

ogy and ethnomusicology is analysed. The newest achievements of domestic and foreign cognitive psychology are involved for realizing the processes of music perception and self-perception of etnofors. The perspective of cognitive approach in the self-perception analysis of informants' folklore song tradition is substantiated.

Key words: folklore song tradition, cognitive sense, self-perception, cognitive psychology.

УДК : 783.6 : 78.01

Віктор Тиможинський

**ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ «ОТЧЕ НАШ»
ІГОРЯ СТРАВІНСЬКОГО ТА ЇЇ КОМПОЗИЦІЙНЕ ВТІЛЕННЯ:
ДО ПИТАННЯ СИМВОЛІКИ МОЛИТОВНОГО ТЕКСТУ**



Тиможинський Віктор Анатолійович – доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, голова предметно – циклової комісії музично-теоретичних дисциплін Волинського державного училища культури і мистецтв ім. І. Ф. Стравінського, голова Волинського осередку Національної спілки композиторів України, заслужений діяч мистецтв України.

Р. К. : Чи потрібно бути віруючим, щоб писати музику в цих (церковних – В. Т.) формах?

І. С. : Обов'язково, і не просто віруючим в «символічні образи», але в особистість Господа, особистість Диявола і чудеса Церкви.

І. Стравінський. Діалоги.

У кінці 1980-х – на початку 1990-х рр. інтерес до духовної музики в українській музичній культурі сягнув небачених раніше розмірів. Яскравим спалахом став він, насамперед, у сфері відродження національних традицій. У концертах широко зазвучала духовна спадщина М. Дилецького і М. Березовського, А. Веделя і Д. Бортянського, духовні твори М. Вербицького і М. Лисенка, М. Леон-

товича і К. Стеценка. У цей же час визначною подією національної музичної культури стало проведення у Луцьку, в 1994 р., музичного фестивалю «Стравінський та Україна», а також однойменної наукової конференції. У межах цих заходів уперше на широкий загал були представлені: **молитва «Отче наш»¹ І. Стравінського (1926)** у виконанні Архієрейського хору Луцького Свято-Троїцького собору «Оранта» (худ. кер. і дир. В. Мойсіюк); невідомі до 1994 р. **лист І. Стравінського С. Дягилеву та відповідь С. Дягилева І. Стравінському** (обидва датовані квітнем 1926 р.) у доповіді Віктора Варунца [2].

Саме вони послужили головною інспірацією роздумів уміщених у статті.

«У 1926 році в Італії, в Падуї, на святкуванні 700-ліття св. Антонія Падуанського, – пише Р. Гуль, – з атеїстом-естетом Стравінським «сталося дещо незвичне» <...> *Стравінський «знайшов віру»*. *І з тих пір його музика збагатилася релігійними темами* (тут і далі курсив – В. Т.) [3].

Що нам відомо про ставлення Стравінського до релігії і церкви? Звернімося, насамперед, до висловлювань самого композитора. У «Діалогах» на питання Р. Крафта про роль релігії в його житті і музиці Стравінський розповів таке. «Не думаю, щоб мої батьки були віруючими. У всякому випадку, вони не були старанними прихожанами, і, судячи з того, що вдома питання релігії не обговорювалися, скоріше за все, не мали глибоких релігійних почуттів <...> Тим не менше *в нашому домі строго дотримувалися пости і свята церковного календаря, і я зобов'язаний був бути присутнім на богослужіннях і читати Біблію*. Мої батьки відвідували домову церкву військового училища, недалеко від нашого дому. Я ходив туди для виконання всіх необхідних обрядів, але у великі свята відвідував Казанський собор. Однак за всі роки мого обрядового життя я пам'ятаю лише одне переживання, яке я міг би назвати релігійним. Одного разу у віці 11 чи 12 років, очікуючи в черзі перед сповідальною, я став нетерпляче крутити пряжку свого ремня <...> Раптом священик вий-

¹ У тому ж концерті «Оранта» виконала і молитву І. Стравінського «Богородице Діво, радуйся».

