

Наталія Костюк
(Київ)

**КОНЦЕПЦІЙНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ
БОГОСЛУЖБОВО-МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ 1801–1916 РОКІВ:
ДЕЯКІ ВИСНОВКИ**

Проблематика, пов'язана з українською богослужбово-музичною культурою, належить до найактуальніших сфер національного мистецтвознавства й культурології. Серед численних праць, присвячених творчості її представників, стилів та явищ, практично відсутні узагальнюючі праці, де її різні прояви осмислювалися б як цілісний ментально-культурний феномен у стадіальності історично-стильового розвитку. Постає завдання відпрацювання методології та окреслення її структури, до якої належать галузі церковного співу й дотичних явищ, розвитку виконавського мистецтва, становлення й розгалуження шкіл наукової літургіки і, врешті, – авторської творчості. Її система, що самоорганізується й саморозвивається, має конкретне культурно-історичне, національне й мистецьке наповнення, сенс якого відтворюється в традиціях, а її результати виявляються в науковій і мистецькій діяльності.

Ключові слова: богослужбово-музична культура, концепційні аспекти, методологія, система, традиції.

Problems associated with the Ukrainian liturgical and musical culture, one of the most important areas of national art and culture. Among the numerous works on art and its representatives, styles and effects, almost no generalizing works, where its various manifestations conceptualized would like holistic mental-cultural phenomenon in stadial historical and stylistic development. There is a task of the methodology and definition of its structure, which includes the field of church music and tangential phenomena, development of performing arts, the formation and branching school science Liturgical and finally – the author's creativity. Her self-organizing and self-developing system has

a specific cultural, historical, national and artistic content, the meaning of which is reproduced in the tradition, and the results appear in the scientific and artistic activities.

Keywords: *liturgical and musical culture, conceptual aspects, methodology, system and traditions.*

Проблематика, связанная с украинской богослужбно-музыкальной культурой, относится к наиболее актуальным сферам национального искусствоведения и культурологии. Среди многочисленных работ, посвященных творчеству ее представителей, стилей и явлений, практически отсутствуют обобщающие работы, где ее различные проявления осмысливались бы как целостный ментально-культурный феномен в стадильности историко-стилевого развития. Стоит задача отработки методологии и очерчивания ее структуры, к которой принадлежат области церковного пения и касательных явлений, развитию исполнительского искусства, становления и разветвления школ научной литургики и, наконец, – авторского творчества. Ее самоорганизующаяся и саморазвивающаяся система имеет конкретное культурно-историческое, национальное и художественное наполнение, смысл которого воспроизводится в традициях, а ее результаты проявляются в научной и художественной деятельности.

Ключевые слова: *богослужбно-музыкальная культура, концепционные аспекты, методология, система, традиции.*

Проблематика, пов'язана з українською богослужбово-музичною культурою як істотною реалією сучасності, належить до найактуальніших дослідницьких сфер національного мистецтвознавства й культурології. Щойно відновлюючи позиції, утрачені після подій 1920–1930-х років, українська музична літургіка вимушена заново створювати методологічний апарат¹ і понятійну систему, що відповідали б водночас і сучасним критеріям, і сутності об'єкту дослідження. Тому серед численних ґрунтовних і принагідних праць, присвячених творчості її представників, стилів та явищ, практично відсутні узагальнюючі роботи, де її різні прояви осмислювалися б як цілісний ментально-культурний феномен у стадильності історично-стильового розвитку. У процесі її вивчення поступово окреслюється також її структура, до якої належать галузі прикладного церковного співу й дотичних вокально-ритуальних явищ (церковне читання й проголошення) у церквах, виконавського мистецтва, школи наукової літургики і, врешті, – авторська творчість. Морфологією богослужбової музичної культури, за аналогією до інших видів культур (світової, національних, християнської, соціальної, художньої, особистісної тощо) передбачено вивчення її форм (національна, регіональна², локусна³, монастирська, соборна і т. д.) і проявів історико-стадильного та індивідуального характеру спеціалізованого й буденного (також відмінних у своїх проявах) рівнів.

Українська богослужбово-музична культура становить універсальну багаторівневу систему зі складним перехресним підпорядкуванням різних рівнів, тривкою основою, опертою на канонічні устави, і динамічними чи статичними у своєму функціонуванні й взаємодії факторами. До її функцій належить інформаційна, призначена для транслявання соціально-мистецького досвіду загального й індивідуального рівнів, гносеологічна, регулятивна, семіотична. Ця система, що самоорганізується й розвивається під впливом зовнішніх культурно-історичних, національних і мистецьких чинників, презентує на кожному етапі певний домінуючий тип свідомості⁴, виявляє той рівень традиціоналізму, який аналогічний хіба що системі традиційного фольклору. Як одна зі складових християнської обрядовості, вона в цьому контексті не володіє цілковитою автономністю, а лише особливим способом вираження її змісту, семантики й символіки тощо. У позаобрядових проявах вона входить до загальної виконавської (концертні форми) і паралітургічної (хресні ходи тощо) культур. При цьому необхідно остаточно вивести за її межі паралітургічні жанри (колядки, щедрівки, молитовні пісні і т. ін.), оскільки «богослужбові» явища не тотожні «релігійним».

Зважаючи на те, що характер фундаментальних досліджень різних галузей культури і мистецтва на сучасному етапі здебільшого показує зміщення акцентів з естетичних до концептуальних аспектів, такий підхід виявився доцільним і щодо вивчення богослужбово-музичної культури. На його основі вже на попередньому етапі дослідження можна було зі значною мірою впевненості говорити про стадіальність у її розвитку⁵, оскільки увиразнилися цілком певні формації як певні ступені розвитку тих чи інших поглядів і стилістичних тенденцій.

Один з визначальних аспектів виникає при окресленні смислового поля основного терміна «богослужбова музична культура». Воно викликає певні застереження, позаяк саме поняття «музична» не цілком адекватне для цієї сфери, де домінуючим явищем є спів (до того ж – не тотожний ні академічному, ні народному за основними стилістичними параметрами). Вимушеність використання цього терміна, з одного боку, зумовлене історично сформованою традицією, з другого – явищами, що входять до досліджуваної сфери й не обмежуються вжитковими церковно-співочими потребами⁶.

