

Теорія та методологія Theory and Methodology

УДК 783(477)“18”

ОСОБЛИВОСТІ НАПРЯМІВ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ БОГОСЛУЖБОВО-МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ВПРОДОВЖ ХІХ СТОЛІТТЯ

Наталія Костюк

Важливим завданням дослідження української богослужбово-музичної культури є вивчення особливостей не тільки тих або інших етапів розвитку певного явища чи жанру, а й специфічних прикмет окремих напрямків, які належать до їх сфери. У цьому руслі в статті здійснено аналіз культурних комплексів, що не мали аналогів в інших культурах і на минулих стадіях її розвитку; форми модернізації існуючих співочих традицій. Також названо напрямки музичної наукової літургіки на етапі становлення її системи.

Ключові слова: богослужбово-музична культура, співочі моделі, музична літургіка, регіон, стиль.

An important goal of the research of the Ukrainian liturgical-musical culture is the study of the characteristics not only of those or other stages of the development of a phenomenon or a genre, but also the specific characteristics of individual branches, relating to their sphere. In this vein in the article the analysis of the cultural complexes, which had no analogs in other cultures and at the previous stages of its development; modernization of the existing forms of singing traditions. Also indicated the directions of research of liturgical music at the stage of its formation system.

Key words: liturgical-musical culture, singing model, the music liturgy, the region style.

Одним з важливих завдань сучасних досліджень є вивчення особливостей не тільки тих або інших етапів розвитку певного явища чи жанру, а й специфічних прикмет окремих напрямків, які належать до їх сфери. Так, при порівнянні церковно-музичного життя Східної Галичини і підросійських територій України виявляється значущість історично-культурного й ментального факторів у розвитку спільних за витоками, але істотно відмінних між собою типів функціонування богослужбово-музичної культури, а отже – і відмінностей у прояві закономірностей парадигматичних осей цих ареалів. Тому серйозною проблемою концепційного характеру є узгодження процесів творчості православної та греко-католицької гілок національної богослужбово-музичної культури, «стикування» між якими до цього часу окреслені здебільшого гіпотетично, не кажучи вже про створення цілісної картини з урахуванням досягнень периферійних зон. Адже визначення територіальних і хронологічних меж формацій, їх особливостей та чинників генералізуючого значення з

урахуванням історично-типологічних аналогій поза сферою регіонально-локусної та особистісної взаємодії / контактів є одним з визначальних факторів осмислення особливостей процесу на різних етапах його розгортання.

У Галичині століттями сформований підхід до музично-співочих моделей богослужіння виявив значно більшу константність, ніж в іншому ареалі, а співочі традиції – настільки більшу тривкість, що навіть сяйво перемишльського феномену не трансформувало їх сутності, хоча радикально змінило ситуацію, спрямовуючи співочі вподобання до плекання хорового співу і виконавства. Процес упровадження моделей хорового співу в Галичині був таким поступовим, що укріплення цієї структурної ланки відбувалося достатньо органічно завдяки його накопиченню та усталенню, а не повсюдним радикальним нововведенням.

Натомість парадигма богослужбово-співочої традиції підросійських територій час від часу піддавалася значним потрясінням. Це стосувалося насамперед великих релі-

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

гійних центрів, співочих традицій соборів і архієрейських хорів, які через свій статус змушені були виконувати розпорядження адміністративного керівництва. Їх змогла уникнути тільки Києво-Печерська лавра (після знищення греко-католицької конфесії особливо різкий злам відбувся в співочих традиціях Почаївської лаври) завдяки її особливому статусу серед монастирів Русі і значною мірою дозволам на збереження власних співочих традицій, наданих першими особами імперії. Руйнування регіональних традицій у підросійських губерніях спричинило актуальність законодавчого наполягання на введенні загальнонародного співу («всеобщего пения») навіть у сільських церквах. Цей факт виявляє як утрату суттєвої ланки у структурі богослужбово-музичної парадигми, так і усвідомлення потреби її відновлення, хоча на основі зразків іншого синтаксично-граматичного типу (варто переглянути перелік творів, пропонувані у численних статтях-рекомендаціях). До того ж у консерватизмі російського православ'я в певний спосіб виявлялась активність середньовічної культурної парадигми, зорієнтованої на «стереотипний» (позачасовий і позапросторовий) принцип¹.