шов з-за ширми, взяв мене за руки і притиснув їх до моїх стегон. Однак вчинок його не виражав осудження – насправді священник був таким лагідним і всепрощаючим, що мене на мить охопило почуття, яке Генрі Воан назвав “глибока, але сліпуча нітьма”» (Бога? [5, 273].

«Однак, – продовжував І. Стравінський, – в 14- або 15-річному віці (1896–1997 рр. – В. Т.) я почав критикувати і бунтувати проти церкви і ще до закінчення гімназії (1900 р. – В. Т.) повністю відійшов від неї; це був розрив, який продовжувався майже три десятиліття. Зараз я не можу оцінити події, які заставили мене до кінця цього тридцятиліття відкрити в собі потребу в вірі. Мене не переконували в цьому <...> Але можу сказати, що за декілька років до мого справжнього “навернення”, в результаті читання Євангелія і іншої літератури, в мене розвинувся настрої схильності. Коли я переїхав із Біарріца в Ніццу, в моє життя і навіть мою сім’ю увійшов дехто отець Миколай, російський священник; протягом п’яти років він фактично був членом нашої сім’ї. Але інтелектуальні і духовні впливи на мене не були вирішальними» [5, с. 274]. Важливими для нас є і такі зауваження І. Стравінського: «Я причащався (у Ніцці, 1925 р.) за рік до створення “Отче наш”» [6; с. 10]. «Можливо, визначальним в моєму рішенні повернутися в лоно православної церкви, а не перейти в католицизм, був лінгвістичний фактор. Слов’янська мова російської літургії завжди була мовою моїх молитв – в дитинстві і тепер. Я регулярно причащався в православної церкві з 1926 по 1939 р. і потім. Пізніше, в Америці, і хоча в останнє десятиліття я іноді нехтував цим – більше з лінощів, ніж з інтелектуальних вагань – я, як і раніше, вважаю себе православним» [5, с. 274–275].

6 квітня 1926 р. І. Стравінський пише С. Дягилеву (лист оприлюднений В. Варунцом на конференції «Стравінський та Україна»):

«Дорогий Сергію... Я двадцять років не говорив і роблю це тепер із крайньої душевної та духовної необхідності – на днях я буду сповідатися та перед сповіддю всіх, кого зможу, буду просити простити мене. Прошу і тебе, дорогий Сергію, з яким ми стільки працювали разом у минулі роки без покаяння перед Богом, простити всі мої провини так широко і сердечно, як прошу я тебе про це... Твій Ігор Стравінський» [2, с. 21]. (Оригінал листа зберігається в бібліотеці Гранд-Опера у Парижі). Відповідь Дягилева (зберігається в Базелі), датована до 10 квітня, була такою:

«Дорогий мій Ігоре. Лист твій прочитав зі сльозами на очах, так як ніколи, ні на хвилину не переставав ставитися до тебе, як до брата... Прощати, мені здається, може тільки один Бог, тому що Він один може судити. Ми ж маленькі, блудненькі, повинні як в моменти ворогування, так і розкаяння мати достатньо сил для того, щоб побратському привітатися і забути все, що може викликати жагу прощення. Якщо ж у мене є ця жага, то це стосується і мене, хоч я і не говію, все ж прошу простити мене за мої вільні і невольні гріхи перед тобою і зберегти в твоєму серці лише те почуття братської любові, яке я відчуваю до тебе. Твій С. Дягилев» [2, с. 22].

За цим листуванням можна зробити такі висновки:

– з дитинства І. Стравінський виховувався у православному віросповіданні;

– починаючи з 1896–1897 рр., він пережив відхід від церкви, який тривав близько 30 років;

– першим симптомом повернення І. Стравінського у лоно церкви стало його причастя у Ніщі у 1925 р., *за рік до створення «Отче наш»*;

– у квітні 1926 р. (рік написання «Отче наш») композитор відчув «крайню душевну та духовну необхідність» посту, сповіді та причастя, що стало початком його остаточного повернення в православну церкву;

