

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
Кафедра теорії та історії музики**

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА
у галузі знань 02 – Культура і мистецтво
за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво

на тему: **ТЕКСТ, КОНТЕКСТ ТА ІНТЕРТЕКСТ ОРАТОРІЇ «СТРАСТІ
ЗА МАТФІЄМ» МИТРОПОЛИТА ІЛАРІОНА (АЛФЄЄВА)**

Виконала: студентка магістратури
денної форми навчання
спеціальності 025 – Музичне мистецтво
Фесік Єлизавета Андріївна

Науковий керівник:
доцент кафедри хорового диригування
та академічного співу,
докт. мист., Воскобойнікова Ю. В.

Рецензент: Коновалова І.Ю.,
доктор мистецтвознавства, доцент

Національна шкала _____

Кількість балів _____ Оцінка: ECTS _____

Голова комісії _____ Снедков І. І.
(підпис) (прізвище та ініціали)

Члени комісії _____ Большакова Т. В.
(підпис) (прізвище та ініціали)

_____ Рощенко О. Г.
(підпис) (прізвище та ініціали)

Харків – 2021

ЗМІСТ

| | |
|---|-----------|
| ВСТУП..... | 3 |
| РОЗДІЛ 1. КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖАНРУ ОРАТОРІЇ МИТРОПОЛИТА ІЛАРІОНА (Алфєєва) «СТРАСТІ ЗА МАТВІЄМ»..... | 6 |
| 1.1. Історіографія та методологія дослідження..... | 6 |
| 1.2. Канонічне та новаторське в інтерпретації жанру пасіона митр. Іларіоном..... | 11 |
| Висновки до Розділу 1 | 22 |
| РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ОРАТОРІЇ МИТРОПОЛИТА ІЛАРІОНА (Алфєєва) «СТРАСТІ ЗА МАТВІЄМ»..... | 23 |
| 2.1. Система текстових джерел твору і богослужбовий контекст | 23 |
| 2.2. Авторські версії ораторії: порівняльний аналіз | 35 |
| 2.3. Інтертекстуальні зв'язки ораторії з фільмом П. Лунгіна «Диригент».. | 38 |
| Висновки до Розділу 2 | 43 |
| ВИСНОВКИ | 45 |
| СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ | 47 |

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Синтетичний художній об'єкт фактично є ознакою нашого часу. Як і вільне інтерпретування усталених жанрів, яке вже стало нормою для художньої парадигми межі ХХ-ХХІ ст.ст. Ораторія «Страсті за Матвієм» митрополита Іларіона (Алфеева) є яскравим прикладом обох цих тенденцій, адже, з одного боку, є досить нетрадиційним для жанру пассіона (сама назва видає цей задум, проте твір базується на православному текстовому матеріалі), з іншого – він не лише поєднує у багатьох авторських постановках музичний матеріал з візуальними засобами виразності (світло, інсталяції та ін.), але й став основою для створення іншого художнього об'єкту, а саме кінострічки П. Лунгіна «Диригент», у якому музика митрополита Іларіона (Алфеева) мала роль творчого поштовху та у подальшому набула значення музичного підтексту.

Актуальність теми зумовлена численними виконаннями досліджуваного твору, цікавістю до нього музикознавців, культурологів та богословів як до унікального художнього об'єкту, а також відсутністю відповідного дослідження, яке б повною мірою відкривало принципи текстологічної та музичної будови ораторії «Страсті за Матвієм» митрополита Іларіона (Алфеева).

Зв'язок з науковими програмами, темами, планами. Магістерська робота виконана на кафедрі теорії та історії музики Харківської державної академії культури згідно з науковою темою кафедри «Музика та музикознавство у сучасному культурному просторі».

Мета роботи: розглянути ораторію митр. Іларіона «Страсті за Матвієм» в системі текстових, контекстуальних та інтертекстуальних зв'язків.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити наступні **завдання**:

- систематизувати існуючу літературу щодо інтерпретування жанру ораторії та пассіона як його жанрового різновиду;
- виявити специфіку композиторської інтерпретації жанру пассіона у творі митр. Іларіона (Алфеева);
- охарактеризувати систему текстових джерел твору;
- визначити богослужбовий контекст та інтертекстуальні зв'язки літературної основи твору;
- здійснити виконавський аналіз твору;
- виявити роль музичного матеріалу ораторії «Страсті за Матфієм» митрополита Іларіона Алфеева у фільмі Павла Лунгіна «Диригент».

Об'єктом дослідження є жанр ораторії в його історичному розвитку, **предметом** – текст, контекст та інтертекст ораторії «Страсті за Матфієм» митрополита Іларіона (Алфеева).

Теоретичну базу дослідження складають джерела декількох напрямів: музикознавчий – Є. Верещагіної-Білявської [3, 4], М. Друскіна [8, 9], Н. Ескіної [31], Е. Рау [25], К. Фішера [33, 34], та ін.; культурологічний – праці М. Л. Зайцевої [10], П. Мещеринова [11]; богословський – тексти Святого Письма, богослужбові тексти; праці з текстології та теорії інтерпретації – М. Арановський [1], Н. Корихалова [14], В. Москаленко [22].

Методи дослідження переважно базуються на історико-культурологічних та мистецтвознавчих методах.

Генезис та розвиток жанру пассіону розглянуто за допомогою принципу історизму, контекстного аналізу (для визначення впливів культурної парадигми на трансформації жанру), принципу детермінізму, а також методи текстологічного, контекстуального та інтертекстуального аналізу. Мистецтвознавчі методи залучено на етапі стильового, інтонаційного, структурного, інтерпретаційного аналізу твору.

Матеріал дослідження – партитура ораторії «Страсті за Матвієм», відеозаписи виконань твору, фільм «Диригент».

Наукова новизна полягає у тому, що *вперше* в музикознавстві розглянуто музичні та богословські текстологічні зв'язки ораторії «Страсті за Матвієм», *отримало подальший розвиток* дослідження новітніх інтерпретацій жанра ораторії, *уточнено та конкретизовано* спільне та відмінне у авторських та виконавських версіях дослуджуваного твору.

Апробація роботи. Магістерська робота обговорювалася на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури. Матеріали дослідження були викладені у доповіді на Міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (21-22 листопада 2019 р.) та Всеукраїнській науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (23-24 квітня 2020 р.).

Публікація. За темою магістерської роботи було опубліковано тези:

1. Фесик Е. А. Литургический интертекст в оратории «Страсти по Матфею» митрополита Илариона (Алфеева) // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., м. Харків, 21-22 листопада 2019 р. Харків, 2019. С.393-394.
2. Фесик Е. А. Специфика интерпретации жанра страстей в оратории митрополита Илариона (Алфеева) «Страсти по Матфею» // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук-теорет. конф. молодих учених, м. Харків, 23-24 квітня 2020 р. м. Харків, 2020. С. 48-49.

Структура магістерської роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків та Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 50 с.; основного тексту – 42 с.; список джерел включає 40 позицій.

РОЗДІЛ 1

КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖАНРУ ОРАТОРІЇ МИТРОПОЛИТА ІЛАРІОНА (АЛФЄЄВА) «СТРАСТІ ЗА МАТВІЄМ»

1.1. Історіографія та методологія дослідження

Розгорнуті музичні твори, що присвячені стражданням і хресній смерті Господа Ісуса Христа, мають багатовікову богослужбову передісторію. Аналіз ораторії Іларіона (Алфєєва) “Страсті за Матвієм” передбачає базування на джерелах основних трьох напрямків:

- 1) дослідження православних богослужбових текстів та музики Страсного тижня;
- 2) дослідження розвитку жанру пассіону в західноєвропейському музичному мистецтві;
- 3) дослідження, присвячені саме цій ораторії митрополита Іларіона.

Перший напрямок досліджень є одним з базових у зв’язку з тим, що весь неєвангельський вербальний текст ораторії - певні богослужбові піснеспіви. Над історичними дослідженнями богослужбових текстів до революції 1917 року працювали видатні представники Казанської духовної академії, де було надруковано такі роботи: Дмитриевский А. «Богослужение страстной и пасхальной седмиц во св. Иерусалиме IX-X вв» [6], Дмитриевский А. «Древнейшие патриаршие Типиконы: Святогробский Иерусалимский и Великой Константинопольской церкви» [7], Никольский А. «Страстная седмица» [23].

Загальний сумарний опис візантійської гімнографії Христових страждань, що використовується в ораторії, зібрано в статті «Велика п’ятниця» Православної Енциклопедії [2]. Зокрема, як одне з основних тематичних джерел більшості страсних текстів, вказується на проповідь

священномученика Мелітона Сардського «Про Великдень» (III сторіччя) [24].

Дослідження давньоруських тріодних збірок, що нотовані крюковими невмами, проводиться в дисертації Тутолміной С. М. «Русские певческие Триоди древнейшей традиции» [29].

Жанр пассіона, який виникає в середньовіччі в католицькій церкві та отримує розвиток у протестантизмі, досліджується західними науковцями з XIX сторіччя. Переважно вони пов'язані з такими вершинами жанру, як «Страсті за Матвієм» І. С. Баха. Як приклади таких робіт можна надати дослідження ««Страсті за Матвієм» І. С. Баха» [37], видане у Берліні в 1852 році Йоганом Теодором Мосевіусом, який взяв за мету популяризацію творчості композитора, лекцію Пилипа Спітти «Die Passionsmusiken von Sebastian Bach und Heinrich Schütz», надруковану в Гамбурзі в 1893 році [40].

У XX сторіччі деякі дослідники прагнуть проаналізувати історію розвитку жанру пассіона в цілому. Наприклад, Б. Смоллмен аналізує взаємозв'язки творів з історичним контекстом у роботі «Історичний фон розвитку музичних пассіонів: І. С. Бах та його попередники» [39]. Одним з найбільш повних у сьогоденні досліджень історії жанру стає монографія швейцарського музикознавця Курта фон Фішера «Пассіони: музика поміж мистецтвом і церквою» [34], але в ній відсутня інформація о сучасних пассіонах. В 2011 році видана книга Ф. Лемера, що має конфесійно-національний відтінок, «Пассіон в історії та музиці: від християнської драми до єврейської драми» [36].

У вітчизняному музикознанні ступінь вивченості теми доволі низька. На початок XX сторіччя з'являються російські переклади досліджень творчості Баха [5]. У радянські часи найбільш значну дослідницьку роботу для вітчизняного наукового простору проводить М. С. Друскін, що виходить під назвою «Пассіони та меси І. С. Баха» у 1976 році. В цій

роботі проаналізовані, головним чином, пассіони зазначеного композитора, і лише стисло викладена попередня історія жанру. Звісно, ця праця не охоплює більш сучасні зразки жанру.

Пассіонна творчість І. С. Баха розглядається також в працях Ю. С. Габая «Про принципі єдності в пассіонах Баха» і «До проблеми семантичного інваріанта жанру: контекст жанру Passionmusic», Н. Ескіної «Страсті за Матфеєм» І. С. Баха: звук, слово, сенс», Е. Комарової «Архітектоніка і символіка «Страстей за Іоанном» Баха». Значно збагатилися відомості про творчість І. С. Баха і його сучасників завдяки дослідженням Т. В. Шабаліної.

Найбільш відомим пассіонам другої половини ХХ століття, зокрема «Страстям» К. Пендерецького і А. Пярта, також присвячені окремі роботи, але у вітчизняному музикознавстві їх замало. Одним із прикладів дослідження сучасного пассіона в контексті загального розвитку жанру є стаття Л. Н. Березовчук «Страсті за Лукою» К. Пендерецького і традиції жанру Пассіона». Деякі пассіони ХХ століття аналізуються в сучасних дисертаційних дослідженнях, що присвячені творчості їх авторів (наприклад, в дисертаціях В. А. Лопанцевой «Хуго Дістлер і його творчість», М. А. Гайкович «Вольфганг Рим. Портрет композитора», П. Карпова «Творчість А. Ларіна в контексті традицій Московської хорової школи» і деяких інших роботах.