Застосування саме такого термінологічного формулювання мотивоване кількома причинами. Хоча поняття «музика» в богослужбовому контексті дискутується як дещо зовнішнє [адже, на відміну від співу, естетика музичних творів (а не розспівів, як в епоху монодії) істотно підпорядкована гімнографічній естетиці], потрібно врахувати, що в його актуальному полі, вже починаючи з XVIII ст., важливу роль відіграють авторські композиції і чинник індивідуального авторства. Зміна естетичних полюсів щодо музики й богослужіння декларується на межі століть: «Музика виходить із становища, підпорядкованого службі і стає приношенням Богу, самим цінним і значущим, що тільки може дати людина». Т. Антипова зауважила, що у творчості представників цього напрямку музика більше не залишається тільки засобом, що спонукає душі до молитовного настрою, заключаючи в смисл і обґрунтування звернення до Бога, надаючи у свою чергу сокровенної значущості людському життю в цілому»⁷.

До проблем, сутність яких ще потрібно осягнути, належать такі:

- характер співвідношення регіональних процесів із загальнонаціональними та самоідентифікація локусів⁸;
- значення для загального поступу національного мистецтва поза концепцією його тотальної десекуляризації⁹;
- максимальна деталізація дослідницьких аспектів й характеристик окремих історично-стильових фаз, часто суперечливих тенденцій.
- з'ясування провідних парадигмальних площин¹⁰ і визначальних суперечностей чинників у них тощо.

Важливим є осмислення ступеня органічності нових тенденцій в українській богослужбово-музичній творчості щодо парадигматичних основ національного музично-мистецького мислення (адже, виявляючи з тією чи іншою мірою інтенсивності етнохарактерні засади, її розвиток характеризується різним ступенем активності дії інтеркультурних і полікультурних), визначальних напрямів творчості (стильових і жанрових). Це особливо важливо у зв'язку з підходом російських учених до спадщини першої половини XIX ст., що отримало характеристику «італійського» або «німецького» в доробку композиторів українського походження того часу. Відтак потреба виявлення національно-характерних модусів спричинила опору на теорію культурної ідентичності й відмінності, що в сучасних концептуальних працях пов'язано з поняттям «іншого» й «чужого». Своєрідне протистояння різноспрямованих явищ в українській богослужбовій культурі особливо загострюється в останньому десятилітті XIX–XX ст. Конфронтація наростає поступово, виявляючись найяскравіше як у загостренні її суспільних функцій, сплеску полеміки довкола її національного змісту (як це відбувалось і в XVII ст.¹¹), так і у виконавських експериментах, про що дає достатню уяву концертний репертуар.

У розгортанні цього процесу взаємозв'язок між творчістю й виконавством такий міцний, що складно надати пріоритет якійсь одній складовій богослужбової культури.

Це яскраво ілюструє ситуація із становленням Нової московської школи, яку «на-вряд чи можна назвати певним «орденом» чи «братством» у душі тих об'єднань, у які групувалася художня інтелігенція тієї епохи. Нова московська школа – явище більш широке і значно менш визначене, ніж, наприклад, символісти, віхівці, чи «Мир искусства», і об'єднує вона композиторів швидше за формальною ознакою: вони так чи інакше пов'язані із Синодальним хором. При цьому важко сказати, що було спочатку: чи з'явилися композитори, яким знадобився інструмент для втілення в життя їх задумів; чи виник новий, вражаючий, надзвичайно віртуозний професійний хор, на базі якого й могла з'явитися нова музика»¹².

Однак об'єктивна оцінка виконавських фактів і явищ є надто дискусійною. Визначити специфіку тогочасних виконавських співочих стилів (не тільки в галузі церковної творчості), при цьому не порушивши ні осереддя їх концепційних засад, ні специфічності, так би мовити, ієрархічного співвідношення в синхроністичному й діахроністичному зрізах, сучасному досліднику досить важко. Адже, незважаючи на наявність значного нотного матеріалу, його можна застосовувати переважно до визначення особливостей авторських стилів. Натомість така важлива для цього блоку матеріалів остенсивність дефініції (на ґрунті чуттєвих, слухових даних) є недосяжною, і дослідники вимушені звертатися до суб'єктивних вербальних фіксацій вражень сучасників події чи явища, які часто не мали спеціальної підготовки, а у твердженнях спеціалістів відшукувати ту об'єктивність визначення, що дозволила б переконливо стверджувати, що саме той чи інший елемент опису / оцінки точно відтворює особливість співочої манери певного виконавця / локусу / регіону порівняно з іншими.

Існує також реальна потреба формування й узгодження різних векторів сприйняття: 1) з урахуванням фактора історично-культурного дистанціювання й сучасних уявлень про тогочасні процеси; 2) з осягненням «образ» твору в контексті актуальної для них релігійної (у т. ч. конкретного осередку) і культурно-мистецької ситуації¹³. Узгодження цих двох факторів формує важливий концепційний аспект дослідження української богослужбово-музичної культури окресленого періоду, оскільки дозволяє виявити визначальні чинники актуалізації і традицій, і джерел, і їх реальної значущості на різних стадіях і в різних процесах розвитку національної культури, до того ж – культури релігійної. Не досить тільки систематизувати й типологічно узагальнити відомі й невідомі раніше факти і явища (такий підхід був основним у фундаментальних працях попереднього мистецтвознавчого періоду, які стали етапними в розвитку своїх галузей). Потрібно осмислювати історичну спадкоємність у розвитку жанрів і стилістики (тобто застосовувати генетичний підхід) і водночас змін у науковій літургії (поглиблення й розширення її теоретичної бази в руслі найновіших дослідницьких тенденцій та аналогічних процесів у творчому житті).

Окреслений відтинок часу позначений тією специфічною неоднорідністю, яка дає підстави для усвідомлення того, що прийнятні для світського мистецтва й культури періодизаційні схеми в царині богослужбового музичного мистецтва спрацьовують тільки частково, оскільки головним критерієм є не зміна стилістики в руслі окреслення і впровадження її найновіших можливостей, а можливості їх «воцерковлення» в узгодженості із семантикою християнської обрядовості¹⁴. При цьому основним критерієм періодизації є як зміна ціннісних орієнтацій¹⁵ усередині системи богослужбового мистецтва, так і модифікація історично розгалуженої жанрової системи (дослідження показує, що впродовж різних фаз переважно відбувалося її звуження), що є «однією з найважливіших і визначальних у формалізації еволюційних процесів, установа чіткої періодизації, розмежування часових зон становлення, утвердження й затухання тих чи інших жанроутворювальних принципів у їх співвіднесеності зі сталими традиціями національних... шкіл»¹⁶.

