

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ А. В. НЕЖДАНОВОЇ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Муравська Ольга Вікторівна

УДК 781.033:782

ДИСЕРТАЦІЯ

**ВПЛИВ СХІДНОХРИСТІЯНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ НА ЄВРОПЕЙСЬКЕ
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ХІХ-ХХ СТОЛІТЬ**

Спеціальність 26.00.01 – Теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

О. В. Муравська

Науковий консультант – Маркова Олена Миколаївна, доктор мистецтвознавства, професор

Київ–2018

АНОТАЦІЯ

Муравська О. В. Вплив східнохристиянської культури на європейське музичне мистецтво XIX–XX століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури». – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України. Київ, 2018.

Дисертація є дослідженням слов'яно-візантійського культурного генезису західноєвропейського культурно-історичного мислення.

У роботі розкрито культурно-історичну та релігійну специфіку європейського Сходу і Заходу в руслі становлення їх духовно-мистецьких ключових установок, орієнтованих на ідеї Преображення і Прогресу. Визначено сутність позначених регіональних християнських традицій, які, з одного боку, принципово різняться, тяжіючи, або до Прогресу і динамічного розуміння сутності історії та людського духовного шляху, або до Преображення і споглядальності, з іншого, – взаємно доповнюють один одного, будучи похідними від загального східнохристиянського «кореня» – «вселенського православ'я».

Узагальнено типологію візантійської культури, її богослужбово-співацької традиції як предмета наукового дослідження, історичної хронології поширення візантійського художнього досвіду, а також його ролі в формуванні патріархально-ортодоксального типу культури. З'ясовано, що східнохристиянська традиція найбільш повно сконцентрувалася в культурі Візантії, яка історично визначена у вигляді витоку і принципу, що формує культурне будівництво середньовічної Європи, а також джерела оновлення в Новій і Новітній історії. Візантійська цивілізація являла собою об'єднання різних націй і культур під знаком православ'я, що припускало, одночасно, терпиме ставлення до місцевих культурно-історичних традицій, поєднане з

органічністю успадкування християнством окремих проявів античної культури. Основний духовний і соціально-політичний принцип існування Візантії як християнської імперії був репрезентований ідеєю «симфонії влад», що виступала гарантом порядку-євтаксії – базової мети Домобудівництва імперії як «християнізованого космосу». Орієнтація на божественний «прообраз» визначила домінування традиціоналізму і канонічності як суттєвих рис не тільки господарсько-політичного та соціального життя Візантії, але й її культури. Доведено, що її літургійно-теургічні якості орієнтовані на ідею синергії і духовного преображення індивіда, домінують роль канону, традиції і звичаю. Цей охоронно-консервативний підхід, що сходиться до Домострою, християнська концепція якого склалася саме в Візантії, характеризується сакралізацією-спіритуалізацією всіх рівнів буття людини, орієнтованої на біблійні і агіографічні поведінкові морально-етичні стереотипи.

Сформульовано концепцію «патріархально-ортодоксальної культури» (на базі феномену «Домобудівництва») як генезиса європейської культурно-історичної традиції. Доведено, що ця культура базується на ідеях соборності, добротоліб'я, синергії, націлених на духовне Преображення людського єства, здійснюваного в статиці соціальної стабільності, в строгій рівновазі горизонтально-лінійно організованої буттєвості і сталості духовної вертикалі ієрархії існуючого. Іконність, ідея мімезиса-наслідування, пріоритетна роль поняття про Порядок-євтаксію в сукупності зумовили такі базові якості даної культури, як традиціоналізм, канонічність, консерватизм, літургійність при домінуючій ролі архетипів Дому, Сім'ї, Отця, Матері та ін. Відзначено, що вона репрезентує відповідний тип героя, домінуючі риси якого визначені ідеалами християнських чеснот, співвідносних з образом первозданної (до гріхопадіння) духовної досконалості людини.

Узагальнено духовно-музичні ознаки названого типу культури, що тяжіють до кантовості, модальності, монодії, а також до раннього культового багатоголосся як складових феномену «простого серйозного співу».

Встановлено, що форми названого типу культури пов'язані не тільки з національно-конфесійною, а й з державно-соціальною специфікою ареалу її поширення (імперська і неімперська, християнсько-республіканська). У країнах православної орієнтації (Україна, Росія та ін.) типологічні якості патріархально-ортодоксальної культури функціонували на рівні національно-державної культуротворчої ідеї, в той час як в неправославному європейському регіоні (Німеччина, Франція, Іспанія, Італія, Ірландія та ін.) вони реалізовувалися в межах культурних ідей епохи, що репрезентували пам'ять про духовний генезис названих національних культур, висхідний до періоду Неподіленої церкви.