Констатація того, «що співати і як співати», за первинності сакральних богослужбових текстів (але з різницею у фонетиці і структурному компонуванні, що набули значення семантичного чинника), загальної драматургії та композиції різних типів і видів богослужіння, на підросійських територіях означав знищення саме регіональних відмінностей співочих традицій. Спрямовані на стабілізацію та уніфікацію, окремі законодавчо виголошені нормативи допускали певну варіативність, що начебто давала можливість вибору серед зразків бажаної статичної системи: розспіви Києво-Печерської лаври, придворного наспіву, різних російських монастирів і допущених до вжитку авторських творів. Водночас сукупність правил як прихована культуротворча програма в процесі своєї реалізації (тобто – уніфікації співочо-богослужбових основ) певним чином мала викликати спротив у середовищах з давніми органічними

традиціями (прямий наслідок – формування й розквіт культу А. Веделя в Харкові й Київській духовній академії).

Отже, відповідно до визначальних норм функціонування, із сукупності інваріантів головним чинником у першому випадку виступає співоча традиція, у другому – законодавча регламентація, що коригується суб'єктивними факторами. Це виявляється і в конфронтації «собітотожності» й «привнесеності», яка має певну неприродність щодо органічного відбору й «кристалізації» постійних властивостей, що, врешті-решт, утворюють конструктивний каркас².

Аналогічною за рівнем проблемою є з'ясування ступеня взаємодії сфер обрядового церковного співу з композиторською творчістю, а також упровадження результатів цієї взаємодії в богослужбове концертне виконавство як специфічну галузь, що презентувала й найновіші стилістичні тенденції, і фундаментальні зразки церковно-співочих традицій. Обрання окремих творів першорядних композиторів та маргінальних (щодо основних напрямків) авторів зумовлено бажанням якомога повніше охопити загальну картину національної богослужбової творчості. Потрібно застерегти, що не йдеться про максимальне дослідження всіх без винятку текстів, оскільки такий підхід навряд чи піднесе якість дослідження. Величезний обсяг творчого доробку в його жанрово-стилістичному розмаїтті утворив ураховане «перше коло» контекстуальних зумовлень, на тлі яких обрані для аналізу піснеспіви та цикли постали у всій їхній характерності. Робота над систематизацією джерельного нотного матеріалу привела до окреслення чітких меж стильових блоків в українській богослужбово-музичній спадщині на основі насамперед національних, регіональних та авторських стилістичних чинників.

Усе це так чи інакше відтворювалося у взаємодії жанрових і стилістичних засад. Глобальна проблема можливості привнесення індивідуального авторського чинника в розспів канонічних текстів, характерна й для інших епох, особливо впродовж останньої третини XIX – початку XX ст. загострюється під впливом досягнень тогочасної

світської вокально-хорової творчості й виконавства та набуває незвичної динамічності, до того ж із показовим посиленням уваги до пласта національної автентичності й архаїки. Звідси – багатство жанрових концепцій, асимільованих у різних жанрових площинах. Їх наповнення й дає важливі підстави для розрізнення стадій, не обмежених окремими стилістичними напрямками й чіткими хронологічними межами, у творчості окресленого періоду. Його монолітність і до сьогодні була надто непевною, а після вивчення особливостей творчості різних представників, тенденцій чи напрямків богослужбово-музичного мистецтва, визначення типологічних збігів та відмінностей між ними не виникає сумнівів у потребі чіткого окреслення таких стадій. Потребують ретельного вивчення й перехідні етапи та культурно-консервативні зони.

Один з таких перехідних етапів у центральній зоні України тривав фактично від початку XIX ст. до 1880-х років ³, що істотно відрізняється від умов розвитку української богослужбово-музичної творчості в інших регіонах України. Тут не обійшлося без яскравих феноменів. Так, привнесення творів Д. Бортнянського в українську богослужбову практику Галичини першої третини століття спричинило явище, аналогічне до переходу від синкретичного ⁴ до понятійного мислення. Функціонування традиції ввійшло у фазу понятійних детермінант: до цього часу за всієї складності явища цілісна й синкретична для парафіян, вона не тільки набула досі незвичних форм і образності, а й у своєму закономірному подальшому становленні набула (якщо розглядати в цілісному контексті, включно з епохами пізнього середньовіччя і бароко – відновила) ознак складної системи у фазі розвитку й диференціації підсистем. У таких умовах саме творчість Д. Бортнянського, незважаючи на всю її новаційність, було подано як загальноновизнане авторитетне джерело пізнання і символ могутньої загальноукраїнської церковно-співочої традиції ⁵. Цей факт сформував важливу регіональну відмінність, оскільки на той час на національних і полінаціональних європейських теренах домінуючі функції належали ін-

шому принципу культурного розвитку: «вироблення дискурсивного симулякра з наступним упровадженням його як шаблону в реальність (тиражування) – альфа і омега новоєвропейської системи знання, та й загалом – європейської культурної моделі» ⁶.