Серед нових сумарних досліджень жанру виділяється дисертація Є. Р. Рау «Жанр пассіону в музичному мистецтві: загальний історичний шлях і доля у ХХ-ХХІ ст.» [25]. Авторка починає дослідження з зародження жанру, розглядає респонсорний та мотетний типи, після реформаційні католицькі і протестантські пассіони, розквіт у ХVІІІ сторіччі та занепад у ХІХ. У системі аналізу увага акцентується на відмінностях і схожості літургічних та нелітургічних зразків жанру у ХХ-ХХІ ст. Цінною в плані майбутніх досліджень є таблиця, що систематизує

пассіони від давніх часів до сьогодення. Твори, що на думку авторки є віхами у розвитку жанру у новий час, аналізуються детальніше. Це пассіони в творчості К. Пендерецького, А. Пярта, Т. Дуна, О. Голіхова, В. Риму, С. Губайдуліної. «Страсті за Матвієм» митрополита Іларіона (Алфеева) лише упоминаються в роботі як приклад православного пассіону у супроводженні коментарем самого композитора. Проте детального аналізу твору дослідження не містить.

В українському музикознавстві в контексті релігійних та мистецьких процесів європейської культури жанр пассіону розглядає О. Є. Верещагіна-Білявська. В своїх статтях [3, 4] вона простежує становлення жанру від завершення античної ери, тобто, з IV сторіччя. При досить ґрунтовному дослідженні є все ж сумнівні думки, що пов'язані з порівнянням богослов'я православного християнства та єресі аріанства. Зазначення, що аріанство вважало переважною людську природу Христа переважною над Божественною є помилковим, бо аріанство зовсім відкидало во Христі Божественну природу. Саме цей спор був центральним на Першому Вселенському соборі 325 року, про який нагадує авторка. В цілому ж, її статті глибоко простежують розвиток *passionmusic* в європейському культурному контексті.

Г. О. Савонюк розробляє дослідження втілення жанру в українській сучасній музиці у творчості Олександра Козаренка [26]. Використання наукових надбань авторки дозволить відкрити певні паралелі між пассіонами митр. Іларіона та О. Козаренка. Деякою специфікою дослідження є генезис жанру від єгипетських містерій, що присвячені Озірісу та Ізіді, яких дослідниця уявляє прообразами Христа та Богоматері.

Третя категорія джерел, що торкається саме «Страстей за Матвієм» митр. Іларіона (Алфеева), досить мала, особливо в наукових колах. Це пов'язано скоріш за все з новизною твору. Широко розповсюджена стаття М. Л. Зайцевої, яка розглядає ораторію у зв'язку з фільмом Павла Лунгіна

«Дирижер». Мета поставлена досить висока: «розкрити особливості освоєння релігійних систем головних гілок християнства (західної: католицизму, протестантизму та східної: православ'я) через застосування духовних жанрів і тем в художній творчості» [10]. Але це лише стаття, яка має доволі поверхневий аналіз твору на думку автора даного дослідження. Навіть заявлена тема «Трактовка музики оратории "Страсти по Матфею" митрополита Илариона (Алфеева) в фильме Павла Семеновича Лунгина "Дирижер"» розкрита лише взагалі, тому одним із завдань даного дослідження є більш повне освітлення теми інтертекстуальних зв'язків між пассіоном і фільмом.

Дисертація ігумена Силуана (Туманова) [12], яка присвячена розвитку богослужбового співу в XX-XXI сторіччях у контексті літургічної традиції Руської Православної Церкви, містить розділ, що присвячений музичній творчості митрополита Іларіона (Алфеева). «Страсті за Матвієм» розглядаються з точки зору структури, текстових джерел лібрето, супроводжуються систематизованими коментарями композитора. Дослідник підкреслює місіонерську мету твору – першого музичного твору, написаного для концертної сцени, але заснованого на православних традиціях.

У даний час ораторія «Страсті за Матвієм» митрополита Іларіона (Алфеева) – твір, який щорічно виконується під час Великого посту в багатьох містах СНД та в дальньому зарубіжжі. В Youtube можна знайти чимало різноманітних записів виконань як цілісного пассіону, так і фрагментів, про що буде йти мова в наступних розділах. Без сумніву, дана ораторія як видатне явище православної музичної культури, потребує подальшого вивчення і узагальнення накопиченого матеріалу.

Методологія дослідження включає взаємодію наступних принципів, підходів та методів. Виявлення канонічних засад пассіону здійснюється в використанні історичного підходу та компаративного аналізу принципів

втілення жанру. В аналізованні контексту необхідно приділити увагу двом основним джерелам – жанру пассіону та православному богослужінню. Текстологічний аналіз лібрето застосовується для виявлення закономірностей формування вербального тексту, його джерел. Метод індукції допоможе узагальнити результати аналізу, сформувавши уявну модель тексту. Виконавський аналіз передбачає використання музикознавчого та практичного диригентського підходів до об'єкта дослідження. Компаративний аналіз різних виконань твору буде сприяти моделюванню його власної авторської моделі. Виявлення інтертекстуальних зв'язків можливе лише за умови семіотичного аналізу режисерського поєднання музичних і сценарних пластів.

1.2. Канонічне та новаторське в інтерпретації жанру пассіона митр. Іларіоном

Поняття «канону» для жанру пассіону – умовне, бо не існує канонічно, тобто, соборно стверджених принципів існування жанру. Якщо в західному музичному мистецтві можна спостерігати період його церковного використання і поступової секуляризації, то на Сході до кінця ХХ сторіччя цей жанр відсутній зовсім. Так, кожен рік Страсним тижнем звершується цикл богослужінь, що присвячені Христовим стражданям. Але взагалі вони не несуть базових ознак жанру пассіону, що сформувались довгим історичним шляхом.

О. Є Верещагіна-Білявська веде передісторію розвитку страсної ораторії з народних дійств Західної Римської імперії, тоді як Г. О. Савонюк бачить передумови виникнення ще в єгипетських містеріях. «Пассіони – один з небагатьох музичних жанрів, коріння якого сягає у народні дійства на теренах Західної Римської імперії. Вербальну основу жанру складають тексти «страстних» глав одного з канонічних Євангелій і спеціально створена поезія, яка розкриває переживання учасників і самовидців подій

зради Іуди, Таємної вечері, взяття під варту Христа, суду Понтія Пілата, ходи на Голгофу, розп'яття Ісуса. Проїшовши повний цикл становлення і розвитку, у Новий час пассіони стали різновидом жанру ораторії, яка виконується оркестром, солістами, хором і спирається на чітко визначені музичні форми» [3, С. 258].

Історико-літургічний базис страстних ораторій знаходиться у самій Євхаристії. На Таємній вечері Христос говорить своїм апостолам «Це тіло Моє, що за вас віддається. Це чиніть на спомин про Мене!» (Лк. 22, 19). Євхаристичні канони святих Іоанна Златоустого та Василя Великого містять зерно спогадів про хресне страждання та смерть Христа. Але настільки стисло, наскільки є потрібно в цей момент подяки Богу за все, що Він створив для спасіння людини. Розгорнуті спомини про ці події відбуваються в період щорічного святкування Воскресіння і приходять до певного розвитку в часи завершення античної історії.

О. Є Верещагіна-Білявська так описує присвячені цьому перші християнські дійства: «Починаючи з IV століття, у «вербну» неділю або «страстну» п'ятницю члени церковної общини повільним кроком підіймалися на найвище місце у своєму поселенні, згадуючи і вшановуючи хресну дорогу Ісуса на Голгофу. Під час такої імітації хресної дороги священик промовляв текст «страстних» глав одного з Євангелій, в яких йдеться про останні дні земного життя Ісуса Христа (від зради Іуди до розп'яття). Читання Євангелія супроводжувалося співом молитов. Такого роду народні релігійні дійства відповідали духовним пошукам раннього християнства».

Авторка висловлює гіпотезу про те, що такі народні релігійні дійства можуть бути пов'язані з дохристиянськими обрядами готів, галлів, британців чи ірландців. Бо саме ці народності прийняли християнство у середині IV сторіччя і вже шукали власні форми Богошанування. Проте сам ритуал ще не був остаточно сформованим і канонізованим.

Особливе відношення до «страстної» п'ятниці, скоріше за все було підсилено й рішеннями Першого Вселенського Собору (325 рр.), який затвердив час святкування Пасхи як головного християнського свята. О.Є. Верещагіна-Білявська висловлює припущення впливу аріанства на формування ідеї цього народного дійства. Вона спирається на погляди Арія з Александрії (256-336 рр.), який стверджував відсутність Божественної природи у Сина Божого, що тягне за собою акцентуацію на нібито єдиній людській природі Христа. Страсні глави Євангелія, за роздумом авторки, приділяють увагу саме людським переживанням і стражданням Ісуса, певною мірою відволікаючись від його Божественної природи. Також вказується на розповсюдженість аріанства не зважаючи на його засудження рішенням I Вселенського Собору, на історичні факти прийняття християнства у формі аріанства племенами остготів, вестготів, вандалів, свевів, бургундів, лангобардів та інших [3]. Не зважаючи на дійсність фактів, що пов'язані з існуванням аріанства на історичній арені, вплив єресі на формування пассіону – досить сумнівна гіпотеза, бо повне відкидання Божественної природи во Христі навіть в мистецькому сенсі знімає напругу теми страждань саме Богочоловіка за людські гріхи. Дійсно страсні глави Євангелія являють нам певне зубожіння Божественного всемогутства во Христі, але не втрату, а вільне Його рішення, бо сам Він промовляє до Петра: «Чи ти думаєш, що не можу тепер упросити Свого Отця, і Він дасть Мені зараз більше дванадцяти легіонів Анголів? Але як має збутись Писання, що так статися мусить?» (Мф. 26, 53-54) [13].

За словами Рау Є. Р. на початку християнської ери мученицька смерть Христа сприймалася як перемога, подвиг, а Христос – як тріумфатор. У таких збережених творах образотворчого мистецтва як, наприклад, мозаїки Равенни на хресті часто не зображували тіло Розп'ятого, трактуючи хрест як символ, ні як знаряддя страти. Блажений

Августин пише, що богослужіння Страсного тижня повинні мати особливу урочистість [38, С. 299].

За свідченням давніх римських церковних календарів, спочатку текст пассіона виконувався одним солістом (дияконом). Характерною для середньовічних богослужінь став псалмодичний стиль виконання, який Т. Н. Ліванова визначає як «особливого роду речитацію з мелодійним вступом і укладенням» і простежує його походження з ритуального древнеіудейського співу [9, С. 29]. Такий зв'язок дійсно був природним для ранньохристиянської музичної культури, що спочатку ґрунтувалася в іудейському богослужінні.

Більшість дослідників, називаючи різні жанрові типи пассіона, виділяють в якості найбільш раннього так званий **псалмодічний** тип [9, С. 3-4]. Даний тип можна назвати преджанровим, так як в цей період говорити про формування музичного жанру ще неможливо. Псалмодічному типу пассіона притаманні наступні характерні ознаки:

- 1) виконується співаком-солістом;
- 2) інтонування тексту здебільшого засновано на псалмодічній речитації;
- 3) має виключно прикладну богослужбову функцію;
- 4) як текстова основа – відповідний уривок з одного з Євангелій без будь-яких вставок.