З'ясовано, що актуальність візантійського соціально-державного, культурно-історичного та духовного досвіду визначила багатовікову історію розвитку візантиністики, відзначеною як сплесками інтересу до нього, так і періодами досить жорсткої критики. Пік останніх пов'язаний з XVIII – XIX ст., коли прогресистські пріоритети мислення витісняють традиційно-канонічні духовно-культурні моделі Всесвіту патріархальної Візантії. Інерція світоглядного неприйняття значущості візантійської культури досягає апогею і в марксистсько-раціоналістичній системі XX ст., тоді як релігійне Відродження в Європі і Православне Відродження в Україні та Росії в XIX ст. в зазначений період сприяють піднесенню візантології.

Обґрунтовано базисність візантійської християнської релігійної доктрини, яка так чи інакше, в тому числі у вигляді секуляризованого «перевертання» християнських засад, орієнтувала культурно-мистецькі коди і типології Європи, відроджуючись в цілісних пластах провізантистських по декларації і безпосередньо відтворюючих морально-художні канони візантизму, що безпосередньо віднаходилися в антитезі «прогресистському» поглядів на світ від XVIII до XXI століть.

Доведено, що духовний і культурно-історичний внесок Візантії в розвиток європейської цивілізації носить багатоаспектний характер, визначений різними рівнями впливів візантійської цивілізації як в період

Середньовіччя, так і в наступні епохи. На рівні східнохристиянської релігійної доктрини цей вплив позначився на духовно-богослужбових позиціях ранньосередньовічного західного християнства, тобто Кельтської церкви, галльської, мосарабської та інших богослужбових традицій, а також на феномені «Київського християнства» (суттєвого для українського «образу світу»), генетично та історично пов'язаних зі східним християнством, в тому числі в його візантійській іпостасі. Східне християнство певною мірою складає підґрунтя і для протестантизму і Реформації, перші кроки якої, згідно з дослідженнями істориків Церкви, відзначені всебічними контактами з Константинопольським патріархом та орієнтацією на позиції православного вчення.

Визначено, що ідеї останнього у XIX ст. стали каталізатором численних «Літургійних рухів», що охопили європейський культурно-історичний простір («Оксфордський рух», «Літургійний рух» Франції, старокатолицтво, ідеї-проекти І. Овербека, С. Хезерлі, «Цециліанський рух» та ін.), орієнтованих на ренесанс ідей «Неподіленої церкви», єднання з православ'ям, відродження середньовічної богослужбово-співацької традиції та її духовного сенсу.

Встановлено, що різноманіття національних моделей засвоєння візантійського духовного та державно-історичного досвіду відобразилося і в стильових якостях європейської культури не тільки Середньовіччя, а й наступних епох. Огляд історії середньовічних позавізантійських відроджень (Каролінгське, Оттонівське, відродження XII ст.) дозволяє виявити значиму роль в них східнохристиянської складової, представлені або через ранньохристиянські європейські традиції і духовно-аскетичний досвід Ірландії, Галлії, Британії, або безпосередньо через Візантію. Заповіти візантійської культурно-історичної традиції очевидні і в стильових якостях мистецтва рококо (в тому числі і музичного), що зберігало в химерно-символістських формах пам'ять не тільки про високі духовні заповіти французького аристократизму та його салонної культури (похідної від

візантійських «театрів-салонів»), а й про суттєву для нього риторико-фігуративну візантійську традицію, успадковану галліканізмом.

Обґрунтовано ідею відносно специфіки імперської християнської культури, що склала генезу для ампіра – імперського стилю першої половини ХІХ ст. Іншу іпостась патріархально-ортодоксальної традиції відображала стилістика бідермаєра, орієнтована на втілення в художніх формах ідей «побуту, пронизаного релігійністю» (А. Кантор), «великого в малому», гармонії всесвіту і людини, а також на звернення до відповідного типу героя – «маленької людини», типаж якої сходить до біблійних та агіографічних джерел. Художньо-музичні «виходи» бідермаєра, що охоплюють німецькомовний ареал Європи, Україну, Росію та ін., відповідно, орієнтовані на типову, загальнозначущу жанрово-інтонаційну сферу, що генетично пов'язана з церковно-співацьким обиходом у всій різноманітності його проявів. З'ясовано роль візантійського та неовізантійського стилів, що розвивалися на базі мистецтва історизму та літургійних рухів-відроджень, охоплюючи практично всю Європу ХІХ – початку ХХ ст., в тому числі і Україну, що репрезентувала ідеї «візантійського відродження» в діяльності «школи М. Бойчука» та його музикантів-сучасників. Духовно-теургічна місія музики, в повній мірі реалізована в культурно-історичній практиці Візантії, збереже свою значимість і в ХХ ст., на перетинах авангарду і неовізантійства, а також період постмодерну в його шуканнях духовно-інтонаційних засобів фіксації містеріальної якості, «нової сакральності», «нової простоти», «медитативності», «поетики тиші» (А. Пярт, Дж. Тавенер, В. Сильвестров та ін.).