Проте вже в 1860-х семантична система церковного співу демонструє співіснування різних стилістичних мікропарадигм і стереотипів; національна творчість у неперервності інформаційного наповнення поступово набуває виразної концепційності; те саме спостерігається у виконавстві. Таке співіснування сприяє увиразненню специфіки та значущості репрезентантів різних стильових площин: не тільки здобутки визначних діячів провідних локусів, а й доробок постатей так званих периферійних зон є важливим для об'єктивного розуміння характеру процесів, оскільки в них додатково посилюються культурні прикмети найвищого національного рівня на ґрунті специфіки сприйняття різних стилістичних моделей [макро-(інваріант) і мікро-(варіант) рівні] ⁷.

При проектуванні принципів концептуального аналізу вербальних текстів на музичний матеріал корекції підлягає насамперед предмет дослідження: понятійний склад модифікується в семантичний на ґрунті виявлення особливих проявів традиційної музично-мовної системи та їх співвідношення з нормативним наповненням (інтонаційний склад, конструктивні особливості музичних структур). Кожен піснеспів, перекладення і авторський твір у руслі концептуального аналізу форм культурної практики сприяє виявленню як одиничних, так і базових концептів певних етапів чи розгортання стильових напрямків у межах богослужбово-музичної творчості. Такі концепти, що формуються на основі характерних для індивідуального й загального стилю інтонаційних, фактурних, ладогармонічних зворотів чи прийомів, реалізовувалися в певних узагальнених чи індивідуалізованих моделях, які в загальному мовностилістичному контексті показові злиттям, синтезуванням або відчуженням від типових для різних періодів семантико-стилістичних засад творчості. При цьому важливо, що концепти у творчості як окре-

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

мого митця, так і певного напрямку виявляються здебільшого за принципом їх ускладнення у відповідних «блоках» матеріалів: скажімо, характерні моделі перекладень для навчальних хорів своєю простотою і доступністю істотно віддалені від складних моделей концертних за стилістикою богослужбово-музичних творів.

Ці особливості богослужбово-музичної культури дають підстави для аналогій зі складовими менталітету: «Головною характеристикою всіх складових менталітету є стереотипність. ...Менталітет представляється як певний універсальний стереотип для конкретного носія концептуальної системи, тобто індивідуальні концептуальні системи стають варіантами менталітету. Точніше – у кожному концепті концептуальної системи... існує два основні компоненти: суб'єктивний і інтерсуб'єктивний. У структуру знання й думки включаються різні компоненти: стереотипи, символи, поняття, емоції і т. ін. Інтерсуб'єктивне знання за своєю природою є етнічним, адже суспільства поза етнічною належністю не існує. Тому доцільніше, на наш погляд, говорити про етнічну концептуальну систему або менталітет»⁸. З огляду на це особливо увагу необхідно зосередити на узагальненні пріоритетних особливостей авторських стилістик (специфіки музичної мови), оскільки в них, за аналогією до вербальної мови, завжди з певною мірою оригінальності репрезентовано риси ментальної сфери: «Мова ж, будучи універсальним засобом зберігання, формування та подання знань різного рівня, виступає об'єктом аналізу при вивченні менталітету... Крім того, мова як конвенціональна знакова система є інтегративним компонентом репрезентації концептуальної системи і тому має здатність ситуативно актуалізувати будь-яку її складову»⁹. У такому підході криється розуміння важливого аспекту для виокремлення національно-характерних чинників з масиву засобів церковних піснеспівів різних ареалів. Тобто навіть за усвідомлення себе віруючими російської православної церкви або перебуваючи в полі інтенсивного впливу католицизму, ментально-характерні моделі¹⁰ є органічно присутні в автор-

ській мові. Аналогічні вияви національних концептів є загальноновизнаними в лінгвістиці: «Усередині однієї мовної спільності в різних мовних особистостях спостерігається різний ментальний стиль, зумовлений їхніми індивідуальними кодами культурних концептів. Ці мовні, ментальні відмінності стають істотними на рівні різних мов за рахунок національно-специфічних концептів, що входять до їхніх культур»¹¹.