Хронологічні межі дослідження охоплюють час від 1801 до 1916 року. Початковий рубіж мотивований кількома причинами. Насамперед це утвердження Д. Бортьянського на посаді директора Придворної співочої капели (а відтак – законодавче

утвердження українських співочих традицій як визначальних для наслідування в імперській столиці) і звернення до жанру аранжувань давніх піснеспівів, які, на відміну від авторських композицій, осмислюються ним як органічна й надважлива основа всієї богослужбово-музичної творчості. Наступна – початок реформи богослужбової освіти, що зруйнувала парадигму духовної освітньої традиції в Україні (розформування провідного закладу – КМА з наслідковим знищенням тут музично-традиційного побуту, який так і не було відновлено в повному обсязі). Ще одна, яка матиме більш віддалені, але не менш значущі результати – прихід єпископа Іоанна (Снігурського) на Перемишльську єпархію.

1916 роком обмежено названі хронологічні межі внаслідок подій, що сталися на початку наступного року. Лютнева революція відкрила цілком нові можливості для реалізації потуг, що до цього часу виявлялись в окремих пульсарах авторських творів, що за панівної доктрини не могли стати надбанням широкої громадськості, та виходу на офіційний, доктринально-політичний рівень діяльності представників «нової школи» української церковної музики.

Тому за всієї відмінності в суспільно-культурних умовах і свідомості необхідно враховувати максимальний спектр векторів у національно-богослужбовій музичній культурі XIX ст., щоб знайти точки узгодження між різними явищами, точніше тими, що раніше сприймалися як різносутнісні. Саме за цієї умови розрізнені факти та явища, що відбувалися впродовж XIX ст., набувають ознак складових єдиного процесу і з хаотичних проявів перетворюються спочатку в тенденції (1870–1890), а згодом – у стильовий напрям (від початку XX ст.).

Перші десятиліття XIX ст. для української церковно-музичної культури були ознаменовані введенням нових правил і відчутною нестабільністю системи внутрішньої організації. Сукупність норм, що впроваджувалися за Павла I з метою впорядкування – поміж інших сфер суспільного життя – також церковно-співочої культури (до речі, саме церковно-співочої, оскільки церковно-музична творчість ще тільки окреслювалась в окремий пласт). Ці регламентації вводилися передусім у життєдіяльність Придворної капели (на той час найбільш активного апробатора нових композиторських творів) і церков Санкт-Петербурга. Звідти, як передбачалося, ці закони мали поширюватися теренами всієї імперії.

Заходи щодо введення «єдинообразного пения» дотично засвідчили розгортання показового для того часу процесу як зведення норм і правил, заборон на розвиток самобутніх регіональних співочих звичаїв тощо. По суті, це означало домінування класицистичних настановлень в ієрархічній системі імперської політики.

У цьому контексті діяльність і творчість Д. Бортнянського позначена значною суперечливістю. Як один з провідних законодавців, якому належить, зокрема, двоголоса «Літургія», він мусив суворо дотримуватись адміністративних указівок. Як визначному музичному діячеві й геніальному композиторові, йому при цьому необхідно було до певної міри поступитися творчими постулатами. І при цьому він залишився творцем взірців, який активно апробував можливості різноманітних жанрів і стилістичних моделей.

XIX століття привносить у плин розвитку національних богослужбових культур відчуття дистанціювання з найближчим минулим. Уже в епоху Д. Бортнянського воно виявляється в концепції так званого «проекту з відродження крюкового співу». XIX століття в українській богослужбовій творчості містить ще одну показову відмінність від попередніх століть. Якщо до цього часу жанрово-стильовий розвиток значною мірою зумовлювався асиміляцією європейських бароково-класицистичних тенденцій, то в умовах підпорядкування іншokonфесійних верств доктрині православної («русской») єдності та домінантністю ідеї розкриття національних ресурсів вектор розвитку істотно змістився. І хоча, як і раніше, основу творчого розвитку утворювала взаємодія двох культурних парадигм, тепер вона відбувається не так у площині Європа – Україна, як у просторі взаємодії північно-східної (Росія) і пів-

денно-західної (Україна) ментальності. Ця взаємодія так чи інакше проектується на процеси в Галичині. Ще один зріз парадигматичної взаємодії – це взаємодія між стилістикою традиційного або «обичного» (у т. ч. ірмологічного, самолівкового) співу і творами різних напрямів, спектр яких урізноманітнювався з кожним роком. Проте ресурси, на які спирається ХІХ ст., – це передусім традиції певних церковно-співочих центрів, що взаємодіють з регіональними традиціями, часом вбираючи їх особливості, з іншого боку – поширюючи свій вплив на досить віддалені ареали. Ці традиції функціонують як канон – «те, що склалося колись, відлилося у форми, які несуть на собі знак вічності»¹⁷.

Перші реальні досягнення належать 1860-м, а повнокровні пошуки від 1880-х, урешті-решт, приводять до двох стилістично полярних результатів. Це – легалізація співочих традицій старообрядництва й новаторство представників «нових» української та російської церковно-музичних шкіл.

Утім, в узгодженні з формулюванням об'єкта – «українська богослужбово-музична культура» – не так проблеми жанрового розвитку, як національний колорит стилістики, що набуває семантичного значення, виявляється домінантною основою визначення стадій розвитку в суголосності із запропонованою Є. Соколовим тріадою стильового дискурсу: «стилеутворення – стиледекларації – стилециркуляції»¹⁸.

У зв'язку із цим актуальним завданням є виявлення прикметних рис взаємодії між чинниками різних ментальних ареалів, а також – осмислення особливостей української національної богослужбової культури. Гіпотетично вони мають виявлятися навіть у межах цілісної доктрини єдиної російської церкви, оскільки йдеться передусім про ХІХ ст. і розгортання впродовж нього тих процесів, що приведуть до яскравих результатів у перші десятиліття наступного століття. Обов'язковою умовою адекватного розв'язання цих завдань поза екскурсами в доволі віддалені історичні періоди розвитку українського богослужбового мистецтва є осмислення особливостей формування того коду, на який спиратиметься і від якого відштовхуватиметься будь-який найменший порух у надрах ХІХ ст.