– незважаючи на близькі контакти І. Стравінського з духовними особами, *його повернення у православну церкву відбулося поза зовнішніми інтелектуальними та духовними впливами*, можливо, як припускав І. Стравінський, завдяки потребі у слов'янській мові, якою *він сам молився і в дитинстві, і в дорослому віці («Отче наш» у першій редакції² 1926 р., був написаний на канонічний церковно-слов'янський текст)³*;

² Редакція «Отче наш» з латинським текстом («Pater noster») з'явилась у 1949 р. Своє пізніше послідовне звертання до латини і жанрів католицької церковної традиції І. Стравінський пояснював тим, що хотів, щоб його духовні твори виконувалися у службі, оскільки прагославна церква забороняє використання інструментів у богослужінні, а він надає перевагу вокально-інструментальній музиці. Див.: Стравінський І. Диалоги. Воспоминания. Размышления. — Л.: Музыка, 1971. — С. 275.

³ Безпосередньо пов'язаними з цим були пошуки І. Стравінським коренів росій-

– цілком можливо, що безпосереднім спонуканням до створення І. Стравінським молитви «Отче наш», написаної, за словами М. Друскіна, *спеціально для потреб церкви* [А, 124]), стали слова Дягилева про те, що *«прощати може тільки один Бог»*. Сказане доводить те, що 1926-й рік був *поворотним* для світогляду І. Стравінського, а твір «Отче наш» – *поворотним* для його творчості, *першим «музичним наслідком» повернення композитора в лоно православної церкви*, твором, який *розпочав лінію духовної музики композитора*⁴.

Недалеко від Генісаретського озера, між Капернаумом і Тиверіадою, і донині можна побачити «гору блаженств», з якої була промовлена Нагірна проповідь Ісуса Христа, в якій на прохання апостолів навчити їх молитись Господь дав як зразок молитву, що згодом отримала назву Господньої.

Текст «Отче наш» складається зі звернення до Господа, семи прохань та завершується невеликим Славослів'ям [1, с. 115]. Власне, прохання, за змістом, можна поділити на дві групи (3 + 4), де три це – «небесні прохання», а чотири – «земні прохання», і за цим же принципом – поділити «Отче наш» на дві частини.

Перша частина (до слів «Хлеб наш») – це звернення до Господа, у якому ми відрікаємося від усього земного, суєтного і возносимося думками в інший невидимий світ, та прохання про те, щоб: 1) Ім'я Господнє було святим для всіх людей, щоб усі і словами, і ділами своїми прославляли Господа⁵; 2) Господь воцарився в душах усіх людей і після тимчасового земного життя сподобив нас вічного і блаженного життя разом із ним; 3) усе в світі відбувалося по всеблагій

ської церковної музики, що для композитора уособлювалися його ранніми спогадами про церковну музику, яку він чув у Києві і Полтаві. Див.: Терещенко А. Стравінський та Україна // Стравінський та Україна. — К. : Абрис, 1996. — С. 10.

⁴ Після «Отче наш» для церковних потреб були написані «Вірую» (1932) і «Богородице Діво, радуйся» (1934; друга ред. обидва – 1949 р.), Меса (1948), Requiem canticles (1966), створено низку творів на біблійні тексти («Вавілон» (1944), Canticum sacrum (1956), Threni (1958), Introitus T. S, Eliot in memoriam) та за біблійними мотивами («Проповідь, притча і молитва», «Потоп», «Авраам і Ісаак»).

⁵ Тут і далі див.: Архиепископ Аверский (Таушев). Четвероевангелие. Апостол. Руководство к изучению Священного Писания Нового Завета. — М. : Православный Свято-Тихоновский Богословский ин-т, 2002. — 453 с.

і премудрій волі Божій, і нехай ми, люди, так усердно виконуємо волю Божу, як виконують її ангели на небі.