Концентрація на проблемі традицій, їх множинності та динаміки, що зумовлено особливостями досліджуваної сфери, виводить деякі аспекти дослідження на межу філософії (до того ж християнської) і антропології¹². Отже, традиціоналістські методи в межах вивчення церковноцентристського мистецтва виявляються не тільки доцільними, а й ефективними: «Співвідношення існує між тенденцією до розширення поля дії традиції, яке веде до конструювання традиції, і охоронної, і обмежувальної, яка веде до інституціалізації традиції. Можливість такого розширення присутня і на структурному, і на символічному рівні соціального життя. На структурному рівні вона виявляється в прагненні змінити межі груп, організацій і в можливості розвитку нових ресурсів та нових рівнів структурної диференціації. На символічному рівні вона проявляється одночасно і в розширенні поля раціональності, і в розвитку нових напрямків людського існування або нових аспектів існуючих вимірів»¹³.

Проте, хоча богослужбова музична культура містить значну частину національно-характерних прикмет, церковна творчість XIX ст. фактично відсутня в схемах, присвячених висвітленню типових рис, ознак і властивостей національних стильових традицій української композиторської школи. Зокрема, І. Ляшенко в статті «Українська композиторська школа в історичній типології стилеутворення» оминає її в колі жанрів (опера, обробки і романси, музика до драматичних спектаклів, кантата, інструментальні жанри), позначених інтенсивністю вироблення національного стилю на основі «глибоко теоретичного й практичного осягнення національно-образної природи фольклору», «етнографічних законо-

мірностей стилю»¹⁴ та поєднання «досвіду західноєвропейської та російської класики з досвідом обробки народної пісні»¹⁵.

Утім, уже до творчості М. Вербицького можливо застосувати критерії і показники, які І. Ляшенко вважає характерними для етапу розвитку загальнонаціонального стилю в українській професійній музиці, що настав з моменту звернення М. Лисенка до обробок народних пісень. До цих показників належать:

- далеко опосередковані зв'язки з фольклорним матеріалом, що може бути «результатом мимовільного суб'єктивно-підсвідомого висловлювання індивідуума, вихованого на певних зразках фольклорно-національних традицій»¹⁶, тобто «дефольклоризація»;

- моностильовий синтез як «зворотний зв'язок» (не в жанрі обробки, а в «написанні» класичної музики «в дусі фольклорних традицій») розкривається в піснеспівах «малих форм». Загалом у стилістиці його богослужбових творів панує акумулювання професійних традицій і «духу народності... здебільшого через колективні емоції, переінтоновані в національні образи високого мистецтва як продукту ментальних наставлень певним чином етнічно зорієнтованого митця»¹⁷.

Першорядну роль у відновленні національно-характерних моделей і становленні національного стилю відіграли літературно-філологічні чинники. Важливі проблеми були пов'язані з введенням української мови у відправи, перекладом грецьких і старослов'янських текстів українською мовою і «застосуванням такого перекладу до співу за певним взірцем»¹⁸ у літургічному просторі з різномовними текстовими основами. У ХІХ – перших десятиліттях ХХ ст. суто богослужбові аспекти цього процесу досліджувалися в галузях слов'яно-руської палеографії і семіографії. Та й на сьогодні ця проблема залишається не вирішеною і потребує ретельного дослідження.

Важливі корективи здійснюються й щодо усталених поглядів на музичну літургіку. Систематизація джерельного матеріалу з проблем української богослужбово-музичної культури переконливо доводить потре-

бу перегляду висновків І. Гарднера стосовно того, що в третій чверті ХІХ ст. й до його закінчення не існувало музичної літургіки як науки. Учений наголосив на відсутності праць, пов'язаних з історією походження й мотивацією тих чи інших ритуальних особливостей виконання піснеспівів під час служб: «Літургіка зводилася, крім уставознавства, у кращому разі до символічного тлумачення богослужбового ладу й богослужбової дії, не спираючись на історичні дані (тут і далі підкреслення моє. – Н. К.) Тут виявлялася велика свобода для довільного й індивідуального, не заснованого на твердих історичних та археологічних даних, тлумачення. За таких умов і при такому погляді й церковний спів ставав чисто практичним предметом, а для виходу із цих дуже обмежених вузько-специфічних меж не було коштів»¹⁹. Основоположні роботи митрополита Євгенія (Болховітінова), Д. Разумовського, С. Смоленського, В. Металова, А. Преображенського та І. Вознесенського він зараховує до їх числа. І хоча справді тільки до початку ХХ ст. було прийнято погляд, що «вчення про російський церковний спів (літургічне музикознавство) може розглядатися як окрема дисципліна, а не як незначна частина загального музикознавства, а тим паче – як чисто практичний предмет», уже впродовж останніх десятиліть ХІХ ст. не тільки були окреслені його засади, але й передбачено можливі напрямки, які воно повинно було охопити й охопило невдовзі.