Через деякий час відбувається смислова диференціація оповідання в пассіонах. Незважаючи на те, що весь текст продовжує звучати у виконанні однієї людини, в ньому виділяються і відокремлюються три образні сфери: розповідь Євангеліста, слова Христа і репліки інших дійових осіб, для позначення яких з цього часу закріпилося латинська назва *turbae* (дослівно «натовп»). Надалі фрагменти *turbae* іноді диференціюються на індивідуальні та групові репліки.

Починаючи з XIII сторіччя у виконанні «Страстей» могли брати участь кілька співаків за чергою, «за ролями». Найбільш раніше згадку про це знайдено в домініканському манускрипті «Gros livre» (1254). У цьому рукописі для слів Христа відзначені центральні тони *B*, *A* і *c*, Євангеліста - *f*, всіх інших персонажів - *b*. У XIV-XV сторіччях поділ тексту пассіона між трьома співаками стає звичайною практикою. О. Каде пише, що, як правило, слова Христа виконувалися священиком, слова Євангеліста – дияконом, а репліки інших персонажів – субдіаконом [32, С. 22]. Перша вказівка на хорове (одноголосне) виконання фрагментів *turbae* зустрічається в манускрипті, датованому 1348 роком.

Всі ці елементи виконавської практики – наявність пояснювальних позначок, розподіл тексту за ролями, використання хору в фрагментах натовпу – покликані посилити драматичний вплив євангельського тексту на слухачів. Згідно К. фон Фішеру, це відображає зміну теологічної парадигми в розумінні Страстей Христових. У богослов'ї цього часу з'являється нове поняття – *compassio*, тобто «співчуття» [34, С. 24]. На зміну колишньої навчально-моральної мети виконання пассіонів стає прагнення викликати у слухача співчуття Христовим стражданням. Починаючи з другої половини XII століття, коли настає готичний період, сприйняття Христа як Вседержителя поволі поступається місцем уявленню про Нього, як про Сина Людського, що страждає. Це підтверджують різноманітні твори образотворчого мистецтва як, наприклад, скульптури і рельєфи Шартрського собору. Подібна зміна остаточно відбувається у XIII сторіччі. У західній католицькій церкві, на відміну від східної, все більшого значення набуває Страсна п'ятниця в порівнянні з Великоднем. У цей час з'являються, поряд з великодніми, містерії Страстей Христових – секулярні інсценування сюжету страждань. У зв'язку з цим можна наголосити відомий факт, що в богослужінні інших древніх християнських церков, як грецької, вірменської, не сформувалися жанри, подібні до

пасіонів, незважаючи на існування особливого чину богослужінь Страсного тижня.

Поява багатоголосних пасіонів також має певну філософську основу. В середині XV століття в богослов'ї починає поширюватися течія наслідування Христу (*imitatio Christi*). У колишньої теологічної концепції – *compassio* – важливим було відчуття співчуття, співчуття болісним Христовим стражданням. Тепер метою пасіона стає можливість усвідомити свою причетність Христу, пережити почуття «реального, пережитого на собі досвіду Страстей» [33, С. 203]. Нова богословська парадигма знаходить найбільш яскравий вираз у праці Фоми Кемпійського «Про наслідування Христу» (близько 1441). Можливо причиною появи такого напрямку стали важкі соціальні і політичні потрясіння цього періоду, на тлі яких народне благочестя «шукає свого роду солідарності з багатостраждальним Ісусом» [34, С. 28]. Переосмислення Страстей Христових накладає відбиток і на музичну інтерпретацію євангельського сюжету. У цей період пасіони стають значно довшими, у фрагментах *turbae* з'являється поліфонічна фактура.

У XV-XVI сторіччях зароджуються два різновиди пасіона, що будуть згодом служити своєрідними жанровими моделями для багатьох композиторів. Перший з них – **респонсорний** пансіон (також хоральний або драматичний) в якому основним композиційно-драматургічним принципом є зіставлення реплік соліста і хору. Респонсорний спосіб виконання (від лат. «respondere» – відповідати) поряд з антифонним співом відноситься до найдавніших традицій християнського богослужіння, генетично висхідним до давньоїюдейської богослужбової практики. Найчастіше в респонсорному співі своєрідний народний хор громади віруючих неодноразово перериває єдиним приспівом оспівування псалмів солістом [18]. Подібний принцип лягає в основу драматичного контрасту

респонсорного пассіона. Розподіл сольних і поліфонічних хорових фрагментів відбувається декількома способами.

По-перше, багатоголосними могли бути тільки ті фрагменти *turbae*, що являють собою пряму мову групи осіб (наприклад, учнів, священників). По-друге, поліфонічно могли бути викладені репліки всіх другорядних персонажів (крім розповіді Євангеліста і слів Христа). По-третє, пізніше зустрічаються варіанти, де і слова Христа представлені поліфонічним багатоголоссям. Також існує ще один різновид респонсорних пассіонів, що включає в себе багатоголосне викладення на початку і кінці власне євангельського тексту. Крім того, текст міг викладатися навіть поліфонічно, як вже добре знайомий вірянам. Найранніші зразки зафіксовані в середині XV сторіччя і є переважно анонімними. Одним з ранніх авторських респонсорних пассіонів є «Страсти за Матвієм» Ричарда Деві [34, С. 34].

Другим різновидом жанру в цьому періоді стає **мотетний** пассіон. Дослівний переклад назви даного різновиду в європейських мовах – «той, що має наскрізний ровиток». У подібних пассіонах весь текст, включаючи слова Євангеліста, піддається поліфонічній розробці. За особливостями тексту мотетні пасіони можна поділити на три різновиди: повністю засновані на тексті одного з Євангелій; сумарні пасіони, що включають в себе уривки з усіх чотирьох Євангелій, а також засновані на скороченій версії тексту одного з Євангелій (зустрічаються тільки в протестантській Німеччині). Саме в цей період велике значення починають мати сумарні пасіони, найбільш раннім зразком якого вважається пассіон Антоніна де Лонгевалля. У період його створення (близько 1500 року) в католицькому середовищі стає популярним вчення про зупинки Ісуса на хресній дорозі (*via crucis*). Події шляху на Голгофу стають предметом зображення в композиціях храмового живопису і скульптури, з'являється особливий ритуал *via crucis*, в якому християнин в «духовному паломництві»

проходить той же хресний шлях, і кожна його подія супроводжується особливою молитвою. Відповідно до трьох основними розділами *via crucis* текст «Страстей» Лонгеваля ділиться на три частини, які М. С. Друскін позначає як «зрада», «суд», «розп'яття» [9, С. 6]. Подібний композиційний розподіл виявився дуже зручним для втілення Страсного сюжету, і в подальшому він простежується у багатьох зразках жанру. Зокрема в ораторії Іларіона Алфеева є чотири великі частини: «Таємна вечеря», «Суд», «Розп'яття», «Погребіння».

Початок XVII століття в європейському музичному мистецтві пов'язано з настанням епохи бароко. Цей час став періодом небувалого розквіту жанру, конфесійно пов'язанного, переважно, з лютеранством. В даний період триває розвиток вже сформованих жанрових типів – респонсорного і мотетного. Величезну роль у розвитку жанру грають три пассіона Генріха Шютца. «Страсті за Лукою» були написані композитором у 1653 році, за Матвієм – у 1666, за Іоанном – близько 1666 року. «Страсті» Шютца – найвище вираження німецького респонсорного типу.

В подальшому розвитку Пассіона величезну роль зіграло формування жанру ораторії. Основними ознаками ораторії стають:

1. Виконавський склад – наявність хору, співаків-солістів, симфонічного оркестру.
2. Масштабність – в ликий музичний твір.
3. Характер сюжету – як правило, драматичний.
4. Виконавське трактування – призначене для концертного виконання [17, С. 63-68.]

Ораторія, поряд з оперою, стала одним з провідних музичних жанрів епохи бароко. В результаті взаємодії зі сформованими типами пассіонів утворилися нові жанрові різновиди. Йдеться про ораторіальні пассіони і страсні ораторії [25, С. 48].

У порівнянні з респонсорном і мотетному «Страстями» в ораторіальних пассіонах можна простежити яскраві відмінності, пов'язані з появою інструментального супроводу, окремих інструментальних епізодів, а також текстових інтерполяцій, таких як аріозо й арії, хорали, вступ і висновок пассіона. Всі інтерполяції ораторіальних пассіонів покликані на деякий час відійти від розповіді й дії, висловлюючи авторську ліричну або узагальнено-людську реакцію на події, що відбуваються. Незважаючи на ці відмінності від більш ранніх типів пассіонів, є найважливіша риса, яка об'єднує його з іншими жанровими типами. Це принципова опора на євангельський текст. Наявність інтерполяцій покликана не замінити собою текст Святого Письма, а відтінити його і поглибити його розуміння і переживання. Це відрізняє ораторіальні пассіони від наступного типу.

Пассіонна ораторія – це твір на тлі страсного сюжету, але євангельський текст в ньому заміщується віршованим переказом. Матеріал для сюжетної основи запозичується з різних Євангелій. Як правило, назва подібного твору також авторська. У пассіонних ораторіях посилена іронія, виражена в персоніфікації дійових осіб, часто навіть допускалася можливість використання сценічних костюмів і декорацій.

Кульмінацією багатівікового розвитку жанру стали твори І. С. Баха. У некролозі Баха згадано п'ять написаних ним пассіонів. Збереглися партитури двох з них - «Страстей за Іоанном» (1724) і «Страстей за Матвієм» (1727), а також лібрето «Страстей за Марком» (1731). «Страсті» Баха відносяться до ораторіального різновиду жанру і містять в себе всі структурні одиниці даного типу - речитативи, аріозо й арії, хори *turbae*, хорали. Текстовою основою пассіонів служать фрагменти відповідних Євангелій з включенням в якості інтерполяцій мадригальних текстів, що представляють собою твори німецької духовної поезії цього періоду.

Однією з характерних особливостей всіх Пассіона Баха є значна роль хоралів в структурі твору.

Незважаючи на те, що «Страсті за Матфеєм» Баха є неповторним у своєму роді пам'ятником музичної культури, саме цей твір в ХХ сторіччі стає свого роду зразком, жанровою моделлю пассіона. О. Є. Верещагіна-Білявська звертає увагу на те, що «сам жанр здійснив стійку екстраполяцію, повністю перейшовши у галузь музики концертної. Це дозволило сучасним композиторам відійти від жанрового канону. Так, «Passion» П. Гебрієла вже представляє собою переважно інструментальний жанр без тексту; «Русские страсти» О. Ларіна демонструють спробу композитора віднайти православний аналог протестантських пассіонів; у схожому напрямі рухається й О.Козаренко у своїх «Страстях Господа Бога Нашого Ісуса Христа». Незважаючи на відхід більшості композиторів від жанрового канону, генетична «пам'ять жанру» дозволяє слухачу сприймати сутність страстного дійства як оповідь про жертву Боголюдини заради усього людства. Специфіка ж тлумачення сучасними композиторами євангельського змісту в кожному окремому випадку відкриває для науковців перспективи подальших досліджень *passionmusic* у контексті полілогу епох і культур» [3, С. 75].

«Страсті за Матвієм» митрополита Іларіона Алфєєва вбирають в себе риси різноманітних історичних типів пассіону. Псалмодічний тип, який Рау називає преджанровим [25, С. 20], знаходить вираження в простій речітатії тексту Євангелія без абияких вставок (номери 2, 4, 6, 9, 12, 15, 23, 25, 29, 32, 34, 36, 42, 44). Це наближує ораторію до суто богослужбового звучання. Звісно композитор не зупиняється на такому спрощеному викладенні сюжету.

