарь библейского богословия: Пер. с фр. 2-е изд. / под ред. Ксавье Леон-Дюфура и др. Брюссель: Жизнь с Богом, 1990. С. 922).

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986.

Большакова А.Ю. Архетип–концепт–культура // Вопросы философии. 2010. № 7. С. 47–57.

Вундт В. Основы физиологической психологии. Вып. 3. СПб., 1914.

Герасимова-Персидская Н.Л. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох. М.: Музыка, 1994.

Ковалев А.Б. Некоторые жанровые особенности хорового цикла всенощного бдения в творчестве П.И. Чайковского, С.В. Рахма-

REFERENCES

Bakhtin, M.M. (1986), *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity], *Iskusstvo*, Moscow. (in Russ.)

Bol'shakova, A.Yu. (2010), "Archetype–concept–culture", *Voprosy filosofii* [Questions of philosophy], no. 7, pp. 47–57. (in Russ.)

Chaikovskii, P.I. (1966), *Polnoe sobranie sochinenii. T. 10: Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [Complete collection of works. Vol. 10: Literary works and correspondence], Moscow. (in Russ.)

Chaikovskii, P.I. (1990), "All-night vigil. Preface", *Chaikovskii P.I. Polnoe sobranie*

нинова, А.Т. Гречининова // Вестник Православного свято-тихоновского гуманитарного университета. 2016. Вып. 1. С. 109–120.

Корабельникова Л.З., Рахманова М.П. Вступительная статья // Чайковский П.И. Полн. собр. соч.: В 63 т. Т. 63. М.: Музыка, 1990. С. 9–16.

Лосев А.Ф. Основной вопрос философии музыки // Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. С. 315–335.

Магницкая Е.А. Творческая интерпретация космоса. М., 1990.

Металлов В.М. О национализме и церковности в русской духовной музыке. М., 1912.

Смоленский Ст.В. Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца. Казань, 1888.

Урванцева О.А. Стилевое моделирование в духовно-концертной музыке композиторов XIX–XX веков: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Магнитогорск, 2011.

Флоренский П.А. Избранные труды по искусству. М.: Изобраз. искусство, 1996.

Флоровский Г. Пути русского богословия. 3-е изд. Киев: Путь к истине, 1991.

Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. М.: Сов. композитор, 1983.

Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Т. 10: Литературные произведения и переписка. М., 1966.

Чайковский П.И. Всенощное бдение. Предисловие // Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Т. 63: Сочинения для хора без сопровождения. М., 1990.

Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: 1. Гештальт и действительность: Пер. с нем. М.: Мысль, 1993.

Юнг К. Архетип и символ: Пер. с нем. М.: Ренессанс, 1991.

sochinenii. T. 63: Sochineniya dlya khora bez soprovozhdeniya [Tchaikovsky P. I. Complete collection of works. Vol. 63: Compositions for choir without accompaniment], Moscow. (in Russ.)

Florenskii, P.A. (1996), *Izbrannye trudy po iskusstvu* [Selected works on art], *Izobrazitel'noe iskusstvo*, Moscow. (in Russ.)

Florovskii, G. (1991), *Puti russkogo bogosloviya* [The ways of Russian theology], 3 ed., *Put' k istine*, Kiev, 600 p. (in Russ.)

Gerasimova-Persidskaya, N.L. (1994), *Russkaya muzyka XVII veka – vstrecha dvukh epoch* [Russian music of the XVII century – the meeting of two epochs], *Muzyka*, Moscow. (in Russ.)

Kholopova, V.N. (1983), *Russkaya muzykal'naya ritmika* [Russian musical rhythmic], *Sovetskii kompozitor*, Moscow, 276 p. (in Russ.)

Korabel'nikova, L.Z., Rakhmanova, M.P. (1990), “Introductory article”, *Chaikovskii P.I. Polnoe sobranie sochinenii* [Tchaikovsky P. I. Complete collection of works], Vol. 63, *Muzyka*, Moscow, pp. 9–16. (in Russ.)

Kovalev, A.B. (2016), “Some genre features of the choral cycle of the All-Night Vigil in the works of P.I. Tchaikovsky, S.V. Rachmaninov, A.T. Grechininov”, *Vestnik Pravoslavnogo svyato-tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta* [Bulletin of the Orthodox St. Tikhon's University for the Humanities], Issue 1, pp. 109–120. (in Russ.)

Losev, A.F. (1991), “The main question of the philosophy of music”, *Filosofiya. Mifologiya. Kul'tura* [Philosophy. Mythology. Culture], *Politizdat*, Moscow, pp. 315–335. (in Russ.)

Magnitskaya, E.A. (1990), *Tvorcheskaya interpretatsiya kosmosa* [Creative interpretation of the cosmos], Moscow. (in Russ.)

Metallov, V.M. (1912), *O natsionalizme i tserkovnosti v russkoi dukhovnoi muzyke* [On nationalism and ecclesiasticism in Russian sacred music], Moscow. (in Russ.)

Shpengler, O. (1993), *Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoi istorii: 1. Geshtal' i deistvitel'nost'* [The decline of Europe. Essays on the morphology of world history: 1. Gestalt and reality], in trans., *Mysl'*, Moscow. (in Russ.)

Smolenskii, St.V. (1888), *Azbuka znamennoho peniya (Izveshchenie o soglasneishikh pometakh) startsa Aleksandra Mezentsya* [The Alphabet of Znamenny Singing (notice of the most consonant litters) of the elder Alexander Mezenets], Kazan. (in Russ.)

Urvantseva, O.A. (2011), *Stilevoe modelirovanie v dukhovno-kontsertnoi muzyke kompozitorov XIX–XX vekov* [Stylistic modeling in spiritual and concert music of composers of the XIX–XX centuries], Abstract D. Sc. Thesis, Magnitogorsk. (in Russ.)

Vundt, V. (1914), *Osnovy fiziologicheskoi psikhologii* [Fundamentals of physiological psychology], Issue 3, Saint Petersburg. (in Russ.)

Yung, K. (1991), *Arkhetip i simvol* [Archetype and symbol], in trans., Renessans, Moscow. (in Russ.)

Сведения об авторе

Кладова Ирина Петровна, кандидат искусствоведения, доцент Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: ipkladova@gmail.com

Author information

Irina P. Kladova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: ipkladova@gmail.com

Поступила в редакцию 28.04.2021

После доработки 08.06.2021

Принята к публикации 09.06.2021

Received 28.04.2021

Revised 08.06.2021

Accepted for publication 09.06.2021