Наведемо деякі дані за період 1885–1889 років (з вагомою опорою на «тверді історичні та археологічні дані» за обставин, що в Україні не існувало спеціалізованих періодичних видань) про здійснені публікації з різних напрямків літургічного музикознавства (прізвища авторів подано українською мовою, назви статей – мовою оригіналу):

1. Історія богослужбових піснеспівів та їх особливості в контексті відправ:

О. Дмитрієвський. Виход священнослужителів на середину храму пред плащаницю для пения «непорочных» в Великую субботу на утрени (РдСП. – 1885. – № 10); Чин скривания новобрачных (РдСП. – 1885. –

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

№2); О стихире «Видехом свет истинный» в чинах литургий св. Иоанна Златоуста и св. Василия Великого (РдСП. – 1886. – № 10); Утренние светильничные молитвы: Историческая судьба их (РдСП. – 1886. – № 42);

[Б. п.]. Недостатки в исполнении церковных песнопений (Х-ВЕВ. – 1895);

[Б. п.]. О пении Заповедей Блаженства (Х-ВЕВ. – 1895);

[Б. п.]. Песнопения Воскресного Всенощного бдения древних напевов (КЕВ. – 1896. – № 3).

2. Історія ареальних і регіональних співочих традицій церковного співу в Україні:

М. Абламський. Церковное пініє в Южной Россіи (Слово. – 1887. – Ч. 26);

І. Вознесенський. Осмогласные роспевы трехъ последнихъ вековъ Православной Русской Церкви. – Вып. 1: Киевский роспев и дневные стихирные напевы на «Господи воззвах» (К., 1888); О церковном пении православной Греко-Российской церкви: Большой и малый знаменный роспев (Вып. 1. – ²Рига 1890); Осмогласные роспевы трехъ последнихъ вековъ Православной русской церкви. Болгарский роспев или напевы на «Бог Господь» Юго-Западной Православной Церкви (Вып. II. – К., 1891); Образцы осмогласія роспевов: киевскаго, болгарскаго и греческаго с объяснением ихъ техническаго устройства: Приложения к сочинению «Осмогласные роспевы трехъ последнихъ вековъ Православной Русской Церкви» (Рига, 1893); Осмогласные роспевы трехъ последнихъ вековъ Православной Русской Церкви. III. Греческий роспев в России (К., 1893); Осмогласные роспевы трехъ последнихъ вековъ православной русской церкви. – Вып. 1: Киевский роспев и древние стихирные напевы на «Господи воззвах»: Техническое построение (²М.; С.Пб., 1898); Церковное пение православной Юго-Западной Руси по ирмологам XVII и XVIII веков. – Вып. II: Сравнительное обозрение песнопений и напевов старой Юго-Западной Руси, по ирмологам XVII–XVIII веков, ирмологу Г. Головни 1752 г., московским синодальным изданиям и гармоническим переложениям Л. Д. Малашкина (М., 1898);

І. Сінкевич. Начало нотного пінія на Галицкой Руси. Воспоминания старого священника (Бесіда. – 1888. – Т. 2. – Число 1–3);

[Б. п.]. История мелодического пения на Руси (Черниг. ЕИ. – 1894. – № 16);

М. Лісовський. О церковном пении в Черниговской епархии (Церк. ведомости. – 1894. – № 5);

В. Металлов. Очерк истории православного церковного пения в России (Б. м., 1896);

В. Петрушевський. Богослужбное пение галицко-русскихъ церквей (Подол. ЕВ. – 1899. – № 22; Те саме: Галичанин. – 1899. – Ч. 146) ²⁰.