Друга частина «Отче наш» – це також прохання, проте інші за змістом, де ми просимо у Бога: 1) дати нам усе необхідне для тілесної їжі; те, що буде з нами завтра, ми не знаємо, тому і потребуємо лише «насущного хліба»; 2) про відпущення наших гріхів, і водночас прощаємо провини наших близьких людей; 3) застереження нас від падіння, якщо будь-які випробування наших душевних та фізичних сил неминучі та необхідні; 4) визволення нас від ворога людського – диявола. Молитва завершується впевненістю в виконанні того, що ми просимо, тому що лише Богу належить у цьому світі вічне царство, безкінечна могутність та слава.

Такий же умовний поділ на дві частини має і музика молитви. Якщо схематично розкреслити твір, то можна побачити чіткий поділ на два самостійні розділи, у середині яких є прихована тричастинність:

I розділ			II розділ		
1 ч.	2 ч.	3 ч.	1 ч.	2 ч.	3 ч.
A_1	$B - B_1 - B_2$	C	$D - D_1$	E	$C_1 - C$

Композиційна парність твору спостерігається через порівняння кадансів кожного з «прохань» до Господа. Так, у перших трьох (найголовніших, адже у них йдеться про ім'я Господнє, Його Царство, Його волю) використовуються два варіанти одного й того ж половинного кадансу – з мелодичною субдомінантою і гармонічною домінантою (причому крайні каданси розділу – ідентичні, що надає побудові ознак репризної тричастинності). Цей каданс, з точки зору смислового, семантичного навантаження молитви, можна інтерпретувати як «досконалий» (небесний). І навпаки, в умовно другому розділі форми, де йдеться про земні прохання, композитор чотири рази послідовно використовує повний каданс (з тонікою), проте прихід до тоніки здійснюється через натуральну домінанту. Саме співвідношення кадансів вирішене в подібних до першого розділу умовах репризної тричастинності. Другий інваріант кадансу в смисловому плані слід трактувати як «недосконалий» (земний).

Таким чином композитор обіграє, з одного боку, думку про співвідношення небесного (3) і земного (4) як досконалого і недоско-

налого. З іншого боку, смисло- і формотворчим чинником усередині кожного з розділів є умовна тричастинність (Троїчність) (дотримана в першому розділі і порушена в другому). Ці ознаки є такими явними з точки зору музичної концепції твору, їх роль у архітектоніці молитви така вагома, що вони ніяк не можуть розглядатися як щось випадкове.

Музична лексика «Отче наш» заснована на досить «скупих», як для Стравінського, засобах виразності⁶. Мелодія «Отче наш» (сопрано) належить до вузькозвукорядних (у межах кварта, проте основний її звукоряд лежить у межах терції (трихорд), тоді як b виконує роль допоміжного, підсилюючого устій, субтону⁷). Таким чином, її рельєф виявляється багатократним варіюванням *тризвучної поспівки* (c – d – es; es – d – c), що аналогічно віддзеркалюється і в інших, «несолюючих» голосах партитури g – f – es; es – f – g і ін.). Багатократно наголошувана, вкарбовувана у слух вона асоціюється з Триєдиністю Господа (Бог-Отець, Бог-Син, Бог-Дух Святий).

Як відомо, *поспівковий розвиток* був одним із головних відкриттів Стравінського, насамперед у неофольклорних творах. Стравінський неодноразово зазначав, що прийшов до нього, вивчаючи фонетику російського народного вірша, «звучання складів всередині слова і акценти на словах всередині фрази» [5, 164]. З іншого боку, як писав М. Друскін, «стабільність його (Стравінського – В. Т.) ритмічних формул варто було би тісніше зв'язати з фонетикою російської мови, тоді багато чого “російського” відкрилося б у пізніх творах» [4, 63]. Зв'язок між мелодико-ритмічними поспівками і текстом «Отче наш» очевидний. Зокрема, наголошення словосполучень «да святитися» і «да приїдегь», «да будеть» як найбільш рухливих, дієво-процесуальних, а тому і семантично значимих одиниць першого розділу твору (*кожне містить у собі терцієву поспівку, тобто символ Троїчності*), відображено їх виразно «продовженою, розтягнутою» в цьому контексті ізоритмічною ритмікою. Цікаво, що в другій частині знайдений прийом нехтується. В ритмічному плані *лише*

⁶ Попри це, молитва звучить яскраво: новаторськи й одночасно по-церковному, нагадуючи обіходні піснеспіви.