Насамперед з'ясувалося, що при формуванні виразно національної стилістики в межах богослужбового мистецтва, за принципово спільної жанрової і текстової (старослов'янської) основи, відмінності виникали на рівні сакральної семантики й інтонаційної наповненості лексичних зворотів. Ця напруга, зовні не набуваючи конфліктних форм аж до межі ХІХ–ХХ ст. – часу активних національних зрушень (серед яких – боротьба за впровадження національних мов, у т. ч. і російської, у практику церковних відправ), – відчувалася і виявлялася найперше у творчості російських митців. У процесі становлення «нового» національного стилю їх конфронтація з «синодально-придворними» наставляннями сягнула апогею на межі століть.

Фактично майже кожен із чільних представників тогочасного церковно-музичного мистецтва й літургії висловлював власні аргументи. Скажімо, О. Кастальський писав таке «по поводу отношений между петроградскими церковно-музыкальными деятелями и московскими синодальными: в церковно-певческом мире держится не только мнение не только о некотором антагонизме между теми и другими, но и о различии их музыкальных принципов, как относительно манеры пения, так и в вопросах композиторства. Я, со своей стороны, полагаю, что различие это зависит, главным образом, от характерных особенностей придворного и синодального обиходов, а также, может быть, от более сдержанного исполнения простого пения петроградскими хорами»¹⁹.

Видається важливим, що противниками київської соборної манери виступали передусім представники і прихильники московської школи. Про ймовірні джерела цього явища цікаво читати в О. Преображенського: «Разница между пением старым и новым, очевидно, была велика. Первое, в силу традиции, считалось «церковным» безотносительно к художественным и музыкальным достоинствам его, а второе считалось недостойным церкви только потому, что пришло из «иноземного» Киева...» Важливим є його покликання на Павла Алеппського: «Пение козаков (малороссов,

киевлян) радує душу и исцеляет от печалей, ибо их напев приятен, идет от сердца и исполняется как бы из одних уст... У московитов же пение идет без обучения, как случится, всё равно: они этим не стесняются. Лучший голос у них грубый, густой, басистый... у них наш высокий напев считается неприличным»²⁰. Ось і прихильність до лаврських басів!

Українські композитори-священики до вказаного рубежу перебували (умовно) на позиції «спостереження» за цим процесом²¹, тоді як у науково-публіцистичній сфері осмислення національних, регіональних і ареальних особливостей відбувалося впродовж 1880–1890-х надзвичайно активно. Вражаюче посилення рефлексії і потужний розвиток музичної літургії виявляють спрямованість її потенціалу на вивчення закономірностей церковно-співочого мистецтва різних епох та стилів, з'ясування способів і можливостей прояву цих закономірностей у нових музичних творах, а також локусних традицій та їх адаптації в іншокультурних середовищах. У цьому плані ХІХ ст. виявляє кілька рубежів, які цілком відповідають загальним етапам поступу національних музичних культур Росії та України, у межах яких виразно простежуються прояви культурно-мистецького менталітету. Важливим чинником розвитку цих наукових напрямів було визрівання і, незважаючи на всі зусилля, спрямовані на уніфікацію конфесійного життя, декларування ідей і навіть маніфестів самобутності національних церков.

Виразними є також приклади із жанрових сфер. Так, значно більше від авторських композицій до парадигми обрядового співу наближений жанр так званих «перекладень», частка якого у творчості ХІХ – початку ХХ ст., порівняно з епохами, надзвичайно вагома (вони представлені у спадщині майже всіх композиторів, що зверталися до церковної галузі). Для цього напрямку, який в українській музиці найрізноманітніше і найяскравіше репрезентували В. Петрушевський та ієромонах Нафанаїл (Бачкало), показовою і визначальною рисою є, так би мовити, «церковноцентризм». Вони якщо й переймалися проблемою розвитку національно визначеної стилістики, то підпорядковували цю проблему потребі вираження локусного церковно-співочого стилю, зорієнтованого на суто церковні потреби. Цю рису, що мала вияв і в російській музиці, і в пошуках молодого покоління українських композиторів, можна вважати його мистецькою основою. Близькість до церковно-співочих джерел, зокрема – київської традиції, зумовлювала об'єктивність мистецького ґрунту, значною мірою оберігаючи як від захоплення суб'єктивними інтерпретаціями, так і від односторонньої заангажованості. При цьому в кожному конкретному випадку звернення до певного різновиду розспіву традиційні жанрові засади домінували в драматургії, а традиції розспіву – у стилістиці. Водночас перекладення як жанр, що втілює закономірності певного співочого стилю, обмежує стилістичні засоби: залежність від співочих взірців у цьому разі – тотальна. Бажаним результатом утілення таких закономірностей є повноцінне відтворення цими обмеженими засобами змістовного нюансування. Тому в кращих зразках модальність набуває значення чинника змістовно-драматургічної сфери, вона проектується на семантичні взаємозв'язки в циклах.

У загальному процесі наприкінці ХІХ ст. важливою стилістичною «контраверсією» до перекладень стало інше джерело – фольклорні й авторські паралітургічні жанри. У їх взаємодії і був утворений той специфічно національний вираз, який надав особливої самобутності й авторським роботам, і «духу» української богослужбово-музичної творчості. Стиль як виразно-національна сутність богослужбового мистецтва вступив у період активного формування. При цьому не було втрачено тембрально-колеристичної (ментальної) характеристики (тут особливо цінні публікації нотаток про подорожі антіохійського патріарха Макарія – кілька разів у різних виданнях).

Опозиція перекладень та аранжувань паралітургії виявляє дію і іншого чинника в українській богослужбовій культурі – механізму консервативного самовідновлення богослужбових традицій, який активізується у процесі функціонування в органічному середовищі типових (традиційних) співочо-мовних знань. Вони ж у вигляді певної

суми наспівів і правил стають основою для можливих варіативних викладів цих самих наспівів вихованцями такого середовища (у цьому випадку йдеться саме про середовище духовних шкіл і семінарій) – насамперед представниками дяківського стану, практикуючими регентами і півчими. У форматі священницької освіти такі правила зводяться у формат канону, сакрального знання й підсвідомої нормативної бази.