Визначено, що музична культура, орієнтована на традиції патріархально-ортодоксального типу культури охоплює широкий жанровий спектр, пов'язаний з різними сферами буття – від гуртово-домашньої (камерно-вокальної та камерно-інструментальної) до імперсько-культової з пріоритетною роллю духовно-співочої сфери і близької до неї (паралітургічної). Визначальними якостями ладово-інтонаційної мови і

фактури в даній традиції виступає *опора на модальність, кантовість і гетерофонно-стрічково-бурдонні форми контрастної поліфонії*. Принципи розвитку подібного інтонаційного матеріалу апелюють до варіантності-варіаційності. Орієнтація на домінуючу роль заданого першоджерела багато в чому визначає початкову анонімність даного мистецтва, пізніше – нівелювання власне авторського начала, що стає «знаком» корпоративності-соборності як однієї з показових якостей патріархально-ортодоксальної традиції. Певним узагальненням названих процесів в сучасний період можна вважати концепцію дослідження В. Мартинова під символічною назвою «Кінець часу композиторів».

Виявлено, що східнохристиянське церковне гімнотворення заохотило поезію вченого чернецтва середньовічної Ірландії і Британії, музичні заповіді якого довго зберігала Україна, склавши паралель в мистецтві-проповідництві бандуристів-кобзарів до діяльності бардів-філідів VII–XVII ст., в місії філософа-мандрівника Г. Сковороди що відтворював ідеї релігійно-філософського проповідництва спадкоємців Св. Галлуса. Візантійським шануванням Богородиці пронизана творчість трубадурів і мінезингерів материкової Європи. У музичній сфері в певний час виявилася забутою, а нині відроджена базисна роль Візантійської системи співу з ісоном-бурдоном в становленні музичного багатоголосся, яке визначило в поліфонії і гармонії специфіку європейського музичного мислення. Єрусалимський кант, що заклав основи християнської співочої традиції в цілому, візантійська система осмоголосся склали базу всіх літургійно-професійних установок Європи, в тому числі зумовивши появу провізантійського старохристиянського центру музичної освіти Європи – Сен-Галленського монастиря, заснованого на ідеях візантійського вишколу, як джерела всіх наступних досягнень європейського музичного багатоголосся.

Відзначено візантійське «коріння» в типологічних якостях містерії та літургійної драми, що склали базис музичного театру Європи, не тільки XVII–XVIII ст., а й наступних епох. Ідеї Преображення, духовного сходження та

прагнення до гармонії-симфонії між світом та людиною складають сенс і німецького музичного театру XIX ст. (Е. Т. А. Гофман, А. Лорцинг, Р. Шуман, Р. Вагнер, Е. Хумпердінк), і ораторіальної традиції (Р. Шуман, Ф. Мендельсон), і поетики французької ліричної опери (Ш. Гуно, Ж. Массне), що розвивалися на перетині духовних шукань романтизму та бідермаєру. Містеріально-символічні узагальнення та агіографічно-біблійні аналогії визначили також сутність концепцій музичного театру М. Лисенка («Тарас Бульба»), В. Ребікова («Дворянське гніздо»), С. Прокоф'єва («Повість про справжню людину»), О. Мессіана («Святий Франциск Ассизький»). Пряме чи опосередковане звернення до богослужбово-літургійної сфери в межах патріархально-ортодоксальної культурно-історичної традиції породжувало відповідні жанрові симбіози (опера-ораторія, опера-ораторія-пасіон, опера-літургія та ін.). Останні є показовими і для оперної творчості М. Глинки («Життя за царя»), що виникла на перетині ораторіальної та православної літургійної традиції, і для музичного театру К. Сен-Санса («Самсон і Даліла») як зразка біблійної опери-ораторії, і для опери-містерії О. Мессіана («Святий Франциск Ассизький»), що підсумовує не тільки духовно-творчі надбання автора, але єднання-симфонію духовних культур Сходу і Заходу.

Ключові слова: східнохристиянська культура, «давньозахідне православ'я», культура Візантії, візантінізм, патріархально-ортодоксальна культура, Домострой, «Господнє Домобудівництво», Преображення, Прогрес, «Літургійні рухи» Західної Європи, ампір, бідермаєр, монодія, модальність, кант.

SUMMARY

Muravskaya O. V. The influence of eastern christian culture on the musical art of the 19th–20th centuries. – The qualification scientific work as the manuscript. Thesis for the Degree of Doctor in Art Criticism by speciality 26.00.01 – «Theory and History of Culture». – The National Academy of Managerial Staff of Culture and Art, Ministry of Culture of Ukraine. Kyiv, 2018.

The dissertation is a study of the Slavic-Byzantine cultural genesis of Western European cultural-historical thinking.

The work reveals the cultural-historical and religious specifics of the European East and West in the context of the formation of their spiritual and artistic key settings, focused on the idea of Transfiguration and progress. The essence of designated regional Christian traditions, which, on the one hand, fundamentally different, tends, or to Progress and dynamic understanding of the essence of history and the human spiritual path, or to Transfiguration and contemplation, on the other hand, mutually complement each other, being derivatives of the general Eastern Christian «root» – «universal Orthodoxy».