⁷ Не викликає сумніву те, що ладова структура «Отче наш» побудована на рівноважній взаємодії принципів тональності і модальності, взаємопереходу горизонталі у вертикаль і навпаки.

частково (бо уводяться розспіви, які послаблюють, а то й нівелюють ритмічну чіткість, ударність, виголошеність тексту) наголошуються відчутно акцентовані в тексті словосполучення «даждь нам днесь», «наша», «должникомъ нашимъ» (*терцієвість мелодичного рельєфу зберігається!*). Натомість у словосполученнях «во искушеніє» та «отъ лукаваго», де *терцієвість зовсім зникає (!)*, спостерігаємо *ритмічну індіферентність* – відсутність «руху» у фразі, її *семантичну смерть*. Чи не *якістю* прохань зумовлене таке різне ставлення Стравінського до ритмізації та мелодичної інтонації слова у кожному з випадків відповідно? Гіпотеза різного втілення досконалих (про велич Отця Небесного) і недосконалих (про людське: *те, що посилається їй Отцем (2)* і *те, вона вибирає сама (2)*), прохані бачиться тут умісною.

Однак слід зазначити, що, незважаючи на показну простоту музичного тексту «Отче наш», і відповідно двофазність його інтонаційної конструкції, художня організація твору не є настільки однозначною. Існує глибший, фундаментальніший її вимір. І, як у першому випадку, – він інспірований текстом. Характерною рисою мислення Стравінського, також похідною від акцентуації слова, є метрична змінність. Особливо важливим, хоча й *певною мірою прихованим* її проявом, є виражена розмірами, наприклад, 5/8, 6/8 у помірному темпі чи 5/4, 6/4 у швидкому темпі дводольність; виражена розмірами 7/8, 8/8, 12/8 тридольність. Ці тенденції є досить помітними і в «Отче наш» – творі, де музичний текст виконує роль *розшифрування символіки* канонічного тексту. При всьому її внутрішньому русі, змінах ритмічних акцентів майже весь перший розділ молитви записаний у розмірі 2/4. І лише у т. 16 («яко на небеси») вводиться розмір 5/8, що обумовлено і ритмікою тексту. Другий розділ рясно насичений змінами розміру, хоча їхній зв'язок із текстом не є очевидним. Однак усі такти, в яких тривалість долі виражена вісімкою, об'єднані словами – «наші», «намъ», «мы», «насъ». Окремо стоїть п'яте прохання, найбільше за текстом («и остави намъ долги наша, якоже и мы оставляемъ должникомъ нашимъ»). Його метро-ритмічна структура має такий вигляд:

С («и остави») + С 1 («намъ долги») + В («наша»)

Д («якоже и мы») + D 1 («оставляемъ») + В 1 («должникомъ нашимъ»).

Звернімо увагу на використання фрази В, яка не є новою, шойно уведеною у музичний текст твору, але такою, що вже тричі (з варіантами) звучала у першому розділі зі словами «*да святится имя Твое*», «*да приидет Царствие Твое*», «*да будет воля Твоя*», тобто належала до сфери «небесного». Використовуючи її новий варіант у другому розділі з текстом «*должниковъ нашихъ*», композитор створює парадоксальну, на перший погляд, ситуацію, бо підкреслює **рівнозначність, однорідність усього суцього** – і «небесного», і «земного». Цей парадокс посилюється й особливостями метричної організації другого розділу, в якій слово «на – шимъ» розбивається на два такти у розмірі 2/4, але ми бачили, що 2/4 є розміром першого розділу (за винятком одного такту), тобто, як здавалося, уособленням «небесного». Так само чинить (вводить 2/4) Стравінський і у метричній організації таких словосполучень другого розділу, як «*должникомъ нашимъ*», «*искушение*», «*оть лукаваго*».