Присутні і ознаки респонсорного типу. По-перше, це приспів після читання фрагмента священного тексту «Слава долготерпенію Твоєму, Господи». Найдревніший тип респонсорного поєднання голосів

священнослужителя і народ саме такий – відповідь на репліки єдиним за текстом приспівом. По-друге, більш складний респонсорний тип з'являється в деяких номерах, де хор повторює розспівом слова за солістом-канонархом.

Мотетний тип пассіону, що передбачає наскрізний тип розвитку, також залишив відбиток у творі митрополита Іларіона. Поліфонічна обробка євангельського тексту притаманна, наприклад, номеру 5 «Єдин от вас предаст мя». Інші поліфонічні номери написані на різні богослужбові тексти. Таке звернення композиторів до древніх типів пассіону характерне для періоду відродження жанру пассіону після 60-х років ХХ сторіччя.

Згідно типовій класифікації пассіонів Є. Р. Рау [25, С. 253-254], «Страсті» митрополита Іларіона скоріш відносяться до ораторіального пассіону ніж до пассіонної ораторії. Останній тип базується на текстовому парафразі Євангелія, може включати використання костюмів і декорацій, тобто більше наближується до театральної вистави. Центральний же текст «Страстей» – Євангеліє, яке інтерпретується в текстах інших музичних номерів, інтерполюється, включаючи слухача в євангельські події, допомагаючи йому у рефлексії. Такий принцип характерний саме для пассіонної ораторії.

В зіставленні литургічності-нелитургічності пассіонного твору «Страсті», звісно, належать до нелитургічного типу, бо православна богослужбова традиція – традиція виключно співу без супроводу. В ораторії ж оркестр є важливішою складовою її структури і активним двигуном розвитку. В богослужінні можна використати лише окремі номери хорального або респонсорного типу.

Грунтуючись на традиції пассіону, маючи основні ознаки жанру твору митрополита Іларіона є новим і навіть екстраординарним явищем в православній культурі.

Висновки до Розділу 1

Жанр пассіону починає розвиток з IV сторіччя, має багато зразків композиторського втілення і активне композиторське і виконавське життя в сучасності. Дослідження жанру починається в західному музикознавстві з XIX сторіччя, у вітчизняному – з останньої третини XX сторіччя. Найбільш повною на даний час роботою є дисертація Рау.

«Страсті за Матвієм» митрополита Іларіона (Алфєєва), маючи активне концертне життя і значний відгук у суспільстві, – малодосліджене явище. Спираючись на канонічні ознаки жанру, використовуючи традиційні структурні елементи та форми розвитку, «Страсті за Матвієм» дійсно стали першим православним ораторіальним пассіоном. Особливістю є збереження зв'язку з православним богослужінням Страсного тижня, який здійснюється через присутність певних церковнослов'янських текстів та специфічної для пассіону послідовності.

РОЗДІЛ 2.

ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ОРАТОРІЇ

МИТРОПОЛИТА ІЛАРІОНА (АЛФЄЄВА) «СТРАСТІ ЗА МАТВІЄМ»

2.1. Система текстових джерел твору і богослужбовий контекст

Текст ораторії має бути проаналізовано як з боку наявності музичного цитування та мелодійних стилізацій, так і з боку вербального тексту – викладення євангельської історії та її коментування.

В ракурсі музичної мови твору вище вже йшлося про наслідування бахівського стилю, що композитор робив навмисно. Цим зумовлена перед усе велика доля поліфонічного стилю та наявність фуг як вищої форми поліфонії. Модуляції традиційних для пассіону речитативних частин в респонсорні сольо-хоральні піснеспіви, що нагадують церковний спів з канонархом, перетворюють ці номери в справжні гласові піснеспіви. У такому стилі написані наступні номери:

- «3. Тече глаголя Иуда беззаконным книжником»
- «10. Аще и вси отвергнутся»
- «13. Днесь Зиждитель небесе и земли»
- «16. Ученик Учителя соглашаше цену»
- «21. Трижды отрекся Петр»
- «26. Егда предстал еси Каиафе»
- «37. Вся тварь изменяшеся страхом»

Ці частини можна зазначити як стилізацію сучасного церковного гласового співу у виконанні канонарха з хором.

Точність цитування в ораторії встановити складно, бо схожі на це два випадки можуть бути трактовані як суто авторські. Перший випадок – частина «Не рыдай Мене Мати», яка за мелосом і фактурою дуже схожа на знаменний розспів. Можливо є точний знаменний оригінал мелодії, що

використовує композитор. Але, навіть якщо це і не так, піснеспів написаний у законах розспіву. Можна порівняти один з богослужбових варіантів піснеспіву [30] з мелодією митрополита Іларіона:

Приклад 2.1.1. Знаменний розспів



Приклад 2.1.2. Авторська мелодія

Музична нотация для двох голосів (ХОР 1 та ХОР 2). Обидва голоси починаються з ноти на восьмому такті. Темпозначення *tr* вказує на тріто. Ритм складається з восьмих і чотирнадцятих нот. Під нотами надруковано слова: Не ры - дай Ме - не Ма - ти,.

Авторська мелодія зміщена в інший гласовий модус, в інше інтервальне співвідношення, але в ній відчувається схожа поспівочна структура у характерному русі восьмими на початку та пунктирі на слові «Мати». Знаменний розспів, фрагмент якого наведений вище, співається у такому ж темпі, як і авторська мелодія. Тобто четвертинна тривалість у розспіві дорівнює восьмій в авторському тексті.

Другий натяк на цитування міститься у останній частині ораторії у заключному tutti всіх виконавців. Це виявляється як у мелодії, так і у гармонічній будові епізоду (див. приклад 2.1.3 на стор. 25).

Приклад 2.1.3. «Смерть Твою, Господи, возвещаем»

Maestoso $\text{♩} = 60$
 70 ХОРЫ 1, 2, 3, 4 + СОЛИСТЫ

f Смерть - Тво - ю, Го - - - спо - ди, воз - ве - ша - - - - ем. Ал - ли - лу - - - йа,
f Смерть - Тво - ю, Го - - - спо - ди, воз - ве - ша - - - - ем. Ал - ли - лу - - - йа,
f Смерть - Тво - ю, Го - - - спо - ди, воз - ве - ша - - - - ем. Ал - ли - лу - - - йа,
f Смерть - Тво - ю, Го - - - спо - ди, воз - ве - ша - - - - ем. Ал - ли - лу - - - йа,

Фінал ораторії, де використовується «золота послідовність», не дивлячись на трьохдольність нагадує «Ave Maria» Д. Каччіні/В. Вавілова:

Приклад 2.1.4.

A...

Але тут навряд присутнє навмисне цитування, бо музична фраза в ораторії має завершення, що відрізняється від зазначеного твору.

Вербальний текст ораторії складений митрополитом Іларіоном з фрагментів Євангелія від Матвія, що оповідають нам про страждання, смерть та воскресіння Христа, церковних піснеспівів Страсної седмиці, Божественної Літургії.

Євангельські тексти взяті з 26-27 глав Синодального перекладу, що був здійснений у Російській імперії на впродовж ХІХ сторіччя. Саме перекладене Четвероєвангеліє було видане у 1819 році, а повний переклад Біблії вийшов з друку в 1876 році. Користування цим перекладом спрощує сприйняття тексту слухачем у порівнянні з церковнослов'янською мовою, якою звучить Євангеліє страстей у православних храмах. Особливо, коли виходить друга авторська версія ораторії, де речитативне читання замінюється простим.

Владика-композитор, за словами ігумена Петра (Мещерінова), розширює канонічні сюжетні лінії богослужінь, так як традиційний євангельський текст завершується епізодом запечатування гробу Господнього і приставляння до нього сторожі, а «владика Іларіон довів оповідання до самого кінця Євангелія від Матвія, до Воскресіння. Для не богослужбового, концертного твору це, звісно, більш логічно» [10, С. 47-48]. Докладніше про це йдеться у підрозділі, який присвячений виконавському аналізу твору.

Композитор як глибоко церковна людина приділяє достатньо уваги і церковнослов'янському викладенню тексту. У російському чи українському, або і будь-якому іншому перекладі може втрачатися поезія тексту. Щоб спростити розуміння церковних слів митрополит Іларіон часто надає таким фрагментам притаманну богослужінню респонсорну форму.

Богослужбові тексти, що використані у ораторії, мають багатовікову історію. Той порядок богослужіння, в якому ці тексти панують у слав'янських церквах, розповсюджується у XII сторіччі у монастирях Палестини як так званий Іерусалимський устав – палестинський варіант візантійської післяіконоборницької монастирської практики, відомої також за пам'ятниками студійської традиції. Тобто Іерусалимський устав всупереч назві не має прямого зв'язку з древньою традицією Єрусалима. У XIII сторіччі Іерусалимський устав розповсюджується на теренах усього православного сходу, в XIV сторіччі він приймається в південнослов'янських країнах, а на рубіжі XIV-XV сторіч – і на Русі. Порядок богослужінь в різноманітних рукописах та виданнях Іерусалимського уставу вже с того часу в цілому стабільний.

В сучасному Типіконі [28], що використовується в Руській Православній Церкві, утрєня-бдіння Великої п'ятниці повинна починатися о другій годині ночі. Саме в ній, як буде видно далі, міститься найбільша

частина не-євангельських текстів ораторії. В Пісній Тріоді ця служба має таку назву: «Последование святых и спасительных страстей Господа нашего Иисуса Христа». Вона має наступну послідовність.

Двопсалміє і шестопсалміє, мирна ектенія, чотирикратний спів «Аллілуія» з краткими стіхами. Потім тричі співається тропар «Егда славнии ученицы», в якому звучить тема просвітлення апостолів на Тайній вечері та зрадницького корисного наміру Іуди. Під час співу священнослужителі здійснюють кадіння всього храму. Після цього починається читання першого фрагменту Євангелія, всього їх буде дванадцять, завдяки чому ця служба має народну назву «служби дванадцяти євангелій»:

1. Прощальна бесіда та Первосвященницька молитва Христа (від Іоанна 13.31 – 18.1)
2. Зрада Іуди, взяття Христа під стражу і приведення до Анни, зречення Петра (від Іоанна 18.1-28)
3. Ісус перед Кайяфою і синедріоном, зречення і каяття апостола Петра (від Матвія 26.57-75)
4. Господь перед судом Пилата, бичування і наруга Господа (від Іоанна 18.28-19.16)
5. Самогубство Іуди, Господь перед судом Пилата, бичування і наруга Господа, Хресна дорога (від Матвія 27.3-32)
6. Наруга Господа, Хресна дорога, Розп'яття (від Марка 15.16-32)
7. Розп'яття і Хресна смерть Христа (від Матвія 27.33-54)
8. Покаяння розсудливого розбійника і Хресна смерть Христа (від Луки 23.32-49)
9. Пресвята Богородиця у Хреста, Хресна смерть Христа, прободіння Його ребра, зняття з Хреста (від Іоанна 19.25-37)
10. Зняття з Хреста і поховання Тіла Спасителя (від Марка 15.43-47)
11. Зняття з Хреста і поховання Тіла Спасителя (від Іоанна 19.38-42)

12. Запечаткування святого Гробу (від Матвія 27.62-66)

Вірняни стоять з запаленими свічами в руках, Євангеліє читає настоятель а потім, якщо є, інші священники (не диякони) храму, перед і після кожного Євангелія хор співає замість звичайного «Слава Тебе, Господи, слава Тебе» особливе «Слава долготерпенню Твоєму, Господи». Від першого до шостого читання Євангелія перемежаються між собою антифонами (по три антифона, всього їх – 15), малими ектеніями та седальними.