Отже, породження нових текстів – справа проблематична. Звідси й така увага до «аранжувань» чи «перекладень», що часто зводяться до більш-менш точної фіксації традиційного розспіву: на стадіях розвитку самосвідомості культури, до яких належить названий період, «культура виділяє із себе автомоделюючі тексти і вводить у свою пам'ять концепції самої себе»²². Водночас цей час якнайкраще сприяє появі яскравих діячів у найрізноманітніших сферах науково-творчої діяльності, пік праці яких збігається із загальними культуротворчими вершинами і сприяє єдності культури тієї чи іншої нації.

Найвищий рівень розвитку українських співочих традицій, як-от у К. Стеценка, М. Леонтовича та інших, виявляється в цілковитій свободі варіювання не тільки базового матеріалу, а й породженні стилістично-формотворчої свободи й апробування відмінних від типових драматургічно-семантичних ліній / акцентів / зон. Ці знахідки не набувають значення правил ні для свого часу, ні для найближчих послідовників, стаючи швидше прецедентами для сучасників, стимулюючи до сміливих мистецьких експериментів.

Отже, у разі традиційного навчання континуальність сама по собі є підставою для подальшого продовження; в останньому правильність вивіряється не одним поколінням, і тільки висока мистецька оцінка надає підстави для подальшого існування (як негативна – для не-існування).

Черговою проблемою концепційного характеру є узгодження процесів творчості православної і 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 із врахуванням історико-типологічних аналогій поза сферою регіонально-локусної та особистісної взаємодії чи контактів є одним з визначальних факторів осмислення особливостей процесу на різних етапах його розгортання.

У ракурсі проблематики досліджуваного явища і процесів, пов'язаних з ним, потрібно наголосити на синхронному співіснуванні різних типів культури в різних регіонах. Сформовані історичні й ментальні особливості у їх взаємодії вплинули на розвиток двох спільних за витокami, але істотно відмінних між собою типів функціонування, а отже, і відмінностей у парадигматичних осях богослужбово-музичної культури цих ареалів. Це особливо виявляється при порівнянні церковно-музичного життя Східної Галичини і підросійських територій України.

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 та виконавства.

Натомість парадигма богослужбово-співочої традиції підросійських територій час від часу підлягала значним «стресам». Це стосувалося насамперед великих релігійних центрів, співочих традицій соборів і архієрейських хорів, особливо підлеглих синодальним розпорядженням. 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 завдяки дозволам на збереження власних співочих традицій, наданих першими особами імперії.

Таким чином, відповідно до визначальних норм функціонування, сукупності інваріантів існування, панівним чинником у першому випадку виступає співоча традиція, у другому – законодавча регламентація в сукупності з особистісним, а отже – суб'єктивним фактором. Це виявляється й у конфронтації «собітотожності» і «привнесеності», другий з яких виявляє певну неприродність щодо органічного відбору і «кристалізації постійних властивостей, що, врешті-решт, утворюють конструктивний каркас»²³.

Процес упровадження моделей хорového співу в Галичині був таким поступовим, що укріплення цієї структурної ланки відбувалося достатньо органічно внаслідок його накопичення й усталення, а не повсюдних радикальних нововведень. Натомість руйнування регіональних традицій у підросійських губерніях спричинив актуальність законодавчого наполягання на введенні (!) загальнонародного співу («всеобщего пения») навіть у сільських церквах. Цей факт виявляє як втрату суттєвої ланки в структурі богослужбово-музичної парадигми, так і усвідомлення потреби її відновлення, хоча на основі зразків іншого синтаксично-граматичного типу (варто переглянути перелік творів, пропонованих у численних статтях-рекомендаціях). До того ж у консерватизмі російського православ'я так чи інакше виявлялась активність середньовічної культурної парадигми, зорієнтованої на «стереотипний» (позачасовий і позапросторовий) принцип²⁴.

Отже, принцип «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 і композиції різних типів і видів богослужіння на підросійських територіях означав знищення саме регіональних відмінностей співочих традицій. Спрямовані на стабілізацію та уніфікацію, ті чи інші законодавчо виголошені нормативи допускали певну варіативність, що начебто давала можливість вибору серед зразків бажаної статичної системи: розспіви КПЛ, придворного наспіву, різних російських монастирів і допущених до вжитку авторських творів. Водночас сукупність правил як прихована культуротворча програма²⁵ (Лотман, 22) в процесі своєї реалізації (тобто – уніфікації співочо-богослужбових основ) так чи інакше мала викликати спротив у середовищах з давніми органічними традиціями (прямої наслідок – формування й розквіт культу А. Ведея в Харкові і КДА).

Аналогічну за рівнем проблему становить з'ясування ступеня взаємодії сфер обрядового церковного співу і канонічних зумовлень з композиторською творчістю, а також упровадження результатів цієї взаємодії в богослужбове концертне виконавство як специфічну галузь, що презентувала як найновіші стилістичні тенденції, так і фундаментальні зразки церковно-співочих традицій. Обрання окремих творів першорядних композиторів та маргінальних (стосовно основних напрямків) авторів зумовлено бажанням якомога повнішого охоплення загальної картини 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 враховане «перше коло» контекстуальних зумовлень, на тлі яких обрані для аналізу піснеспіви та цикли постали у всій їх 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 в царині 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 ХІХ – початку ХХ ст. загострюється під впливом досягнень тогочасної світської вокально-хорової творчості та виконавства й 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 обме-

жених окремими стилістичними напрямками й чіткими хронологічними межами, у творчості окресленого періоду. Його монолітність і до цього часу була надто непевною, а після вивчення особливостей творчості різних представників, тенденцій чи напрямів богослужбово-музичного мистецтва, визначення типологічних збігів та відмінностей між ними не виникає сумнівів у потребі чіткого окреслення таких стадій. Потребують ретельного вивчення також перехідні етапи й культурно-консервативні зони.

Один з таких перехідних етапів у центральній зоні України тривав фактично від початку XIX ст. до 1880-х років²⁶, 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 синкретичного²⁷ 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 новачність, було подано як загально визнане авторитетне джерело пізнання і символ могутньої загальноукраїнської церковно-співочої традиції²⁸. Цей факт сформував важливу регіональну відмінність, оскільки на той час на національних і полінаціональних європейських теренах домінуючі функції належали іншому принципу культурного розвитку: «Вироблення дискурсивного симулякра з наступним впровадженням його як шаблон в реальність (тиражування) – альфа і омега новоєвропейської системи знання, та й взагалі – європейської культурної моделі»²⁹.