Отже, порушення гіпотетичної закономірності набирає послідовного характеру. А це, в свою чергу, не може бути потрактоване інакше, як все рівне, бо все від Бога. Таке бачення веде до потреби розгляду «Отче наш» з позицій *однорідності його інтонаційного матеріалу* та відповідно до *цілісності художньої форми*. Будуючись на послідовному варіантному розвитку першого чотиритакту, «Отче наш» не містить жодного точного повтору. Проте всі наступні варіанти початкового чотиритакту (речення варіантно-строфічної форми) виявляють спорідненість як зі своїм першоджерелом, так і поміж собою. Така укоріненість усієї музичної форми у initio слугує підставою для виникнення глибокої інтонаційної єдності цієї музичної форми. Крім того, варто відзначити і те, що інтонаційний зміст останнього речення першої строфи («*яко на небеси, и на земли*») порівняно з попередніми виразно виявляє свою *узагальнюючу функцію*, посилюючи відчуття результативності пройденого розвитку, цілісну якість музичної форми твору. Два дуже близькі йому варіант використовуються і в завершенні другої строфи («*и не введи насъ во искушение*», «*но избави насъ отъ лукаваго*»).

Таким чином виникає *ефект подвійного узагальнення* – на рівні кожного з розділів форми і на рівні форми в цілому. Отже, саме таким шляхом – використання єдиного в своїй глибинній суті музич-

ного матеріалу і в першому, і в другому розділах форми реалізується відповідне концепції рівнозначності прагнення композитора зняти розрізнення між небесним і земним як уособленням протилежностей.

Повернемося до питання поворотного значення твору «Отче наш» у творчості І. Стравінського. Як уже зазначалося, будучи *першим «музичним відображенням»* повернення композитора в лоно православної церкви, «Отче наш» засвідчив ті якісні зміни в стилістиці митця, що виявляли її еволюцію в напрямку неокласицизму – головної тенденції творчості І. Стравінського наступного тридцятиліття. «Не одягання думки в розкішні звукові шати, а *строге обмеження лише необхідним для гранично економного і максимально ясного її вираження є художнім у музиці»* [7, с. 130]. Ці слова, сказані про Антона Веберна, можна без жодного докору адресувати автору «Отче наш». «Я розумію під “мистецтвом”, – писав А. Вебери, – здатність надати якійсь думці найбільш ясну, просту, тобто “найбільш збагненну форму”» [7, с. 130]⁸. Вислів Стравінського щодо його ставлення до простоти на той час (середина 20-х рр.) зустрічаємо й у його розповіді про джерела «Отче наш», «Вірую» та «Богородице Діво», де він говорить про своє *«прагнення залишитись вірним простоті і строгості гармонічного стилю»* [6, с. 10] церковної музики, яку він чув у Києві та Полтаві. Те й інше свідчить про його близьке вебернівському (мається на увазі думка Веберна про «вічно незмінний» смисл мистецтва⁹) розумінню простоти не як мети мистецтва, а як *способу наближення до реального смислу речей*. Такою якістю поряд з виразними неокласичними ознаками щедро наділений «Отче наш» І. Стравінського.

Виникає питання: наскільки взаємозалежними є *простота музичного тексту «Отче наш» і сакральний зміст тексту* – найвагомішого зі

⁸ Близькість І. Стравінського А. Веберну в цьому питанні доводить той факт, що у запропонованому Стравінському телекомпанією Ен-Бі-Сі запитанні про те, яким чином його музика пов'язана з Шенбергом, Бергом і Веберном, Стравінський викреслив імена Шенберга і Берга із переліку, залишивши тільки Веберна. Цей документ також, до речі, вперше був представлений В. Варунцом у 1994 р. на конференції в Луцьку.

⁹ Див.: Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. — М. : Сов. композитор, 1984. — С. 132, а також Webern A. Briefe an H. Jone und J. Humplnick / Hrsg. von J. Polnauer. — Wien : U. E., 1959. — S. 90.