Між шостим та сьомим Євангеліями звучать «Блаженны», тобто Заповіді блаженства з Нагорної проповіді Спасителя, що розташовані в п'ятій главі Євангелія від Матвія. Вони виконуються сольоно у речитативному вигляді, а не у розгорнутому музичному хоровому, як це відбувається на Літургії. Між окремими заповідями вставлені тропарі, що присвячені покаянню розбійника на хресті. Далі респонсорно дияконом і хором співається прокімен «Разделиша ризы Моя себе», текст якого взятий з пророцького 21-го псалма, і слідує читання сьомого Євангелія.

Після восьмого Євангелія співається трипіснець Косьми Маюмського, тобто короткий канон, що складається з 5-ї, 8-ї та 9-ї пісні. За останньою піснею слідує мала ектенія і світилен. Між дев'ятим та десятим Євангеліями вставляється цикл стихір на хвалітєх. Перед одинадцятим – читається утрєне славослов'я у повсякденній версії і вимовляється прохальна ектенія. Перед останнім дванадцятим Євангелієм співаються стихіри на стиховні. Після нього читається «Благо єсть исповедатися Господєви», «Трисвяте по Отче наш» і співається тропар «Искупил ны еси от клятвы законныя». По сугубій ектенії утрєня Великої П'ятниці завершується.

Наступне богослужіння, тексти якого увійшли в ораторію, – вечірня Великої П'ятниці. Її кульмінацією є покладання Плащаниці або ікони Спасителя во гробі на центрі храму, до якого традиційно додається

читання канону малого повечір'я, що має назву «Плач Пресвятої Богородиці».

Центральною ідеєю богослужіння утрени Великої Суботи є погребіння Христа, Його зшестя во ад. Перед співом сімнадцятої кафізми звершується кождиння всього храму, під час якого хор співає тропарі «Благообразный Иосиф». Далі стихі кафізми чередуються з тропарями, присвяченими погребінню. Канон утрени за змістом більш відходить від скорботи і поглиблює ідею зшестя во ад та оновлення людської природи. Після хресної ходи з Плащаницею проголошуються пророцтва Старого Заповіту про воскресіння, читання Нового Заповіту про запечатування гробу та спокутування людства від прокляття. Між читаннями голосно лунають слова «Воскресни, Боже, суди земли». Літургія Великої Суботи має багато особливостей, одною з яких є заміна звичайної Херувімської пісні на «Да молчит всякая плоть человека».

Митрополит Іларіон частково використовує структуру богослужіння утрени Великої П'ятниці, доповнюючи її деякими піснеспівами Великих Четверга і Суботи. Загальну структуру текстових джерел можна відобразити в наступній таблиці:

Таблиця 2.1.1. Богослужбові та євангельські джерела ораторії

| <i>№</i> | <i>Текст</i> | <i>Джерело</i> |
|----------|---|---|
| 1 | «Плач священный приидите, воспоим Христу» | Утренья Великої Суботи, Непорочні, Фрагменти тропарів по 81, 173 стихах, 1 тропаря канона |
| 2 | Єванг. «Сказал Иисус ученикам» | Мф. 26, 1-5, 14-16 (нема фрагмента миропомазання) |
| 3 | «Тече глаголя Иуда» | Утренья Великої П'ятниці, 2 антифон, глас 6 |
| 4 | Єванг. «В первый же день» | Мф. 26, 17-25 |
| 5 | Хор. «Един от вас предаст мя» | Утренья Великої П'ятниці, за текстом 3-го антифона с доповненням |
| 6 | Єванг. «И когда они ели» | Мф. 26, 26-30 |
| 7 | Арія тенора с хором. «Странствия Владычня» | Утренья Великого Четверга, Ірмоси 9-ї та 3-ї пісні, 1-й тропар 3-ї пісні |
| 8 | Фуга (інструментальна, без текста) | |
| 9 | Єванг. «Тогда говорит им Иисус» | Мф. 26, 31-35 |
| 10 | Хор, соло тенора и бас. «Аще и вси отвергнутся» | Утренья Великої П'ятниці, тропарі 8 пісні канона (трипіснця) |

| <i>№</i> | <i>Текст</i> | <i>Джерело</i> |
|----------|---|--|
| 11 | Арія меццо-сопрано. «Чертог Твой» | Утреня Великого Четверга, Ексапостиларій |
| 12 | Єванг. «Потом приходит с ними Иисус» | Мф. 26, 36-46 |
| 13 | Хорал и соло тенора. «Днесь Зиждитель небесе и земли» | Утреня Великої П'ятниці, антифон 5 |
| 14 | Хор. «Блаженны» | Утреня Великої П'ятниці, між 6 і 7 Євангеліями |
| 15 | Єванг. «И когда еще говорил Он» | Мф. 26, 47-56 |
| 16 | Хорал и соло тенора. «Ученик Учителя соглашаше цену» | Утреня Великої П'ятниці, антифон 5 |
| 17 | Хорал (оркестр). | |
| 18 | Єванг. «А взявшие Иисуса отвели» | Мф. 26, 57-68 |
| 19 | Хор. «Одеяйся светом яко ризою» | Утреня Великої П'ятниці, антифон 10 |
| 20 | Єванг. «Петр же сидел вне» | Мф. 26, 69-75 |
| 21 | Хорал. Соло баса, віолончель и контрабас. «Трижды отрекся Петр» | Утреня Великої П'ятниці, антифон 7 |
| 22 | Арія баса. «Боже, очисти мя» | Утреня Великої П'ятниці, закінчення ант. 7 |
| 23 | Єванг. «Когда же настало утро» | Мф. 27, 1-5 (відсутній епізод про купівлю землі) |
| 24 | Хорал. «Кий тя образ Иудо» | Утреня Великої П'ятниці, седален по 6 ант. |
| 25 | Єванг. «Иисус же стал пред правителем» | Мф. 27, 11-17, 21-26 (без фрагмента про прохання жінки Пілата) |
| 26 | Хор и соло тенора. «Егда предстал еси Каиафе» | Утреня Великої П'ятниці, седален по 12 антифоні |
| 27 | Фуга | |
| 28 | «Да молчит всякая плоть» | Велика Субота, замість Херувимської пісні Літургії |
| 29 | Єванг. «Тогда воины правителя» | Мф. 27, 27-37 |
| 30 | Хор. «Кресту Твоему» | За Трисвяте в празники Чесному Кресту Господню |
| 31 | Хорал. «Днесь висит на древе» | Утреня Великої П'ятниці, антифон 15 |
| 32 | Єванг. «Тогда распяли с ним» | Мф. 27, 38-44 |
| 33 | Хорал. «Искупил ны еси от клятвы законныя» | Утреня Великої П'ятниці, тропар |
| 34 | Єванг. «От шестого же часа» | Мф. 27, 45-50 |
| 35 | Хорал. «Тебе поем» | Фрагмент Євхаристичного канону Літургії |
| 36 | Єванг. «И вот завеса в храме» | Мф. 27, 51-56 |
| 37 | Арія тенора. «Вся тварь изменяешся страхом» | Утреня Великої П'ятниці, стихіра на стиховні і стихіра на хвалитех |
| 38 | Арія сопрано. «Сын Мой» | Канон малого повечерія Великої П'ятниці, за текстом пісні 3 «и ныне» та ін. |
| 39 | Хорал муж. «Не рыдай Мене Мати» | Утреня Великої Суботи, ірмос 9 пісні |
| 40 | Хорал и соло тенора. «Воскресни Боже, суди земли» | Утреня Великої Суботи, прокимен, стихи – приспіву 9 пісні Великоднего канона |
| 41 | Хор. «Воскресни Боже» | Утреня Великої Суботи, фрагмент прокимна |
| 42 | Єванг. «Когда же настал вечер» | Мф. 27, 57-61 |
| 43 | Хор. «Благообразный Иосиф» | Утреня Великої Суботи, тропар (в версії Неділі Жон-мироносиць) |
| 44 | Єванг. «На другой день» | Мф. 27, 62-66 |
| 45 | Арія тенора. «Надгробная песнь» | Утреня Великої Суботи, по 1 тропарю канону |
| 46 | Хор. «Сошел еси во ад» | По 6 стихирі на «Господи воззвах» великої вечірні Неділі 7 гласа |
| 47-48 | Хор. «Смерть Твою, Господи, возвещаем» | Піснеспів Євхаристичного канона Літургії апостола Іакова |

Таблиця дає можливість простежити за рухом тексту ораторії у двох площинах – євангельської розповіді як дії та відношення слухача як емоційної відповіді. Також, дійсно, можна помітити слідування богослужбовому циклу, але з десь вільним порядком використання текстів. Композитор підпорядковує чередування текстів своєму задуму.

Перший номер написаний на тексти чина погребіння Спасителя Великої Суботи і служить своєрідним епіграфом до ораторії, що зове слухача долучитися до «священного плача», який приноситься Христу. Євангельське читання другого номера розповідає про пророцтво Христа щодо Його скорої зради одним з учнів та про згоду між Іудою та первосвящениками. Церковнослов'янський коментар від хора в третьому номері освітлює їх беззаконий зговір з точки зору Божої Всюдиприсутності: «Среди же совещающихся Сам стоял еси невидимо совещаваемый; Сердцеведче, пощади души наши». У четвертому номері Євангеліст вводить нас до Сіонської горниці, де відбувається Таємна вечеря. Фугато п'ятого номера розвиває тему скорботи апостолів про майбутню зраду і питання до Учителя «не аз (я) ли, Господи?». Йуді Христос відповідає ствердно – «ты сказал!».

Встановлення таїнства Причастя відображене в трьох наступних номерах: євангельському читанні (№6), богослужбовому піснеспіві (№7) та оркестровій фузі (№8). Ісус дає апостолам Своє Тіло і Кров під виглядом хліба і вина. Піснеспів сьомого номеру зове до свідомого Причастя «высокими умы» з метою ствердитися вірою. Фугу можна інтерпретувати як образ активного преображення людини через участь в Євхаристії.

Дев'ятий та десятий номери розповідають про попередження Христа, що всі учні спокусяться щодо Нього, та містять діалог між Петром і Христом, де апостол обіцяє не зректися від Христа. Текст Євангелія також поглиблюється за змістом в парафразі піснеспіва, де Ісус намагається

вразумити Петра «плоть убо сый – не хвалися, трижды бо отвержешися Мене».

Одинадцятий номер написаний на текст ексапостіларію, що співається на Страсному тижні від понеділка до четверга. Сам піснеспів спирається на притчу про весільний бенкет, що міститься в 22 главі Євангелія від Матвія та 14 главі Євангелія от Луки. Він виражає скорботу душі, що запрошена на свято, але її одяг заплямований гріхом. Тож вона молиться, щоби Господь просвітив і спас її. Піснеспів структурно і в деякому сенсі змістом пов'язує Таємну вечерю і молитву в Гефсиманському саду, де вибрані апостоли не були взмозі виконати прохання Спасителя пильнувати з ним на молитві. Про це йдеться в Євангельському читанні дванадцятого номера.