The typology of Byzantine culture, its liturgical and singing tradition as a subject of scientific research, the historical chronology of the spread of Byzantine artistic experience, and its role in the formation of the patriarchal-orthodox type of culture are generalized. It was found that the Eastern Christian tradition was most fully concentrated in the culture of Byzantium, which is historically defined as a leak and principle that forms the cultural construction of medieval Europe, as well as sources of renewal in the New and Newest history. Byzantine civilization was an association of different nations and cultures under the sign of Orthodoxy, which assumed, at the same time, a tolerant attitude to local cultural and historical traditions, combined with the organicity inheritance of Christianity certain manifestations of ancient culture. The main spiritual and socio-political principle of the existence of Byzantium as a Christian empire was represented by the idea of «symphony of power», acting as the guarantor of the order-euttaxia – the basic goal of the building of the empire as a «Christianized cosmos». Orientation to the divine «prototype» has defined the domination of traditionalism and canonism as essential features of not only the economic, political and social life of Byzantium, but also its culture. It is proved that its liturgical-theurgical qualities are oriented on the idea of synergy and spiritual transformation of the individual, the dominant role of the canon, tradition and custom. This conservative-conservative approach that goes back to the Domostroy, the Christian conception of which prevails just in

Byzantium, is characterized by sacralization-spiritualization of all levels of human being, oriented on the biblical and hagiographic behavioral moral and ethical stereotypes.

Formulated the concept of «orthodox patriarchal culture» (based on the phenomenon of «fellowship») as the genesis of European cultural and historical traditions. It is proved that this culture is based on the idea of catholicity, Philokalia, synergies aimed at Transfiguration spiritual human being, implemented in static social stability, in strict equilibrium horizontal linear ness and sustainability organized spiritual hierarchy existing vertical. Ikonnist idea of mimesis-imitation primary role concept of order together resulted in the following basic qualities of the culture as traditionalism, canonical, conservatism with the dominant role of archetypes Home, Family, Father, Mother and others. It is noted that it represents the relevant type of hero, the dominant features of which are defined ideals of Christian virtues correlative with pristine image (to fall) spiritual perfection of man.

There are generalized spiritual and musical signs of the named type of culture, which tend to kantivo, modality, monody, as well as to early cult polyphony as components of the phenomenon of «simple serious singing».

It is established that the forms of the named type of culture are connected not only with the national-confessional, but also with the state-social specificity of the range of its distribution (imperial and non-imperial, Christian-republican). In the countries of the Orthodox orientation (Russia, Ukraine, etc.), the typological qualities of the patriarchal-orthodox culture functioned at the level of national-state cultural-making idea, while in the non-Orthodox European region (Germany, France, Spain, Italy, Ireland, etc.) they were realized within the limits of cultural ideas of the era, representing the memory of the spiritual genesis of the named national cultures, rising to the period of the Undivided Church.

It was found out that the relevance of Byzantine socio-state, cultural-historical and spiritual experience has determined the centuries-old history of the development of Byzantium, marked both by surges of interest in it and periods of

rather severe criticism. The peak of the latter is connected with the XVIII–XIX centuries, when the progressive priorities of thinking supplant the traditional-canonical spiritual and cultural models of the Universe of Patriarchal Byzantium. The inertia of the outlook of the perception of the significance of Byzantine culture reaches the peak in the Marxist-rationalist system of the twentieth century, while the religious Renaissance in Europe and the Orthodox Renaissance in Russia and Ukraine in the nineteenth century. During this period contribute to the rise of onanology. The basis of the Byzantine Christian religious doctrine, which in one way or another, including in the form of a secularized «overturning» of Christian principles, was based on the orientation of cultural and artistic codes and typologies of Europe, reviving in integral strata of the Provisionist Declaration and directly reproducing the moral and artistic canons of Byzantium, which Directly found themselves in the antithesis of a «progressive» view of the world from the 18th to the 21st centuries.

It is proved that the spiritual, cultural and historical contribution of Byzantium to the development of European civilization is multidimensional in nature, determined by different levels of influence of the Byzantine civilization in the period of the Middle Ages, and in subsequent epochs. At the level of the Eastern Christian religious doctrine, this influence has affected the spiritual and liturgical positions of the early Middle Ages of Western Christianity, that is, the Celtic Church, the Gallic, Mozarabian, and others. The liturgical traditions, as well as the phenomenon of «Kiev Christianity» (essential for the Ukrainian «image of the world») genetically and historically related to Eastern Christianity, including its Byzantine hypostasis. Eastern Christianity to a certain extent forms the basis for both Protestantism and the Reformation, whose first steps, according to studies by historians of the Church, are marked by extensive contacts with the Patriarch of Constantinople and the orientation towards the position of the Orthodox doctrine.