Священного Письма? Вважаємо, що така *взаємозалежність є безпосередньою*, бо пошук *реального смислу музичної форми* (тієї «геніальної простоти»), що є найвищим ступенем художньої досконалості, незалежної від оригінальності історичних чи індивідуальних стилів) не можна відокремити в «Отче наш» від пошуку *реального смислу у його онтологічному вимірі*, смислу, яким є **Господь**, його **Триєдина Божественна Всеприсутність**. Саме тому, незважаючи на багату символіку твору, і художня концепція «Отче наш» І. Стравінського, і її композиційне втілення цілковито підпорядковане **ідеї всерівності, бо все від Бога і все є Бог**. Можливо, на цій високій ноті варто було б і закінчити цей дискурс. Але поза увагою залишився один невеликий, проте важливий нюанс.

М. Друскін, проводячи періодизацію творчості І. Стравінського, зазначає, що межею першого і другого періодів творчості митця є 1923 рік [4, с. 34], ґрунтуючись, очевидно на тому, що саме в цей рік написані і неофольклорне «Весіллячко», і неокласичний Октет для духових інструментів. Однак неокласичні риси проявляють себе дуже вагомо в таких важливих творах Стравінського, як «Пульчинелла» (1920), «Мавра» (1922), частково у низці інших творів, як, наприклад, «Історія солдата» (1918), *написаних до 1923 р.* Натомість соната для фортепіано (1924), Серенада in A для ф-но (1925), не говорячи вже про Сюїту № 1 для малого оркестру (1925), що, будучи оркестровою редакцією написаних у 1917 р. П'яти легких п'ес для ф-но, взагалі не вписувалася у нову манеру композитора, неокласичні *лише* частково.

Висновки. *Про що свідчить неокласичний (точніше небароковий) «Отче наш» і яка його роль у періодизації творчості Стравінського? Створений у рік роботи над неокласичним «Царем Едіпом», після якого неокласичні твори («не розріджені іншостильовими домішками») у Стравінського «посипалися один за одним як з ковша» («Аполлон Музагет» (1928), «Поцілунок феї» (1928), Капрічіо (1929), «Симфонія псалмів» (1930). «Отче наш», який, як уже було сказано, *розпочав релігійний етап світогляду* І. Стравінського, *започаткував лінію духовної творчості* композитора (до речі, згадаймо роль духовних тем і жанрів у добу бароко), яка, простягаючись кризь усю його наступну творчість, увінчалася, але не завершила-*

ся¹⁰, геніальним *Requiem cinctus* (1966), по суті виявився початком власне неокласичного, позбавленого неоднорідності іншостильових включень, періоду. А це означає, що, зважаючи на «Весіллячко» як останній неофольклорний твір Стравінського, безперечно, варто погодитися з М. Друскіним про 1923 рік як рік закінчення першого періоду творчості композитора, але початком другого – неокласичного – слід вважати таки 1926-й рік як час написання «Отче наш».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Архиепископ Аверский (Таушев). Четвероевангелие. Апостол. Руководство к изучению Священного Писания Нового Завета.* — М. : Православный Свято-Тихоновский Богословский ин-т, 2002. — 453 с.
2. *Варуц В. Неизвестный Стравинский (По материалам Базельского архива композитора) // Стравинский та Україна : Матеріали міжнар. конф.* — К. : Абрис, 1996. — С. 16–24.
3. *Гуль Р. Пресса и издательства // Я унёс Россию. Т. 2. Ч. 2.* — http://www.dkl868.ru/history/gul2_2.htm.
4. *Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды.* — Л. : Сов. композитор, 1982. — 207 с.
5. *Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления.* — Л. : Музыка, 1971. — 413 с.
6. *Терещенко А. Стравинський та Україна // Стравинський та Україна.* — К. : Абрис, 1996. — С. 8–15.
7. *Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество.* — М. : Сов. композитор, 1984. — 318 с.

¹⁰ її завершенням варто вважати Інструментовку двох духовних пісень Г. Вольфа для камерного оркестру, зроблених у 1963 р, за три роки до смерті Стравінського.