В піснеспіві наступного номера акцентується, що Христос страждає як людина, але спасе як Бог тих, хто в Нього вірить. Заповіді блаженства (Євангеліє від Матфія, глава 5), що співаються в чотирнадцятому номері, пояснюють, яких якостей має набути людина, щоб успадкувати Небесне Царство. В богослужінні Страстної П'ятниці стихи блаженств чергуються з тропарями четвертого гласу, деякі з них ідентичні недільним блаженнам Октоїху четвертого гласу, тобто читаються, а в грецькій і давньоруській традиціях співаються у звичайні неділі на Літургії. Зміст їх пов'язаний з гріхопадінням Адама, каяттям розбійника, з догматичним тлумаченням розп'яття та його супутніх подій. Не зважаючи на те, що в Євангелії від Матвія відсутня розповідь про звернення одного з розбійників і, відповідно, у композитора відсутнє відображення цього діалога, початковий текст «Блаженств» прямо походить від слів розбійника «Помяни меня, Господи, в Царствие Твое».

П'ятнадцятий і шістнадцятий номери розповідають про зраду Іуди. Оркестровий «хорал» наступного номера випереджає розповідь Євангеліста про суд у Каіафи, після якої композитор пропонує подивитися

на процес як на суд людей над Своїм Творцем: «Той, Хто одягається у світло як у ризу, оголений на суді стоїть і удари приймає від рук, які Він створив...». Знову з'вляється зіставлення Божественної та людської природ в особистості Христа.

Євангеліст читає фрагмент про зречення Петра (№20), що сумується невеликим богослужбовим текстом у виконанні басового речитатива соло із респонсорною відповіддю хора «Боже, очисти мя и спаси мя». Цей текст лягає в основу прекрасної мелодійної арії баса (№22).

Євангельський фрагмент про самогубство Іуди (№ 23) коментується піснеспівом у виконанні хору, що є роздумом про причину зради одного з апостолів. Наступні три номери – євангельське читання, речитативно-респонсорний піснеспів та інструментальна фуга (№№25-27) розкривають тему суда Пілата над Ісусом. Кульмінацію смислу передстояння перед вільною самопожертвою Христа надає піснеспів «Да молчит всякая плоть человека» (№28). Тема перебування перед Хрестом Спасителя продовжується в наступних Євангельських читаннях (№№29, 32), в піснеспівах «Кресту Твоєму поклоняємся» і «Днесь висит на древе» (№№30, 31) вона переходить в поклоніння перед Його жертвою за людство. Хорал «Искупил ны еси от клятвы законныя» (№33) свідчить про звершене викуплення людини.

Після читання фрагменту (№34), що завершується словами про смерть Ісуса, звучить один з найцентральніших літургійних піснеспівів, під час якого на богослужінні хліб і вино прелагаються в Тіло і Кров Христа. Текст піснеспіву «Тебе поем» (№35) належить до Літургії Іоанна Златоуста і є закінченням речення, що вимовляє священнослужитель у вівтарі тихо і потім голосно: «Поминая убо сию спасительную заповедь, и вся, яже о нас бывшая – крест, гроб, тридневное воскресение, на небеса восхождение, одесную седение, второе и славное паки пришествие, (далі – голосно) твоя от Твоих Тебе приносяще о всех и за вся, Тебе поем, Тебе благословим,

Тебе благодарим и молим Ти ся Боже наш». Так в цій молитві – вдячність Богові за все, що Він звершив для спасіння людей.

Природа не могла бути спокійною, коли її Творець умер на хресті. Трапилися землетрус, сонячне затміння. Про це йдеться в Євангельському читанні (№36) і респонсорній арії тенора «Вся тварь страхом изменяшеся» (№37). Арія сопрано (№38) на текст фрагментів канона «Плач Богородиці» з малого повечір'я Великої п'ятниці сповнена глибокою скорботою за втраченим Сином. Але сувора відповідь хору №39 «Не рыдай мене Мати» дає світлу надію на скоре воскресіння, яку підтримують наступні №№40-41. Передостанній Євангельський фрагмент і хор №43 описує погребіння Ісуса.

Завершується історична повість запечатуванням гробу (№44). У виконанні тенора звучить надгробна пісня (№45). Музичну репризу п'ятого номера являє собою №46, але з текстом про сошествия Христа во ад. Завершується ораторія масштабною фугою, яка *attacca* переходить в останній хор «Смерть Твою, Господи, возвещаем и воскресение Твое исповедуем». Цей текст не використовується у звичайному богослужбовому колі, бо належить до Євхаристичного канону Літургії апостола Іакова.

Таким чином, в тексті ораторії присутня майже повна дослівна історія страждань і смерті Христа за Євангелієм від Матвія. Виключаються з історії невеликі допоміжні фрагменти, які не несуть ключового значення. Богослужбові тексти за обсягом складають фактично рівнозначну частину, яка надає історії богословської трактовки та являє емоційний душевний відгук людини на Євангельські події.

2.2. Авторські версії ораторії: порівняльний аналіз

Ораторія «Страсті за Матвієм» митрополита Іларіона існує в двох авторських редакціях. Їх партитури та декілька варіантів аудіо- і відеозаписів розташовані на офіційному сайті композитора [21]. З моменту виходу в світ до теперішнього часу число виконань пассіона в різноманітних концертних залах Росії, України, Білорусі, країн далекого зарубіжжя сягає близько сотні. Найсучасніше і найбільш розвинуте в візуально-технічному плані і вражаюче виконання ораторії декілька разів відбулося у «Crocus City Hall» – залі, що вміщає більш, ніж 7000 глядачів. Майстерність хору, оркестру, диригента, солістів, проникливе читання Євангелія доповнилися масштабним проекційним відеорядом, звуковими ефектами, елементами театралізації. На сцені перед публікою розгортається дійсна грандіозна світло-музична містерія.

Майбутній виконавець твору має зробити вибір, по-перше, між авторськими редакціями. Первісне порівняння видає наступні розбіжності. **Перша**, «оригінальна» за словом композитора, **версія** майже в два рази більше за кількістю номерів, бо євангельські читання виписані в ній окремими речитативами, за тривалістю в студійному записі – трохи більше двох годин [35]. **Друга версія** відрізняється відміною речитативного на користь звичайного (без розспівування) читання Євангелія, що може звучати як у тиші, так і на тлі музичного матеріалу в оркестрі або хорі. В цьому варіанті ораторія триває близько півтори години [27].

Навіть якщо виключити з першої версії суто євангельські читання, що скорочує її на 14 номерів (2, 4, 6, 9, 12, 15, 23, 25, 29, 32, 34, 36, 42, 44), не можна з 48 номерів отримати 25. Необхідно зіставити мелодичний та текстовий матеріал двох версій для з'ясування їх відмінностей. В порівняльній таблиці назви номерів наводяться згідно партитурам, що відрізняється від назв аудіотреків на композиторській сторінці.

Таблиця 2.2.1. Порівняння редакцій ораторії.

| ОРИГІНАЛЬНА ВЕРСІЯ | | ДРУГА ВЕРСІЯ |
|---|---|---|
| 1. Плач священний, прийдіте, воспоім Христу | → | 1. Плач священний |
| 2. Євангеліст | → | |
| 3. Тече глаголя Іуда беззаконним книжником | → | |
| 4. Євангеліст | → | 2. Тайная вечеря |
| 5. Єдин от вас предаст Мя | → | |
| 6. Євангеліст | → | 3. Причащение апостолов |
| 7. Странствия Владычня | → | |
| 8. Фуга | → | 4. Странствия Владычня |
| 9. Євангеліст | → | Предсказание об отречении Петра |
| 10. Аще и вси отвергнутся... | → | |
| 11. Ария | → | 5. Чертог Твой |
| 12. Євангеліст | → | 6. Гефсиманское борение (музыка - №22) |
| 13. Днесь Зиждитель небесе и земли | → | 7. Днесь Зиждитель небесе и земли |
| 14. Блаженны | → | |
| 15. Євангеліст | → | 8. Арест Иисуса |
| 16. Ученик Учителя соглашаше цену | → | 9. Блаженны |
| 17-18. Хорал и Євангеліст | → | |
| 19. Одейся светом яко ризою | → | 10. Иисус на суде Каиафы |
| 20. Євангеліст | → | 11. Одейся светом яко ризою |
| 21. Трижды отрекся Петр | → | |
| 22. Боже, очисти мя и спаси мя | → | 12. Отречение Петра |
| 23. Євангеліст | → | Конец Иуды |
| 24. Кий тя образ, Иудо | → | 13. "Кий тя образ, Иудо..." |
| 25. Євангеліст | → | 14. Иисус перед Пилатом |
| 26. Егда предстал еси Каиафе | → | |
| 27. Фуга | → | 15. Путь на Голгофу |
| 28. Да молчит всякая плоть человека | → | |
| 29. Євангеліст | → | |
| 30. Кресту Твоему | → | 16. Кресту Твоему |
| 31. Днесь висит на древе | → | |
| 32. Євангеліст | → | 17. Смерть Иисуса (музыка - №22) |
| 33. Искупил ны еси от клятвы законныя | → | |
| 34. Євангеліст | → | |
| 35. Тебе поем | → | 18. «Тебе поем» |
| 36. Євангеліст | → | |
| 37. Вся тварь изменяешся страхом | → | 19. Плач Богородицы |
| 38. Ария | → | |
| 39. Не рыдай Мене, Мати | → | 20. Не рыдай Мене, Мати |
| 40. Воскресни, Боже, суди земли | → | |
| 41. Воскресни, Боже | → | 21. Благообразный Иосиф |
| 42. Євангелие | → | |
| 43. Благообразный Иосиф | → | 22. Надгробная песнь |
| 44. Євангеліст | → | Стража у гроба |
| 45. Ария | → | 23. Сошел еси во ад |
| 46. Сошел еси во ад | → | 24. Воскресение (+ чтение воскресных Євангелий) |
| 47-48. Смерть Твою, Господи, возвещаем | → | 25. Эпилог |

У якості доповнення до порівняльної таблиці необхідно сказати, що світло-музична містерія виконується на матеріалі другої версії з додаванням інтродукції, де звучать фрагменти Нагорної проповіді Христа на тлі хорового співу¹. Нотний матеріал цієї інтродукції відсутній в партитурах обох версій.

Порівняння показує, що є частини оригінальної версії, які в другій версії суміщаються з сусідніми, утворюючи єдину частину. Переважно це стосується слів Євангеліста, які входять до наступного музичного номеру. Таким чином утворюються частини 1, 2, 3, 6, 8, 12, 14, 15, 17, 19, 21 другої версії, речитативне читання Євангелія з неї уходить.

Частини оригінальної версії, що помічені сірим фоном, у другій версії зовсім відсутні. За виключенням 31 та 33 номерів ті частини, що відсутні мають однакову респонсорну форму, яка характерна для читання і співа стихір хору з канонархом, і церковнослав'янську мову тексту. Саме ці номери сукупно з речитативним читанням Євангелія збільшують тривалість оригінальної версії, а також більше наближують її форму та звучання до православного богослужіння утрени Великої п'ятниці.

Аналіз перестановок номерів «Странствия Владычня», «Блаженны» і особливо «Воскресни Боже» доповнюють картину змін між версіями. Утрени Великої п'ятниці в богослужінні веде вірян крізь історію страждань і смерті Христових, але наприкінці нагадує про надію Воскресіння через читання пророцтва Іезекіїля та спів прокимна «Воскресни Боже». Це логічно для богослужбового циклу. За цим богослужінням до Великодня ще будуть служби, присвячені погребінню та зішестю во ад Спасителя. Ораторія ж веде нас всіма цими днями впродовж свого звучання, і тому «Воскресни Боже» переходить майже в кінець та ще й доповнюється читанням фрагментів Євангелія, що свідчать про Воскресіння Христове. Таким чином друга версія втрачає деякі жанрові та

¹ <https://youtu.be/M-Nml3oKYfo>

структурні зв'язки з богослужінням, набуваючи особливо наприкінці більшої точності хронологічного відтворення історії та сильнішої акцентуації на Воскресінні.