It is determined that the ideas of the latter in the XIX century. Became the catalyst for numerous «Liturgical movements» that covered the European cultural and historical space («Oxford Movement», «Liturgical Movement» of France,

ancient Catholicism, ideas-projects by I. Overbeck, S. Hatherley, «Tsetsilian movement», etc.) oriented on the Renaissance of the Undivided Church, unity with Orthodoxy, the revival of the medieval liturgical-singing tradition and its spiritual meaning.

Established that the diversity of national models and spiritual assimilation of the Byzantine state and historical experience is reflected in the style and quality of European culture, not only of the Middle Ages, but subsequent periods. Review the history of medieval revival (Carolingian, Otton, revival XII c.) Reveals significant role in their Eastern part provided either through early Christian European traditions, spiritual and ascetic experience of Ireland, Gaul, Britain, or directly through Byzantium. Wills Byzantine cultural and historical tradition obvious stylistic qualities and Rococo art (including music), which retained a strangely-symbolist forms of memory not only of high spiritual precepts and its Aristocracy French salon culture (derived from the Byzantine «theater-salons»), but also essential for a figurative rhetoric-Byzantine tradition inherited Gallicanism.

Grounded imperial idea of relative specificity of Christian culture, which amounted to genesis empire – imperial style of the first half of the XIX century. Another hypostasis orthodox patriarchal tradition reflects the style of Biedermeier focused on implementing the ideas of art forms «of life, permeated by religiosity» (A. Cantor), «a big in small», harmony of the universe and man, and to apply the appropriate type of hero – «Small person», the type of which goes back to biblical and hagiographic sources. Art and Music «exit» Biedermeier covering the German speaking area of Europe, Russia, Ukraine and others., Respectively, focused on typical, universal genre and tonal scope, genetically linked to the church singers Everyday life in all of its manifestations. The role of Byzantine and Byzantine Revival architecture that developed on the basis of the historical and liturgical art movements, revivals, covering almost all of Europe XIX – early XX century, Including Ukraine, which represented the idea of «Byzantine renaissance» in activity «school by Boychuk» and his contemporary musicians. Spiritual teurgic mission music fully implemented in the cultural and historical practice Byzantium

retain its significance in the twentieth century, At the intersection of avantgarde and neobyzantium, and the period of post-modern in its quest spiritual intonation means fixing the mystery as «new sacredness», «new simplicity», «medytation», «poetics of silence» (A. Part, John. Tavener, V. Silvestrov et al.).

It has been determined that the musical culture, oriented on the traditions of the patriarchal-orthodox type of culture, covers a wide genre spectrum related to various spheres of life, from the bulk-home (chamber-vocal and chamber-instrumental) to the imperial-religious with the priority role of spiritual and singing Sphere and close to it. The defining qualities of the casual-intonational language and texture in this tradition are based on the modality, kantivost and heterophonic-band-burgundy forms of contrast polyphony. The principles of the development of such intonation material appeal to variability-variation. Focusing on the dominant role of the given primary source largely determines the initial anonymity of this art, later – the leveling of the author's own right, which becomes a «sign» of corporativeness-collegiality as one of the indicative qualities of the patriarchal-orthodox tradition. A definite generalization of the mentioned processes in the period can be considered the concept of research V. Martynov under the symbolic title «End of composers time».

It was discovered that the Eastern Christian church procession promoted the poetry of the scholarly monasticism of medieval Ireland and Britain, whose musical covenants were preserved for a long time by Ukraine, making a parallel in the art of preaching bandura-kobzars to the activity of the bards-phileds of the VII–XVII centuries, in the mission of the philosopher-wanderer G. Skovoroda Which reproduced the ideas of the religious and philosophical preaching of the successors of St. Gallus. The Byzantine reverence of the Virgin is imbued with the creativity of the troubadours and minesiners of continental Europe. In the music field at some point it became forgotten, and now the revived basis role of the Byzantine system of singing with ison-bourdon in the formation of musical polyphony, which determined in the polyphony and harmony the specificity of European musical thinking. The Jerusalem Kant, which laid the foundations for the Christian singing

tradition as a whole, the Byzantine Eight-mode system formed the basis of all the liturgical and professional installations of Europe, including the emergence of the Provisional Christian Music Center of European Music Education – the Saint-Gallen Monastery, based on the ideas of the Byzantine school as the source of all The next achievements of European musical polyphony.