3. Проблеми уставного і загального («общего») співу:

М. Копко. Про ірмологічний спів Ірмолою (Руський Сіон. – 1885. – № 3);

М. Смирнов. Результаты общего пения в церкви (РдСП. – 1885. – № 21);

[Б. п.]. Старинное церковное пение (Подол. ЕВ. – 1887. – № 17);

[Б. п.]. К вопросу об упорядочении церковного пения (Волин. ЕВ. – 1889. – № 31);

П. Алфеев. О благоустроении церковного пения в приходских храмах (Церк. ведомости. – 1890. – № 3);

[Б. п.]. Общее пение как желательная принадлежность христианского православного богослужения и возможный способ его введения (Черниг. ЕИ. – 1894. – № 10);

[Б. п.]. Всеобщее пение при церковном богослужении (РдСП. – 1898. – № 47).

4. Навчальні посібники із церковно-співочої освіти:

Программа преподавания церковного пения в церковно-приходских школах. А. Программа одноклассной школы. Б. Программа двухклассной школы. Объяснительная записка к программе церковного пения в церковно-приходской школе (Полтав. ЕВ. – 1886. – № 18);

Л. Карпенко. Руководство по церковному пению с курсом элементарной теории и очерка гармонии с указателем практических упражнений: Для низших и средних учебных заведений, преимущественно духовных, учителей и церковно-певческих хоров и церковно-приходских школ (К., 1887; ²К., 1888);

М. Абламський. Руководство к обучению церковному пению по «Кругу обычного православного церковного пения», положенного на ноты в скрипичном ключе, партитурою в три голоса, для детского школьного хора священником Даниилом Абламским: С прил. «Краткого руководства» к ознакомлению с игрою на скрипке в объеме потребностей нар. шк. при обучении детей церковному пению по нотам означ. «Круга» (К., 1889); Парфеньев Андрей. Святой Иоанн Дамаскин как проповедник и песнописец: диссертация на соискание научной степени кандидата богословия. – К., 1889. – 232 л. (рукоп.);

П. К. Первые уроки по обучению церковному пению в начальной школе (Ц-ПШ. – 1887. – Кн. 4);

Є. Богданов, І. Лебєдєв. Пособие по церковному чтению, положенное для разумительности чтения на ноты, на основании обычного древнецерковного чтения, а частью на основании письменных памятников древнецерковного чтения Евфимием Богдановым при содействии и участии Ильи Лебедева (М., 1891)

І. Воробкевич. Церковная псалтирхія или піснoслово. Книга благополезная к изучению церковного пінія по правосл. обряду для клериков и мирян. (Л., 1895; 2Л., 1896).

5. Найважливіші рецензії опублікованих видань:

[Б. п.] Литургия св. Иоанна Златоуста по напеву Киево-Печерской лавры, переложения Малашкина (Подольские Ев. – 1887. – № 6);

І. Максимович. «История богослужбных песнопений Православной веры» прот. Флоринского (КЕВ. – 1885. – № 3);

[Б. п.] Рецензия на издание: Малашкин Л. (Церк. ведомости. – 1891. – № 45);

Д. Соловейов. Рец. на изд.: Малашкин Л. Д. По напеву Киево-Печерской лавры круг церковных песнопений, положенных для хора (Церк. ведомости. – 1891. – № 45);

І. О-кий. Сборник церковных напевов, свящ. Евф. Богданова. Вильна, 1894 г. (Подол. Ев. – 1894. – № 24);

Ю. С. [іцінський]. Музыка церковна. Рец.: Богданов Е. Сборник церковных напевов, издревле употребляемых в Подольской, а частью Волынской епархиях, переложены на четыре голоса, дискант, альт, тенор и бас. Вильна 1894 (ЗНТШ. – 1895. – Т. 7);

П. Веймарн. Несколько слов о церковной музыке. По поводу нового сочинения: Всенощное бдение по напеву Киево-Печерской лавры. Переложение иеромонаха Парфения, положено на 4 голоса (РМГ. – 1896. – Июнь);

О. Дмитрієвський. Отзыв о сочинении студента Михаила Лисицына на тему: «Церковный устав в Русской церкви с принятия христианства по XIV век включительно (критико-библиографический очерк)» (ТКДА. – 1897. – Декабрь);

В. Петрушевський. Рец. на Кн.: Металлов В. М. «Очерк истории православного пения в России» (Богословско-библиогр. листок. – 1897. – № 4);

[Б. п.] Метод богослужбных возгласов, положенных на ноты, с уставным указанием, в пособие священнослужителям при богослужении, Геронтия Кургановского (Подол. Ев. – 1898. – № 35);