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. Це співіснування сприяє увиразненню специфіки й 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 отримують додаткове посилення культурні прикмети найвищого національного рівня на ґрунті специфіки сприйняття різних стилістичних моделей [макро-(інваріант) і мікро-(варіант) рівні].

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 по своїй природі є етнічним, оскільки суспільства поза етнічною належністю не існує. Тому доцільніше, на наш погляд, говорити про етнічну концептуальну систему або менталітет». У зв'язку із цим особливу увагу необхідно спрямовувати на узагальнення 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 конвенціонально-знакова система є інтегративним компонентом репрезентації концептуальної системи й тому має здатність ситуативно актуалізувати будь-яку її складову»³⁰. У такому підході криється розуміння важливого аспекту для виокремлення

національно-характерних чинників з масиву засобів церковних піснеспівів різних ареалів. Тобто навіть за усвідомлення себе вірними російської православної церкви, або перебуваючи в полі інтенсивного впливу католицизму, ментально-характерні моделі³¹ виявляються органічно присутніми в авторській 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»³².

Концентрація на проблемі традицій, їх множинності та динаміки, що зумовлено особливостями досліджуваної сфери, виводить деякі аспекти дослідження на межу філософії, до того ж – християнської філософії й антропології³³. Відтак методи традиціоналістики в межах вивчення церковноцентристського мистецтва є не тільки доцільними, а й ефективними: «Співвідношення існує між тенденцією до розширення поля дії традиції, яке веде до конструювання традиції, і охоронної, 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 і нових рівнів структурної диференціації. На символічному рівні вона проявляється одночасно і в розширенні поля раціональності, і в розвитку нових напрямів людського існування або нових аспектів існуючих вимірів»³⁴.

Показово, що церковна творчість фактично відсутня у 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 й 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 закономірностей стилю»³⁵ та поєднання «досвіду західноєвропейської та російської класики з досвідом обробки народної пісні»³⁶.

Проте вже 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:

- далеко опосередковані зв'язки з фольклорним матеріалом, що може бути «результатом мимовільного суб'єктивно-підсвідомого висловлювання індивідуума, вихованого на певних зразках фольклорно-національних традицій»³⁷, тобто «дефольклоризація»;
- моностильовий синтез як «зворотний зв'язок» не в жанрі обробки, а в «написанні» класичної музики «в дусі фольклорних традицій» виявляється 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 становлень певним чином етнічно зорієнтованого митця»³⁸.

Окресливши концепційно найважливіші аспекти, потрібно звернути увагу на деякі найважливіші висновки.

Ми перебуваємо зараз на тій самій стадії наукового процесу, що її окреслила О. Зосім щодо української духовної пісні: «Через висвітлення національних рис духовної пісенності у її загальнонаціональних і регіональних варіантах, через вивчення національної духовно-пісенної традиції як складової загальноєвропейської, через показ особливостей духовної пісенності як одного з елементів європейської християнської церковної музичної культури, взятої у її національній та конфесійній розмаїтості, ми можемо по-справжньому оцінити місце духовної пісенності у формуванні християнсько-культурної традиції Європи»³⁹.

¹ Так, опора на інтертекстуальний метод, що на найзагальнішому рівні «дає змогу висвітлити спільні текстуальні та ідеологічні резонанси..., зіставляє тексти з метою відкриття точки подібностей та відмінностей» (*Клінінгер Д.* Інтертекстуальність // Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Е. Вінквіста та В. Е. Тейлора. Пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. О. Шевченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – С. 171) і спричинює розуміння того, що «всі тексти та ідеї є невід'ємною частиною мережі історичних, суспільних, ідеологічних і текстуальних відносин» (там само), у просторі спеціалізованих знань сприяє виявленню позажанрових збігів / відмінностей тощо. Він дозволив змістити ракурс вивчення обраного предмета з автономних творів і авторських доробків до функціонування й актуалізації співочої традиції, а відтак – від тексту й текстуальності до контексту й процесуальності. Унаслідок навіть використання схожих моделей стало можливим розглядати поза звичною теорією впливів і епігонства, як такі, що несуть усталений асоціативний ряд і специфічні коди в межах своєї мистецької сфери: «По суті, інтертекстуальне прочитання – це дослідження глибокого контексту будь-якого акту текстуальності і йде кількома різними стежками асоціацій, що є фактично головним змістом тексту» (*Клінінгер Д.* Інтертекстуальність... – С. 172).

² «Регіон» – поняття, що застосовується до одиниць таксонімічно-географічного районування, іноді відмінних від існуючого адміністративного поділу, а також цілісна у взаємопов'язаності її складових елементів територія, що за певними ознаками відрізняється від інших.

³ «Локус культури – регулярно відтворюваний у дискурсі певної культури просторовий об'єкт, що є місцем дії або споглядання» (*Лассан Э.* О локусах культуры как реализации пространственных координат сознания [Електронний ресурс] // Лингвистика как ангажированное знание. – Режим доступу : <http://ling.x-artstudio.de/st12.html>. [Тут і далі переклад мій. – *Н. К.*]). Об'єкт, визначений у культурному просторі на основі певної символічності й феноменальності, наданої йому в національній і культурній свідомості.

⁴ Чинник свідомості є одним з основоположних у дослідженнях різних видів творчості й типів культури. Звернімось, для прикладу, до твердження С. Аверинцева: «Саме художня свідомість, у якій кожного разу відображені історичний зміст окремої епохи, її ідеологічні потреби й уявлення, відносини літератури й дійсності, визначає сукупність принципів літературної творчості в їх теоретичному (художня самосвідомість у літературній теорії) і практичному (художнє освоєння світу в літературній практиці) втіленнях. Інакше кажучи, художня свідомість епохи втілюється в її поетиці, а зміна типів художньої свідомості зумовлює головні лінії та напрями історичного руху поетичних форм і категорій» (*Аверинцев С. С.* Категории поэтики в смене литературных эпох [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://tortuga.angarsk.su/fb2/averis22/Kategorii_poetiki.fb2_1.html).