The Byzantine «roots» were noted in the typological qualities of the mystery and liturgical drama, which formed the basis of the musical theater of Europe, not only in the seventeenth and eighteenth centuries, but also in the subsequent epochs. The ideas of transformation, spiritual convergence and the desire for harmony-symphony between the world and man make sense also in the German musical theater of the XIX century. (E. T. A. Hoffman, A. Lorzing, R. Schumann, R. Wagner, E. Humperdink) and the oratorical tradition (R. Schumann, F. Mendelssohn), and poetics of the French lyrical opera (Sh. Gounod, J. Massenet), which developed at the crossroads of the spiritual pursuits of romanticism and Biedermeier. Mysterical-symbolic generalizations and hagiographic-biblical analogies also defined the essence of the concepts of the musical theater M. Lysenko («Taras Bulba»), V. Rebikov («The Nobility's Nest»), S. Prokofiev («The Tale of a True Man») , O. Messian («Saint Francis of Assisi»). Direct or antitrust appeal to the liturgical liturgical sphere within the limits of the patriarchal-orthodox cultural-historical tradition gave rise to the corresponding genre symbiosis (opera-oratorio, opera-oratorio-passion, opera-liturgy, etc.). The latter are also indicative for the operatic creativity of M. Glinka («Life for the Tsar») that arose at the intersection of the oratory and Orthodox liturgical tradition, and for the musical theater C. Saint-Saens («Samson and Dalila») as a model of the biblical opera-oratorium, and for the opera-mystery of O. Messian («Saint Francis of Assisi»), which summarizes not only the spiritual and creative achievements of the author, but the unity-symphony of the spiritual cultures of the East and West.

Key words: east-christian culture, «ancient-western orthodoxy», Byzantine culture, Byzantinism, patriarchal-orthodox culture, Domostroy, «Lord's House-

building», Transfiguration, Progress, «Liturgical movements» of Western Europe, empire, biedermeier, monodia, modality, chant.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Монографії

1. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.
Рецензія: Шульгіна В. Д. Рецензія на монографію О. В. Муравської «Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть» // Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ: Міленіум, 2017. № 3. С. 186-187.
2. Муравська О. В. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Одеса: Друкарський дім, 2010. Випуск 1. 214 с.

Статті у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство»

3. Муравская О. В. Творческий портрет Р. Шумана в контексте стилистики немецкого бидермайера // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2010. Вип. 12. С. 202-210.
4. Муравская О. В. К вопросу о жанрово-стилевой и духовно-смысловой специфике оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя» // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової: зб. наук. праць. Одеса: Друкарський дім, 2011. Вип. 13. С. 154-164.
5. Муравская О. Бидермайеровские аспекты творчества Н. В. Лысенко // Музичне мистецтво і культура = Music art and culture : Науковий вісник : зб. наук. праць. Одеса : Астропринт, 2012. Вип. 15. С. 223-231.
6. Муравская О. В. «Геновева» Р. Шумана в контексте духовно-стилевых исканий немецкой культуры первой половины XIX века // Музичне

- мистецтво і культура = Music art and culture : Науковий вісник : зб. наук. праць. Одеса : Астропринт, 2012. Вип. 16. С. 95-103.
7. Муравская О. Мистериально-житийные аспекты «Святого Франциска Ассизского» О. Мессиана в контексте французской оперно-ораториальной традиции // Музичне мистецтво і культура. Music art and culture : Науковий вісник. Одеса: Астропринт, 2013. Вип. 17. С. 52-61.
 8. Муравская О. В. «Фауст» Ш. Гуно в русле жанрово-стилевой и мифопоэтической специфики французской лирической оперы // Музичне мистецтво і культура. Music art and culture: Науковий вісник. Одеса: Астропринт, 2014. Вип. 19. С. 43-52.
 9. Муравская О. В. Жанрово-стилевые аспекты оперы Э. Хумпердинка «Гензель и Гретель» и традиции немецкого бидермайера // Музичне мистецтво і культура. Music art and culture : Науковий вісник. – Одеса: Астропринт, 2014. Вип. 20. С. 54-64. Там же: О. Muravskaya. Genre and stylistic aspects of the opera by E. Humperdinck “Hansel and Gretel” and the traditions of the German Biedermeier. С. 65-74.
 10. Муравская О. В. Восточно-христианская культура в определении путей развития европейской музыкально-исторической традиции // Музичне мистецтво і культура. Music art and culture: Науковий вісник. Одеса: Астропринт, 2015. Вып. 21. С. 47-59.
 11. Муравская О. В. Хоровые полонезы О. Козловского в контексте традиций Александровского ампира // Музичне мистецтво і культура. Music art and culture: Науковий вісник. Одеса: Астропринт, 2017. Вып. 22. С. 22-32.
 12. Муравская О. В. Роль византийского «образа мира» в становлении музыкальной и культурно-исторической традиции Европы XVIII-XX ст. // Музичне мистецтво і культура. Music art and culture: Науковий вісник. Одеса: Астропринт, 2017. Вып. 23. С. 50-62.