М. Лисицин. Рец. на кн.: Геронтий Кургановский. Метод богослужбных возгласов, положенных на ноты (НО. – 1898. – № 12);

Домет. З нагоди новин на поли нашої церковної музики. Критичний ескіз музичний (Діло. – 1899. – Числа 58, 59, 61, 64, 65, 67, 73)

6. Захищені в Київській духовній академії дисертації, у яких досліджувалися ті чи інші аспекти історії та функціонування богослужбових піснеспівів:

А. Парфеньєв. Святой Иоанн Дамаскин как проповедник и песнописец (К., 1889);

М. Дмитровський. Ктиторские монастырские типиконы и их литургическое и церковно-историческое значение (К., 1893);

С. Данилевський. Службы Страстной Седмицы (К., 1895);

І. Нікольський. Чинопоследование погребений (К., 1895);

М. Лисицин. Церковный устав в Русской церкви с принятия христианства по XIV век

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

включительно (критико-библиографический очерк) (К., 1897);

М. Пальмов. Чинопоследование пострижения в монашество (историко-археологическое исследование) (К., 1897)

Отже, у розвитку української богослужбово-музичної культури 1801–1916 років виразно простежується розгортання кількох напрямків, що перебували в щільній взаємодії: виникнення нових культурних комплексів, які не мали аналогів в інших культурах і на минулих стадіях її розвитку; модернізація існуючих співочих форм до нових запитів; поглиблення творчих процесів відбувалося із залученням усталених побутуючих традицій з відчуженням від їх баналізованих проявів і відшукуванням їх архетипної семантики й актуального художнього змісту; урешті, становлення системи музичної наукової літургії.

¹ *Бычков В. В.* Эстетические аспекты иконографического канона в восточно-христианском искусстве // Вопросы теории и истории эстетики. – М. : МГУ, 1972. – Вып. 7. – С. 150.

² *Герасимова-Персидская Н. А.* Русская музыка XVII века – встреча двух эпох / Н. А. Герасимова-Персидская. – М. : Музыка, 1994. – С. 11.

³ Становлення нових орієнтирів, що невдовзі відіграли фундаментальне значення для нових тенденцій у церковному мистецтві, відбувалося в умовах активного ментального самоусвідомлення. Сентименталізм у Східній Україні і бідермаєр у Західній відіграли роль чинників, що розмежували стильові засади бароко і романтизму, модифікували, врешті, трансформували світоглядні й культурно-мистецькі умови. Натомість утвердження романтизму відбулося значно пізніше.

⁴ Ознаками допонятійного мислення в співочій традиції є також отримання знань поза загальним досвідом (учень – учитель-дяк, для якого недосяжною є інформація про загальні закономірності церковно-музичного мистецтва, а натомість винятково почерпнута з локальної співочої практики). Отже, цей досвід пов'язаний лише із цією традицією – самобутньою, нетотожною іншим локальним традиціям. Яскравий приклад – локалізація та самоідентифікація співочих традицій Львівського Ставропігального інституту і Львівської духовної семінарії (до речі, таке саме явище спостерігається у взаємовідносинах та самоідентифікації представників співочих традицій Київського Софійського собору, Київського Золотоверхого монастиря і Києво-Печерської лаври).

⁵ Активне звернення до нормативів самоліквової традиції в Галичині в останній третині XIX ст., а тим паче – до принципів старовинних дяківських розспівів і постулове посилення тенденції до тво-

рення в душі монодійних розспівів і «допартесної» фактури створило прецедент актуалізації старої системи цінностей і перетворення традиції в новацію (*Косарева А. Б.* Психологические механизмы культуры // *Studia culturae* : Альманах кафедры философии культуры и культурологии и Центра изучения культуры философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета. – С.Пб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – Вып. 1. – С. 144). Це дає підстави вважати вказаний феномен як прояв формування неотенденцій із чіткими ознаками стильового моделювання.

⁶ *Соколов Е. Г.* Дискурсивные пределы стиля // Барокко и классицизм в истории мировой культуры: Материалы Международной научной конференции. Серия «Symposium». – С.Пб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – Вып. 17. – С. 16.

⁷ За такого підходу виявилось плідним запозичення методологічних принципів зі сфери лінгвістики. Аналогом є граматична семантика, що вивчає властивості морфологічних значень словотворення і слововидозмін різних мов. Застосування терміна «морфологія» мотивоване й одним з його сучасних значень – частина системи мови, у якій містяться правила побудови й розуміння слів окремої національної мови.