2.3. Інтертекстуальні зв'язки ораторії з фільмом П. Лунгіна «Диригент»

Музика митрополита Іларіона стала основою фільму Павла Лунгіна «Диригент» (2012 р). Вона звучить протягом усього фільму. Митрополит говорив: «у мене не було ніколи ідеї писати музику до фільмів, власне в даному випадку це не музика була написана для фільму, а скоріше це фільм, був зроблений для музики. Тому що музика там є не просто фоном, вона є одним з діючих елементів і вплетена в сюжет фільму» [21].

Ідея створення фільму виникла у режисера після того, як він прослухав ораторію митрополита Іларіона. Владика вже знав творчість режисера, йому також сподобався фільм П. Лунгіна «Острів». З'явилося бажання зробити спільний проект. При цьому, дуже важливим є той факт, що музика писалася не під час створення фільму, як зазвичай буває, а раніше. Фільм став втіленням емоційної реакції режисера на музику.

Однією з труднощів створення сценарію було те, що музика вже мала свою програму, з якою сценаристу довелося рахуватися. Як згадує митрополит Іларіон, «я спочатку думав, що треба накласти музику на відеоряд, в якому зображуються епізоди з Євангелія. Однак Павло Семенович Лунгін сказав, що він документалістикою не займається, він творить ігрове кіно, в якому повинні брати участь сучасні актори, музиканти» [21]. Під час обговорення сценарію фільму П. Лунгін і митрополит Іларіон зійшлися на думці, що в ньому обов'язково повинна бути розкрита основна ідея – ідея покаяння, щоб вона стала основною темою, на яку б нашаровувалися всі інші історії про сучасних людей. Саме це, як вважає митрополит Іларіон, і стало гідністю фільму: режисер зміг

«зв'язати музику з повсякденним життям людини, показати, що в житті людини, в хитросплетіннях його долі знову і знову виникають питання, на які може відповісти тільки релігія» [19]. Хоча у фільмі немає прямого заклику йти до церкви, але головний герой в результаті відбулася у його душі покаяння приходиться не кудись, а саме в храм. Тому в фільмі є великий релігійний потенціал. Проте, сценарист і режисер вибудовують релігійну тему, за висловом П. Лунгіна, «на півтонах», не доводячи сюжетні лінії до їх логічного завершення. Режисер вважав, що глядач повинен сам знаходити відповіді, на які піднімаються у фільмі питання.

Фільм ділиться на епізоди, що переключають увагу глядача на різні сюжетні лінії. Тут сплітаються історії про взаємини батька і сина, про подружню зраду, про конфлікти диригента з оркестрантами, про смерть, що приходиться в результаті самотності і нерозуміння близьких, що стається у випадку терористичного акту. Створюється враження, що сценарист і режисер включають в сюжетний ряд болючі теми сучасності.

Ораторія у фільмі звучить не повністю, але ж сюжетні лінії вписуються в необхідний хронометраж відібраних частин. Самої історії «Страстей» в результаті залишилося мало, лише два епізоди Євангеліста, але деякі її розділи все ж увійшли цілком. Простежимо етапи взаємин музичного та відеорядів в основних сценах фільму. Музика звучить протягом усього фільму, то посилюючи динаміку звучання, то стихаючи, щоб стати фоном для діалогів акторів. Про те, як впливає музика сприйняття кінофільму, дуже переконливо говорить П. Лунгін: «Чим більше я займаюся кіно, тим більше переконуюся, що естетичне переживання йде через зображення. Але емоції, сльози, як це не дивно, йдуть через звук. Не випадково американці, не знаю, осмислюють вони це чи ні, величезні гроші вкладають в звукові моменти - у все це доповнення, наповнення кінотеатрів всілякими репродукторами, музикою, шумами, шурхотом... У фільмі ця музика бере на себе емоційний стан глядача.

Тому, якщо у людини є душа, якість душевне почуття, то мені здається, вона реагує на подібний вплив» [16]. Співвідношення сюжетної лінії з музикою ораторії можна систематизувати у наступній таблиці:

Таблиця 2.3.1. Співвідношення сюжету і музики

| Сюжетні моменти | Музика |
|--|---|
| Інтродукція: види Іерусалиму, диригент отримує факс | «Блаженства» |
| Тенор проспівує речитатив на репетиції | Фрагмент «Гайної вечери» |
| Аеропорт, після діалогів, літак готується до зліту | Інструментальна fuga «Тайна вечера» |
| Після діалогів у літаку | «На вечери Твоей» – фрагмент з «Єдин от вас предаст Мя» |
| Диригент їде за адресом сина | Арія Петра «Боже, очисти мя» |
| Диригент в квартирі, що схожа на притон | Натяк на звучання деякої музики в стилі metal |
| Диригент біля тіла свого сина | «Да молчит всякая плоть человека» |
| Диригент несе своє «мертве» зображення | Євангеліст «Тогда войны, взял Иисуса, сняли с Него одежды...» |
| «Сповідь», спроба самовиправдання диригента | Оркестрова тема зради, суду, знуцань над Христом |
| Спроба дівчини втішити диригента | «Искупил ны еси от клятвы законныя» |
| Алла телефонує Ользі | «Просвети одеяние души моя» – фрагмент арії «Чертог Твой» |
| Тенор співає диригенту в готелі, бажаючи все ж співати в концерті | «Вся тварь изменяешся страхом, сострадая Христу» |
| Диригент прибуває на кладовище. «Не потому, что я смерти боюсь. Я мертвых не люблю, просто ненавижу» | «Тебе поем» |
| Сюжетні моменти | Музика |
| Після слів «Это не он! Что вы сделали с моим сыном?!». Закопують труну. | «Днесь висит на древе» |
| Концерт, паралельно – підготовка теракта | «Плач священный, приидите, принесем Христу» |
| Терорист проходить вулицями серед натовпу, вибух | Слова Євангеліста про землетрус, повстання мертвих з гробів |
| Алла намагається телефонувати Ользі, узнає про вибух, приїжджає, бачить її в «швидкій», її дітей | Арія «Плач Богородицы» |
| Диригент читає передсмертну записку сина, йде до храму | Арія тенора «Надгробная песнь» |
| Диригент приходить на могилу сина, плаче, пише відповідь | «Сошел еси во гроб» |
| Від'їзд колективу, обличчя героїв фільму | «Смерть Твою, Господи, возвещаем и воскресение проповедуем» |
| Титри | Фуга з епілогу |

За сприйняттям композитора деякі сцени найбільш розкривають характер взаємовідносин музики і кінодійства. Перша – початок фільму, зав'язка сюжету. Ми бачимо, що диригент (В'ячеслав Петров) прокидається, він отримує факс, читає. На обличчі відбивається потрясіння отриманою звісткою. Про що вона - ми ще не знаємо. Події, що відбуваються на екрані, є несподіваними і, в цілому, відразу не зрозумілими. Завдання режисера - підтримувати наростання загального настрою фільму - тривоги. Тема фільму, вважає митрополит Іларіон, - це «покаяння, це нагадування людині, що деякі вчинки людини мають незворотні наслідки, це нагадування про крихкість людських відносин і про відповідальність людини перед своїми ближніми» [21].

У сцені, коли диригент приходить в будинок до друзів сина, звучить арія, присвячена темі зречення Петра (Частина I. Таємна вечеря. № 11. Арія). Диригент в цей момент пояснює молодим людям причину розлуки з сином: той «хотів бути художником, а я знав: він просто не хотів працювати, думаючи, що я буду платити за нього, а я не погодився ... Тиждень тому подзвонив, попросив грошей , а я сказав, що у мене немає сина».

В художню мову фільму включена не тільки музика, а й живопис. Диригент забирає картину померлого сина, на якій він зобразив його – свого батька. По композиції вона повторює знамениту картину «Мертвий Христос в Гробу» Ганса Гольбейна-молодшого. А саме про цю картину каже князь Мишкін, герой роману «Ідіот» Ф. М. Достоєвського: «Та від цієї картини у іншого ще віра може пропасти!». Диригент викидає цю картину, і глядач знову замислюється над сенсом цього вчинку. Лунгін трактує цей епізод наступним чином: «він викидає картину, немов роблячи крок до воскресіння власної душі, з кам'яної перетворюючи її в живу» [19].

Роль головного персонажа фільму – диригента – виконує Владас Багдонас. Цей персонаж найбільш пророблений у фільмі, на ньому

вибудовується драматургія твору. Як говорив П. Лунгін: «Історію цього фільму можна розповісти просто в двох словах: про те, як дуже сильна людина, шматок каменю, глиба, вперше в житті заплакав. Що треба було життю, Творцю, щоб вибити з нього, з цієї кам'яної душі, ці сльози? Що з ним сталося?» [16]. Він небагатослівний, пунктуальний, ніколи не хворів і не пропускав репетицій. І разом з тим – це жорсткий і навіть жорстокий чоловік, що так і не знайшов шляху до серця сина. Колеги в оркестрі дали йому прізвисько «Василіск».

Кульмінацією фільму є сцена, під час якої оркестр починає концертне виконання ораторії в Єрусалимі, це перший її номер (хор «Плач священний, прийдіте, воспоим Христу» з Першої частини ораторії митрополита Іларіона), який звучить цілком, а на його тлі починає розкриватися епізод з терористом. Під час звучання хору несподівано з'являється зображення ісламіста-самогубці, якого готують до вчинення терористичного акту, його омивають, голять, одягають і ось він виходить на вулицю, оперезаний вибухівкою під хасидської одягом. У сцені підготовки та здійснення теракту звучить хор «Сошел еси во ад» з IV частини «Погребение» і слова Євангеліста про «разверзнення землі» і воскресіння з мертвих.

У наступній сцені ми бачимо, як диригент читає передсмертний лист сина: «Я зайшов в магазин і запитав: чи є хліб. Мені сказали: «Так». Я попросив жуйку – мене не зрозуміли. Ми з тобою не зрозуміли один одного. Прости, що я помер. Я більше так не буду. Я тебе люблю». Ця сцена стає переломною в фільмі. Диригент слідом за священником заходить в Храм Гроба Господня. Смерть сина, жертв теракту, самого Христа переплітаються в єдину скорботну історію. Труна сина і Гроб Господній також виявляються резонуючими за змістом. На початку фільму диригент визнається, що не любить смерті, ніколи не ходить на похорони і кладовища, завжди намагається уникнути неприємностей. Адже це ламає

його звичний світ, викликає небажані думки про смерть. Однак саме такі моменти кризи дозволяють, як ми бачимо в результаті, людині зрозуміти себе і своє призначення. Диригент пише на лист сина відповідь і вкладає його в свіжу могилу. У цей момент змінюється лад звучала музики з мінору на мажор, відбувається просвітлення в музиці і в душі героя. Зміна, що відбулася в серці диригента, викликає співчуття у глядача. Це – серйозне кіно, в якому присутні глибина, особливе ставлення до проблем людини. Музика допомагає дістатися до найпотаємніших глибин людського серця, є одним з найголовніших «персонажів» цього фільму [10, С. 4.11–4.14].

Висновки до Розділу 2

Текстову основу ораторії «Страсті за Матвієм» митрополита Іларіона (Алфєєва) складають, по-перше, майже повні 26-27 глави Євангелія від Матвія, в другій версії додаються фрагменти 28-ї та 5-ї глав. Всі євангельські тексти викладені в синодальному перекладі. По-друге, значний масив ораторії складається з православних богослужбових текстів різних днів Страсного тижня, літургійних текстів євхаристійних канонів Іоанна Златоуста та апостола Іакова брата Господня. Ці тексти звучать церковнослов'янською мовою.