13. Муравская О. В. К вопросу об отечественных истоках бидермайера // Проблемы сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. праць. Луганськ: Вид-во ЛДІКМ. 2011. Вип. 16. С. 181-187.
14. Муравская О. В. Тема детства и духовного воспитания в контексте стилистики бидермайера и камерного творчества Р. Шумана // Проблемы сучасності: мистецтво, культура, педагогіка: зб. наук. праць. Луганськ: Вид-во ЛДІКМ, 2011. Вип. 19. С. 149-156.
15. Муравская О. В. «Самсон и Далила» К. Сен-Санса в русле духовно-стилевых исканий французского музыкального театра второй половины XIX века // Проблемы сучасності: мистецтво, культура, педагогіка: зб. наук. праць. – Луганськ: Вид-во ЛДІКМ, 2012. Вип. 23. С. 163-171.
16. Муравская О. В. Интерпретация образа Ивана Сусанина в русской музыкальной культуре и духовно-этические традиции «Домостроя» // Проблемы сучасності : мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. праць. Луганськ : Вид-во ЛДАКМ, 2013. Вип. 25. С. 131-143.
17. Муравская О. В. Оратория Р. Шумана «Странствие Розы» в русле духовно-стилевых исканий немецкой культуры первой половины XIX века // Проблемы сучасності : мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. праць. Луганськ: Вид-во ЛДАКМ, 2013. Вип. 26. С. 66-80.
18. Муравская О. В. Этические принципы Домостроя и бидермайер // Таврійські студії. Мистецтвознавство. Сімферополь: РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму», 2013. № 3. С. 65-70.
19. Муравская О. В. «Дворянское гнездо» В. Ребикова и жанрово-стилевые аспекты «музыкально-психографической драмы» // Таврійські студії. Мистецтвознавство. Симферополь: РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму», 2013. № 4. С. 56-64.
20. Муравська О. В. Музичний театр В. Ребікова у контексті жанрово-стильових пошуків російської культури на межі XIX–XX століть // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. Київ: Міленіум, 2013. № 1. С. 161-166.

21. Муравська О. В. Жанрово-стильові аспекти опери «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса у річищі французької містеріальної традиції // Міжнародний вісник: Культурологія. Філософія. Музикознавство. Київ: Міленіум, 2014. Вип. II (1). С. 226-230.
22. Муравская Ольга. Феномен Наполеоновского ампира и традиции музыкального театра Гаспаре Спонтини // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка. 2016. № 2 (вип. 35). С. 45-53.

Статті в наукових фахових виданнях, включених до міжнародних науково-метричних баз даних

23. Муравська О. В. Жанрово-стильові аспекти ораторіальної спадщини Ф. Мендельсона // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. Київ: Міленіум, 2014. Вип. II (3). С. 218-224.
24. Муравська О. В. До питання про специфіку оперного амплуа баритона: етимологічний та образно-смісловий аспекти // Міжнародний вісник: Культурологія, Філологія, Музикознавство. Київ: Міленіум, 2016. Вип. I (6). С. 153-158.

Статті у наукових іноземних виданнях

25. Муравская О. В. Бидермайер и европейская музыкально-историческая традиция первой половины XIX века // Музыкальная культура Беларуси і свету у навуковым асэнсаванні. Минск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2014. Вып. 31. Серія 1: Беларуская музыкальная культура. С. 215-223.
26. Муравская О. В. Жанрово-стилевые аспекты «психографической драмы» В. Ребикова «Дворянское гнездо» и традиции русской

усадебной культуры // Искусство и образование (Российская федерация). 2015. № 3 (95). С. 7-20.

27. Муравская Ольга. Фортепианное наследие В. Ребикова в контексте традиций русской культуры начала XX века // *Studiul artelor si culturologie : istorie, teorie, practica*. Chisinau: Valinex srl, 2015. № 2 (25). S. 179-186.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

28. Муравская О. В. Воплощение лютеранской религиозной идеи «смерти-итога» в художественной концепции жанра «Немецкого реквиема» // *Культура і цивілізація. Схід і Захід. Музична культура: Схід-Захід: Матеріали науково-практичної конференції з проблем культури та Міжнародного музикознавчого семінару пам'яті С. Д. Орфеева (лютий 2004)*. Одеса: Астропринт, 2006. С. 295-297.
29. Муравская О. В. Романтизм и бидермайер как стилевые доминанты немецкой культуры первой половины XIX века (на примере оперы Р. Шумана «Геновева») // *Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність: зб. матеріалів Міжнародної наук.-творч. конф. (2-3 травня 2012 р., м. Київ)*. Київ: НАКККиМ, 2012. С. 135-138.
30. Муравская О. В. Духовно-символические аспекты образа Ивана Сусанина в русской музыке первой половины XIX века и традиции бидермайера // *Таврійські студії. Мистецтвознавство. Культурологія : зб. наук. праць. Дослідження науковців світу: матеріали доповідей на конференціях та симпозіумах*. Симферополь : ІТ «Аріал», 2012. № 1. С. 11-18.
31. Муравская О. В. Морально-этический потенциал заупокойных музыкальных жанров католической и лютеранской традиции // *Науковий вісник Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського: зб. наук. праць. Спеціальний*

випуск. Мистецька освіта: Сучасний стан і перспективи розвитку. Одеса, 2007. Частина 2. С. 58-65.