⁸ Культурная картина мира [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=17525>.

⁹ *Пищальникова В. А.* Национальная специфика концептуальной системы и ее репрезентация в языке // Горный Алтай и Россия 240 лет. – ГАГУ, 1996. – С. 6–8.

¹⁰ Тобто моделі, зорієнтовані на підсвідомі наставлення й такі, що можуть поєднувати глибоко суперечливі складові у їх динамічній взаємодії.

¹¹ *Шаховский В. И.* Эмоциональные культурные концепты: параллели и контрасты [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.russcomm.ru/rca_biblio/sh/shakhovsky03.shtml.

¹² Інтердисциплінарність, зумовлена специфікою об'єкта дослідження, зумовила також залучення методологічних підходів і висновків із праць з історичної та теоретичної культурології, семіотики, релігієзнавства та літургії інших наукових галузей.

¹³ *Айзенштадт Ш.* Конструктивные элементы великих революций: культура, социальная структура, история и человеческая деятельность // THESIS: Теория и история экономических и социальных институтов и систем. – 1993. – Т. 1. – № 2. – С. 207–208.

¹⁴ *Ляшенко І.* Українська композиторська школа в історичній типології стилеутворення / Іван Ляшенко // Музично-історичні концепції в минулому і сучасності. – Л., 1997. – С. 63.

¹⁵ Там само.

¹⁶ Там само. – С. 61.

¹⁷ Там само.

Читаючи висновки одного з найавторитетніших у сучасній музично-літургичній сфері дослідників – І. Гарднера, знаходимо підтвердження цього. Учений звертає особливу увагу на можливість застосування

НАТАЛІЯ КОСТЮК. ОСОБЛИВОСТІ НАПРЯМІВ РОЗВИТКУ...

техніки «в народному дусі» в церковній творчості у зв'язку з осягненням композитором «монолітності мелодії та тексту», обираючи за приклад доробок М. Компанейського: «Н. Компанейський дав немало роботи в чисто народному дусі: правильно зрозумівши мелодичні (а не тональні) основи знаменного розспіву, він застосував для гармонізації систему підголосків... його роботи, хоча й просякнуті народним духом, не завжди бездоганні з церковного погляду» (Гарднер И. А. К вопросу о переложении церковных роспевов для хора [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.seminaria.ru/chsing/gardner_perelozh.pdf). І далі: «Народний спів геніально відтінює настрій в мелодії своєю химерною, цілком самозаконною гармонією – контрапунктом. Як іноді потужний унісон квітне несподіваним акордом, або раптом акорд з незвичними в офіційній гармонії подвоєннями зіллється в унісон, або мелодія дисканта втрує в терцію (точніше – у дециму) басом, або альт і бас починають іти в унісон при органному

пункті дисканта... Усе це створює цілком інший настрій, зовсім по-іншому дозволяє сприймати текст... По-особливому ведеться увага, зовсім інші образи виникають у слухача, ніж при хоральному супроводі мелодії».

¹⁸ Гарднер И. А. Предисловие и введение / История богослужебного пения русской православной церкви / И. А. Гарднер // Регентское дело. – 2004. – № 1.

¹⁹ Там само.

²⁰ Важливе значення для вивчення регіональних церковно-співочих традицій мали також опубліковані збірники наспівів, зокрема, такі фундаментальні праці, як: Богданов Є. Сборник церковных напевов, издревле употребляемых в Подольской, а частью Волынской епархиях (Вильна, 1894); Гласопіснець или Напівникъ церковный: По образу общайшему пінія Галицко-Рускихъ Церквей / Во виді сокращенні состави й знаменъми Ирмологійными заосмотри Ісідоръ Дольницькій (Л., 1894).

Важной задачей исследования украинской богослужебно-музыкальной культуры является изучение особенностей не только тех или иных этапов развития определенного явления или жанра, но и специфических характеристик отдельных направлений, относящихся к их сфере. В этом русле в статье осуществлен анализ культурных комплексов, которые не имели аналогов в других культурах и на предыдущих стадиях ее развития; формы модернизации существующих певческих традиций. Также указано направления научной музыкальной литургики на этапе становления ее системы.

Ключевые слова: богослужебно-музыкальная культура, певческие модели, музыкальная литургика, регион, стиль.