⁵ Вивчення матеріалу дозволяє запропонувати таке визначення: стадія культурно-мистецького процесу – це специфічна за особливостями й критеріями (стійкістю типу художньої свідомості, визначеністю ментальних і типологічних установок у різних сферах), але неоднорідна за спрямуванням співіснуючих напрямів і не обмежена точними хронологічними межами фаза в розвитку того чи іншого явища.

⁶ Ця суперечність здавна належить до фундаментальних проблем узгоджень між світом Церкви й аналітиками церковного мистецтва. Ось одне з формулювань, запропонованих І. Гарднером: «Техніка піснеспіву є окремою галуззю в літургічній науці. Ми звертаємо особливу увагу саме на відношення церковного співу до літургії, у той час, як технічний бік часто стосувався тільки музики: адже церковний спів має ширші завдання, ніж просто прикраса богослужіння. Церковний устав регулює техніку, передбачаючи той чи інший спосіб виконання... звертаючи увагу на техніку піснеспіву, ми маємо проникнути дещо глибше... у психологію творчого процесу композитора» (*Гарднер И. А.* К вопросу о переложении церковных роспевов для хора [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.seminaria.ru/chsing/gardner_perelozh.pdf).

⁷ *Антипова Т.* Виктор Калинин как представитель Новой московской школы церковной музыки // Гимнология: Ученые записки научного центра русской церковной музыки имени протоиерея Димитрия Разумовского. – Вып. 1 / отв. ред. И. Лозовая. – М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского ; Издательский Дом «Композитор», 2000. – С. 615.

⁸ Висвітлення цієї проблеми має неабияке значення, адже фактично в кожному великому центрі України культивувалися місцеві традиції. Зовсім інша ситуація склалася в Росії, де

навіть у столицях органічний традиційний спів зберігався тільки в Московському Успенському соборі внаслідок протестів митрополита Московського Філарета щодо регламентуючих постанов Священного Правлячого Синоду.

⁹ Неабияк важливо, що на різних стадіях розвитку богослужбово-музичної культури впродовж 1801–1916 років поглиблюється усвідомлення сакральності її національних проявів.

¹⁰ У такому формулюванні ми спираємося на визначення парадигми, наведене Н. Герасимовою-Персидською: «Парадигма – це властивості явищ, які узагальнюються в теорії або моделі постановки проблем» (*Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох / Н. А. Герасимова-Персидская. – М. : Музыка, 1994. – С. 10*). Відтак важливо наочно проілюструвати відмінності в парадигмальних площинах початку й кінця ХІХ ст.:

феномен «єдиної» православної культури	феномен національної церковної традиції
жанрова належність твору	стилістична належність твору
домінантно-семантичне значення теми як інтонаційної ідеї	домінантне семантичне значення типу розгортання інтонаційно-фактурних площин
превалювання закономірностей класичного формотворення	превалювання закономірностей текстової символіки у формотворчо-драматургічних засадах
культ композитора і школи	культ явища і напряму
спів у монастирях	спів у соборах
домінування усної традиції	домінування авторських творів

В обох, за Ю. Лотманом, виявляються ознаки семантичного типу культури (як-от певні усталені впродовж тривалого часу улюблені паствою піснеспіви, типи розспіву, тяжіння до виконання творів того чи іншого композитора, ситуативні моделі поведінки під час служби, що можуть відрізнятися від аналогічних явищ в інших осередках), які несуть актуальний парадигматичний код для окремого регіону, єпархії тощо, так і синтаксичний (особливо помітний у трактуванні певного твору, стилю і т. п. регентом того чи іншого храму, тобто спирається на суб'єктивні чинники, якими є освіта, школа, уподобання тощо).

Як і раніше, диференціація зачіпає внутрішні процеси: виразно розчленовується кілька сфер, де «вищі» рівні вже залежать не так від оригінальності й поширеності (яскравий авторський твір чи панування певних співочих видів у богослужінні), як від наповненості семантико-символічною змістовністю творів і сприйняття прихожанами цього змісту, його підтримки, відхилення і критичного транслювання в актуальний культурний контекст.

У стилістиці багатоголосся відбулися не менш помітні зміни. Втратили домуніюче значення панівні кантово-хоральні чинники. На зміну домінуванню солістів прийшла особлива колоритність і тембральність партій і фактурних площин; від домінування вертикального «сопряження» відбувається повільний «зсув» до складних взаємоузгоджень вертикально-горизонтальних (площинних) співвідношень під впливом чинника розспівності, від зовнішнього наслідування розспіву – до піднесення його (знову!) у формотворчий принцип. Логіку побудови музичних фраз і форму твору в цілому визначає текст і його семантика. Хор, як і у світських жанрах, отримує потужне звучання зі справді симфонічним розвитком.

¹¹ *Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох... – С. 18.*

¹² *Антипова Т. Виктор Калинин как представитель Новой московской школы церковной музыки... – С. 615 (С. 610–618).*

¹³ Подібні роботи вже з'являються в українському мистецтвознавстві, хоча стосуються вони не так динаміки в процесах тієї чи іншої галузі, як окремих жанрів у різні епохи. Проте применшення ролі наскрізних культурологічних «токів» (аналогом у сакральній термінології слово «дух») у них, очевидно, призводить до певного змістового збіднення (слід зауважити, що до цього часу залишається неперевіршеною в цьому сенсі праця Н. Герасимової-Персидської «Русская музыка XVII века: встреча двух эпох», видана в Москві 1994 року).

Важливим досягненням у вивченні української християнсько-співочої традиції є монографія О. Зосім, яка обрала центральним аспектом дослідження вивчення репертуарних зв'язків західноєвропейської та української духовної пісенності. Вона звернулася до розробки методологічної основи для вивчення методів реценсії західноєвропейських духовно-пісенних творів у вітчизняному (східнослов'янському) репертуарі; уточнення й систематизації корпусу західноєвропейських пісенних творів, які ввійшли до українського духовно-пісенного репертуару в ХVІІ–ХVІІІ ст.; з'ясування причин відмінностей у запозичених пісенних творах в українському духовно-пісенному репертуарі й висвітлення споріднених та відмінних рис між

ними (Зосім О. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях [монографія] / О. Л. Зосім. – К. : ДАККиМ. 2009. – С. 4).