Не зважаючи на концертне нелітургічне призначення ораторії, вона несе певні риси, що навіть вводять публіку в богослужбовий контекст, а саме:

- речитативне читання Євангелія;
- респонсорне виконання церковнослов'янських піснеспівів;
- типове для осмогласся мелодійно-рядкове строїння хоралів;
- загальна змістовна структура твору.

Пассіон має різноманітне виконавське життя в концертному виконанні від класичного ораторіального виконання у сценічній статистиці до

грандіозного містеріального дійства із застосуванням новітніх мультимедійних проекційних та звукових технологій. Окремі частини ораторії виконуються в рамках православного богослужіння. Специфічною складністю музичного полотна твору є «чіткове» викладення матеріалу, що має синхронно звучати у виконанні хору і оркестру і тому вимагає певної диригентської майстерності. Друга версія твору вимагає наявності системи електронного посилення звуку для чтеця-євангеліста у зв'язку з тим, що його голос має бути чутним понад звучанням оркестру.

Фільм «Диригент» не відтворює події, що відображені в ораторії, але пов'язаний з її змістом глибокими інтертекстуальними зв'язками. Музика і слова ораторії надають дійству кинокартини вічного звучання, ставлять перед глядачем непрості запитання. Для знайдення відповідей глядачеві краще поринути в зміст піснеспівів, не зважаючи на те, що фільм є самостійним високим зразком мистецтва.

ВИСНОВКИ

Проведення дослідження ораторії митрополита Іларіона (Алфєєва) «Страсті за Матвієм» дало змогу зробити наступні висновки:

1. Встановлено наявність трьох типів джерел щодо композиторського інтерпретування жанру ораторії та пассіона, в «Страстях за Матвієм», а саме:

- дослідження православних богослужбових текстів та музики Страсного тижня;
- дослідження розвитку жанру пассіону в західноєвропейському музичному мистецтві;
- дослідження, присвячені саме цій ораторії митрополита Іларіона.

Якщо першій та другий типи мають достатньо широкий історіографічний спектр джерел, наукова освітленість данної ораторії досить мала. Переважно, це відгуки в Інтернет щодо виконання пассіону в концерті. В науковій літературі твір митрополита Іларіона стисло згадується в декількох дисертаціях, поверхнево аналізується у зв'язку з фільмом «Диригент».

2. Виявлено специфіку втілення жанру ораторії у творі митрополита Іларіона (Алфєєва). Спираючись на канонічні ознаки жанру, використовуючи традиційні структурні елементи та форми розвитку, «Страсті за Матвієм» дійсно стали першим православним ораторіальним пассіоном. Також у творі є відбитки більш старовинних типів пассіону: респонсорного, мотетного і, навіть, найбільш давнього – псалмодичного. Особливістю є збереження зв'язку з православним богослужінням Страсного тижня, який здійснюється через присутність певних церковнослов'янських текстів та специфічної для пассіону послідовності.

3. Вербально-текстову основу ораторії «Страсті за Матвієм» митрополита Іларіона (Алфєєва) складають, по-перше, майже повні 26-27

глави Євангелія від Матвія, в другій версії додаються фрагменти 28-ї та 5-ї глав. По-друге, значний масив ораторії складається з православних богослужбових текстів різних днів Страсного тижня, літургійних текстів евхаристійних канонів Іоанна Златоуста та апостола Іакова брата Господня. Ці тексти звучать церковнослов'янською мовою.

4. Визначено, що не зважаючи на концертне нелітургічне призначення ораторії, вона несе певні риси, що навіть вводять публіку в богослужбовий контекст, а саме: речитативне читання Євангелія; респонсорне виконання церковнослов'янських піснеспівів; типове для осмогласся мелодійно-рядкове строїння хоралів; загальна змістовна структура твору.

5. Здійснений виконавський аналіз твору показує, що ораторія має різноманітне концертне життя від класичного ораторіального виконання у сценічній статиці до грандіозного містеріального дійства із застосуванням новітніх мультимедійних проекційних та звукових технологій. Окремі частини ораторії звучать в рамках православного богослужіння. Специфічною складністю музичного полотна твору є «чіткове» викладення матеріалу, що має синхронно звучати у виконанні хору і оркестру і тому вимагає певної диригентської майстерності. Друга версія твору вимагає наявності системи електронного посилення звуку для чтеця-євангеліста у зв'язку з тим, що його голос має бути чутним понад звучанням оркестру.

6. Виявлено, що музика ораторії є першоджерелом фільму П. Лунгіна «Диригент», яка поглиблює сюжетну лінію, надає дійству кінокартини вічного звучання. Відсутність у картині прямого сюжету Христових страждань і смерті компенсована їх музичною інтерполяцією на повсякденне життя сучасної людини. Відібрані режисером важливі фрагменти ораторії, що інтертекстуально пов'язані з поворотами сюжету, можуть надати глядачеві ключ до відповіді на непрості запитання, які ставить перед ним фільм.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский, М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства [Текст, ноты]. М. : Композитор, 1998. 343 с.
2. Великая пятница. Православная Энциклопедия. Электронный ресурс. URL: http://m.pravenc.ru/text/150067.html#part_28 (доступ 25.08.2020)
3. Верещагіна-Білявська О. Є. Становлення й розвиток passionmusic як відображення релігійних і мистецьких процесів в європейській культурі // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Історія. Вип. 25. Збірник наукових праць / За заг. ред. проф. О.А. Мельничука. Вінниця: ФОП Корзун Д.Ю, 2017. С. 257–263.
4. Верещагіна-Білявська О. Є. Трансформація жанру passionmusic як втілення світоглядних процесів у мистецтві другої половини ХХ–початку ХХІ століття // Наукові записки ВДПУ ім. М.М. Коцюбинського. Вінниця, 2019. Серія: Історія. Вип. 27. С. 104–109.
5. Вольфрум Ф. И. С. Бах. М., 1912 (переклад німецького видання 1911).
6. Дмитриевский А. А. Богослужение страстной и пасхальной седмиц во св. Иерусалиме IX-X вв. Каз., 1894.
7. Дмитриевский А. А. Древнейшие патриаршие Типиконы: Святогробский Иерусалимский и Великой К-польской церкви. К., 1907.
8. Друскин М. Пассионы и мессы Й. С. Баха / М. Друскин. Л.: Музыка, 1976. 168 с.
9. Друскин, М. С. Пассионы И. С. Баха / М. С. Друскин. Л.: Музыка, 1972. 88 с.
10. Зайцева М. Л. Трактовка музики оратории "Страсти по Матфею" митрополита Илариона (Алфеева) в фильме Павла Семеновича

- Лунгина «Дирижер». URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/trna_2016_2_7_7 (доступ 5.08.2020)
11. Мещеринов П. «Страсти по Матфею» митрополита Илариона в лучших традициях и доступно. URL: www.pravmir.ru/strasti-po-matfeyu-mitropolita-ilariona-v-luchshix (доступ 18.09.2020)
12. Игумен Силуан (Туманов А.) развитие богослужебного пения в XX–XXI вв. в контексте литургической традиции русской православной церкви : дисс. ... канд. богословия. Общецерковная аспирантура и докторантура имени святых равноапостольных Кирилла и Мефодия Кафедра церковно-практических наук. URL: http://www.doctorantura.ru/images/pdf/2018/2018_tumanov_thesis.pdf (доступ 24.10.2020)
13. Книги Нового Заповіту у перекладі І. Огієнка. URL: <http://www.my-bible.info/> (доступ 28.09.2020)
14. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Л., 1979. 208 с.
15. Ливанова, Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник : в 2-х тт. / Т. Н. Ливанова. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Музыка, 1983. Т. 1: По XVIII век. 696 с.: нот.
16. Лунгин П. С. Биография URL: http://www.kinonews.ru/person_339/pavel-lungin (доступ 11.11.2020)
17. Манукян, И. П. Оратория / И. П. Манукян // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1978. Т. 4. Стб. 63–68.
18. Матеос Х. Псалмопение в византийском обряде URL: http://krotov.info/library/13_m/at/eos.htm (доступ 2.09.2020)
19. Мещеринов П. «Страсти по Матфею» митрополита Илариона в лучших традициях и доступно URL: www.pravmir.ru/strasti-po-matfeyu-mitropolita-ilariona-v-luchshix (доступ 15.08.2020)

20. Митрополит Иларион (Алфеев). URL: <http://hilarion.ru> (доступ 8.08.20)
21. Митрополит Иларион о фильме «Дирижер» URL: <http://www.youtube.com/watch?v=dhjSAubYV3w> (доступ 30.09.2020)
22. Москаленко В. Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации: дис. ... докт. иск., 17.00.03, Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. К., 1994. 212 с.
23. Никольский А. Страстная седмица. К., 1905.
24. Проповедь «О Пасхе» святителя Мелитона Сардского. Полный перевод. URL: <https://pravoslavie.ru/52897.html> (доступ 5.11. 2020)
25. Рау Е. Жанр пассиона в музыкальном искусстве: общий исторический путь и судьба в XX–XXI вв. : дис. ... канд. иск., 17.00.02 Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург 2018.
26. Савонюк Г. Пасіони О. Козаренка: жанровий синтез традиційного та інноваційного. URL: <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-7> (доступ 14.10.20)
27. Страсти по Матфею. URL: <https://youtu.be/UsniogaQ-lc> (доступ 7.06.20)
28. Типикон ([Т. 2.] С. 912-922)
29. Тутолмина С. Русские певческие Триоди древнейшей традиции : дис. ... канд. иск., 17.00.02. Санкт-Петербург, 2004. URL: <http://cheloveknauka.com/russkie-pevcheskie-triodi-drevneyshey-traditsii> (доступ 17.09.2020)
30. Фонд знаменных песнопений. URL: <http://znamen.ru/Give.php?ruk=krit&id=i69s> (доступ 31.08.2020)
31. Эскина Н. А. Пассионы И. С. Баха: чаша бытия // Вестник СамГУ. Самара, 2003. (Специальный выпуск). С. 95-105.

32. Davidson, A. E. *The quasi-dramatic St. Johns Passions from Scandinavia and their medieval background* / A. E. Davidson. Kalamazoo: Western Michigan University, 1981. 135 p. (Early Drama, Art and Music. Monograph Series, 3).
33. Fischer von, K. *Passion* / K. von Fischer, W. Braun // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 29 vol. / edit. by S. Sadie, exec. edit. J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan Publishers Limited, 2002. Vol. 19: Paliashvili Pohle. Pp. 200–211.
34. Fisher von, K. *Die Passion: Musik zwischen Kunst und Kirche* / K. von Fischer. Stuttgart: J. B. Metzler; Kassel: Barenreiter, 1997. 145 S.
35. Hilarion Alfeyev. *St Matthew Passion*. URL: <https://youtu.be/TKK8nsu-Xr8>
36. Lemaire, F. C. *La passion dans l'histoire et la musique : du drame chrétien au drame juif* / F. C. Lemaire. Paris: Fayard, 2011. 566 p.
37. Mosevius J. Th. J. S. *Bachs "Matthaus-Passion"*. Berlin, 1852.
38. Procter, F. *A History of the Book of Common Prayer with a rationale of its Offices* / F. A. Procter. New York: Macmillan Company, 1898. 528 p.
39. Smallman, B. *The background of Passion music: J. S. Bach and his predecessors*. London: SCM Press Ltd, 1957. 125 p.
40. Spitta, Philipp. *Die Passionsmusiken von Sebastian Bach und Heinrich Schütz : Vortrag, gehalten im Kasino zu Elberfeld*. Hamburg: Verl.-Anst. und Dr. (vorm. J. F. Richter) ; 1893