„ОТЧЕ НАШЪ“

для церковнаго обихода

PATER NOSTER
(Church Slavonic Version)

S. A. T. B. a cappella

IMPORTANT NOTICE
The unauthorised copying
of the whole or any part of
this publication is illegal

IGOR STRAVINSKY
1926

SOPRANO
ALTO



От - че нашъ, — И - же с - сп на не - бо -
ot - sche nash, — I - je te - si na ne - bu -

TENOR
BASS



- сѣхъ! да свя - ти - тся Ц - мя Тво - е;
- sech! da svia - ti - tsia i - mia Tvo - e;



да при - м - деть Цар - стві - е Тво - е, да бу - деть
da pri - i - det Tsar - stvi - ie Tvo - e, da bu - det



но - дя Тво я, я - ко на не - бе си, в
so - dia Tvo ia, ia - ko na ne - be si i

Copyright 1932 by Edition Russe de Musique
Copyright assigned 1947 to Boosey & Hawkes Inc.
for all countries

В. & Н. 19695

All rights reserved
Tonsättning förbjudes
Printed in England

на зем - ли. Хлебъ нашъ на.сушный даждь намъ лнесь.
na zem - li. Chlebъ nashъ na.sushnyi dajdъ namъ lnesъ.

и ос - та - ви намъ дол - ги на - ша, я - ко - же и
i os - ta - vi namъ dol - gi na - sha, ia - ko - je i

мы ос - та - в - ля - емъ дол - жи - - - комъ на -
my os - ta - v - ly - emъ dol - ji - - - komъ na -

- шимъ, и не вве - ли насъ во ис - ку - ше - ні -
schimъ, i ne vve - li nashъ vo is - ku - she - ni -

- е, но из - ба - ви насъ отъ лу - ка - ва - го.
- e, no iz - ba - vi nashъ otъ lu - ka - va - go.

ТИМОЖИНСКИЙ В. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ «ОТЧЕ НАШ» И СТРАВИНСКОГО И ЕЁ КОМПОЗИЦИОННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ: К ВОПРОСУ СИМВОЛИКИ МОЛИТВЕННОГО ТЕКСТА.

В статье рассматривается художественная концепция и её композиционное воплощение в произведении И. Стравинского «Отче наш» (1926) в качестве соотносимых с идеей всеединства сущего. «Отче наш», будучи первым «музыкальным следствием» возвращения композитора в лоно православной церкви и начав линию духовного творчества Стравинского, обозначил начало неоклассического периода, лишённого неоднородности иностильевых вкраплений.

Ключевые слова: символика молитвенного текста, метро-ритмическая организация, художественная концепция, музыкальная форма.

ТИМОЖИНСЬКИЙ В. ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ «ОТЧЕ НАШ» І СТРАВИНСЬКОГО ТА ЇЇ КОМПОЗИЦІЙНЕ ВТІЛЕННЯ: ДО ПИТАННЯ СИМВОЛІКИ МОЛИТОВНОГО ТЕКСТУ.

У статті розглядається художня концепція і композиційне втілення твору І. Стравінського «Отче наш» (1926) як такі, що підпорядковані ідеї всерівності сущого. «Отче наш» є першим «музичним наслідком» повернення композитора в рідніще православної церкви, у такий спосіб розпочинає лінію духовної творчості Стравінського, уособивши початок неокласичного періоду, позбавленого неоднорідності іншостильових включень.

Ключові слова: символика молитовного тексту, метро-ритмічна організація, художня концепція, музична форма.

TYMOZYNSKY VICTOR. THE ART CONCEPT STRAVINSKY'S; "OUR FATHER" AND IT THE COMPOSITE DECISION: TO A QUESTION OF SYMBOLIC OF THE TEXT OF A PRAY.

In the article the art concept and composite decision of Stravinsky's "Our Father" (1926) is considered as a display idea all equally of existing. The author counts, that, being first "a musical consequence" returning of the composer in a bosom of orthodox church, and, thus, having opened a line of spiritual Stravinsky's creativity, "Our Father" actually became the beginning of the neoclassical period of the composer's creativity, relived from heterogeneity of others-style inclusions.

Key words: the symbolic of the text of a pray, metro-rhythmic organization, art concept, musical form.