¹⁴ У такій позиції важливо опертися на концепційні підходи, запропоновані таким авторитетним ученим, як Іван Олексійович Гарднер. Зокрема, у статті «К вопросу о переложении церковных роспевов для хора» 1931 року публікації в журналы «Воскресное чтение» він наголосив: «Будь-який духовно-музичний твір міг би розглядатися з різних точок зору: 1) музично-граматичної; 2) технічної; 3) естетичної; 4) аскетичної. Перші дві ми згодні надати на суд широкого кола музикантів, судження з третьої точки зору переважно, а з четвертої – винятково повинно належати особам повною мірою церковним, які зберігають передання благочестя. Це особливо важливо, оскільки переданню благочестя (включно з наукою, як відчувати) неможливо навчитися з книг: воно не піддається запису. Це благочестя обіймає і спосіб відчуження, настроєність всього нашого релігійного життя; зберігається воно усією Церквою» (Гарднер И. А. К вопросу о переложении церковных роспевов для хора...).

¹⁵ На значенні цього чинника при створенні періодизаційних схем наголосила Олена Зінкевич (Зінкевич О. Від «історії-розповіді» до «історії-проблеми» // Музично-історичні концепції. – С. 75).

¹⁶ Данько Л. Научные аспекты опереведения // Музично-історичні концепції в минулому і сучасності. – Л., 1997.

¹⁷ Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох... – С. 14.

¹⁸ Соколов Е. Г. Дискурсивные пределы стиля // Барокко и классицизм в истории мировой культуры : материалы Международной научной конференции. – С.Пб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – Вып. 17. – С. 15–19. – (Серия «Symposium»).

¹⁹ Кастальский А. О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке // Музыкальная жизнь. – 1991. – № 2. – С. 42.

²⁰ Преображенский А. Из первых лет партесного пения в Москве // Музыкальный современник. – 1915. – Ноябрь. – Кн. 3. – С. 36.

²¹ Цьому є вагомим пояснення. На відміну від духовенства минулих століть, в імперському контексті вихованці спеціалізованих духовних академій (але не семінарій, де відчуття традиції зберігалася й культивувався) мали інтегруватися в загальнодержавне русло, несучи ідеї панівної церковної доктрини. Такому процесу сприяло й активне переміщення значної частини контингенту колишніх студентів-українців в інші регіони імперії. У вищих духовних закладах ішлося про виховання освічених, ерудованих, але консервативно налаштованих церковно-суспільних діячів, що несли дух ортодоксальності як єдино прийнятний для тогочасної церкви. Від колишнього конфесійного плюралізму залишилася тільки маленька частка, і стосувалася вона представників, що сповідували іншу домінуючу доктрину – римо-католицизм. На цьому тлі досить яскраво виглядає «легалізація» старообрядництва наприкінці XIX ст., що значною мірою була підготовлена ідеями «повернення до витоків», давніх традицій.

²² Лотман Ю. Проблема «обучения культуре» как типологическая характеристика // Лотман Ю. Чему учатся люди. Статьи и заметки / Ю. М. Лотман [предисл. П. Тороп ; сост. С. Саулер, П. Тороп]. – М. : Центр книги ВГБИЛ им. М. И. Рудомина, 2009. – С. 22.

²³ Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох... – С. 11.

²⁴ Бычков В. В. Эстетические аспекты иконографического канона в восточно-христианском искусстве // Вопросы теории и истории эстетики. – М. : МГУ, 1972. – Вып. 7. – С. 148–176.

²⁵ Лотман Ю. Проблема «обучения культуре» как типологическая характеристика... – С. 22.

²⁶ Становлення нових орієнтирів, що невдовзі відіграли фундаментальне значення для нових тенденцій у церковному мистецтві, відбувався в умовах активного ментального самоусвідомлення. Сентименталізм у Східній Україні і бідермаер у Західній відіграли роль чинників, що розмежували стильові засади бароко й романтизму, модифікували і врешті трансформували світоглядні й культурно-мистецькі умови.

²⁷ 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). Цей досвід, отже, пов'язаний тільки із цією традицією – самотньою, нетотожною іншим локальним традиціям. Яскравий приклад – локалізація і самоідентифікація співочих традицій Львівського Ставропігійського інституту і Львівської духовної семінарії (до речі, таке саме явище спостерігається у взаємовідносинах та самоідентифікації представників співочих традицій київського Софійського собору, київського Михайлівського Золотоверхого монастиря і Києво-Печерської лаври).

²⁸ Активне звернення до нормативів самолівкової традиції в Галичині в останній третині XIX ст., а тим більше – до принципів старовинних дяківських розспівів і поступове посилення тенденції до творення 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. 135–146.). Це дає підстави вважати названий феномен як прояв формування неотенденцій із чіткими ознаками стильового моделювання.

²⁹ *Соколов Е. Г.* Дискурсивные пределы стиля... – С. 16.

³⁰ *Пищальникова В. А.* Национальная специфика концептуальной системы и ее репрезентация в языке // *Горный Алтай и Россия 240 лет.* – ГАГУ, 1996. – С. 6–8.

³¹ Тобто моделі, зорієнтовані на підсвідомі наставлення й такі, що можуть поєднувати глибоко суперечливі складові у їх динамічній взаємодії.

³² *Шаховский В. И.* Эмоциональные культурные концепты: параллели и контрасты [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.russcomm.ru/rca_biblio/sh/shakhovsky03.shtml.

³³ Інтердисциплінарність, спричинена специфікою об'єкта дослідження, зумовила також залучення методологічних підходів і висновків із праць з історичної та теоретичної культурології, семіотики, релігієзнавства й літургії інших наукових галузей.

³⁴ *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.

³⁵ *Ляшенко І.* Українська композиторська школа в історичній типології стилеутворення / *Іван Ляшенко* // *Музично-історичні концепції в минулому і сучасності.* – Л., 1997. – С. 63.

³⁶ Там само.

³⁷ Там само. – С. 61.

³⁸ Там само.

Звернувшись до студій одного з найавторитетніших дослідників у сучасній музично-літургічній сфері – І. Гарднера, – знаходимо підтвердження цьому висновку. Учений звертає особливу увагу на можливість застосування техніки «в народному душі» 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 душі: 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 із церковного погляду» (*Гарднер И. А.* К вопросу о переложении церковных роспевов для хора...). І далі: «Народний спів геніально відтінює настрій у 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 утримується увага, зовсім інші образи виникають у слухача, ніж при хоральному супроводі мелодії».

³⁹ *Зосім О.* Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях... – С. 4.