32. Муравская О. В. «Святой Франциск Ассизский» О. Мессиаана в контексте христианской культурно-исторической традиции // Гуманітарні науки в освіті музикантів: зб. наук. праць до ювілею Н. О. Бондар. Одеса: Фенікс, 2011. С. 272-284.
33. Муравская О. Личность и ораториальное наследие Ф. Мендельсона в контексте духовной и жанрово-стилевой специфики немецкой культуры первой половины XIX века // Laudatio: ювілейна збірка наукових статей на пошану професора Юрія Ясіновського. Львів: Видавець Тетюк Т. В., 2014. С. 268-276.

Публікації, які додатково відображають наукові результати дисертації

34. Муравська О. Духовні основи мистецтва бідермаєру та європейська музична культура першої половини XIX століття // Lwowska-rzeszowskie zeszyty naukowe. Lwow-Rzeszow: Львівський національний університет імені Івана Франка, Uniwersytet Rzeszowski, 2013. 1-й номер. С. 218-224.
35. Муравська О. Втілення житійних архетипів культури першої половини XX сторіччя в опері С. Прокоф'єва «Повість про справжню людину» // Роль сприйняття мистецтва у формуванні особистості та суспільного етосу = Rola odbioru sztuki w formacji osoby a etos spoleczny. – Львів-Rzeszow: Львівський національний університет імені Івана Франка, Uniwersytet Rzeszowski, 2014. С. 163-172.
36. Муравська Ольга. Творчість Миколи Лисенка і жанрово-стильові канони бідермаєру // Записки наукового товариства імені Шевченка: праці музикознавчої комісії. Львів: Наукове товариство імені Шевченка, 2014. Том CCLXVII. С. 149-155.

37. Muravskaja Olha. Hagiograficzne aspekty "Opowiesci o prawdziwym czlowieku" Sergieja Prokofiewa // *Miedzy wschodem a zachodem. Kultura muzyczna i jej tradycje*. Warszawa: Wydawnictwo uniwersytetu muzycznego Fryderyka Chopina, 2016. S. 77-87.

ЗМІСТ

ВСТУП	24
 РОЗДІЛ 1. ОРТОДОКСАЛЬНО-ДОМОСТРОЇВСЬКИЙ БАЗИС ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОЇ І МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ І РЕНЕСАНСУ	
1.1. Європейський Схід і Захід у руслі формування ключових духовних і культурно-історичних настанов: історико-бібліографічні аспекти.....	40
1.2. Ідея «Домобудівництва» як ключова теза християнської культури і музики Європи у спеціальній літературі.....	67
1.3. Східнохристиянський базис культури і богослужбово-співацької традиції Галлії.....	101
1.4. Духовна специфіка культури та її музичного компонента у середньовічній Британії та Ірландії у зв'язку з традиціями Кельтської церкви.....	120
1.5. Східнохристиянські стимули проторенесансних позицій європейської культури і музики Середньовіччя та Відродження.....	150
Висновки до Розділу 1	189
 РОЗДІЛ 2. ВІЗАНТИЙСЬКА КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО У ІНТЕРІОРИЗАЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ФЕНОМЕНУ І МУЗИКИ	
2.1. Візантія як предмет наукового дослідження та його музикологічні аспекти.....	195
2.2. Візантійський «образ світу», його музичні підвалини і роль у формуванні патріархально-ортодоксального типу культури.....	236
2.3. Українська і російська культура у спадкуванні візантійського «образу світу» та ідеї «Домобудівництва».....	289
2.4. «Оксфордський рух» і споріднені йому феномени у відродженні візантійства та пролонгації візантійського концепту у західноєвропейській культурно-історичній і музичній традиції XIX-XX ст.....	346

Висновки до Розділу 2	359
РОЗДІЛ 3. ІДЕЇ ПАТРИАРХАЛЬНО-ОРТОДОКСАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ У СТАНОВЛЕННІ МУЗИКИ ХІХ–ХХ СТ	365
3.1. Ампір як художньо-стильова модель патріархально-ортодоксальних ідей в європейській музиці епохи Реставрації.....	370
3.2. Бідермаєр в контексті ідей «Домобудівництва» та його проєкції у німецькій музиці ХІХ ст.....	397
3.3. Патріархальний провізантізм французького, українського та російського музичного мистецтва ХІХ ст.....	444
3.4. Символізм у формуванні містеріальної житійно-архетипової парадигми в опері ХХ ст.	500
Висновки до Розділу 3	534
ВИСНОВКИ	541
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	550
ДОДАТКИ	626

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Питання духовної інтеграції людства завжди так чи інакше було пов'язане з релігією, яка, за О. Шпенглером, в свою чергу складає підстави культури як «продукту людського духу» («Занепад Європи»). Актуальна для християнської духовно-культурної традиції минулих епох ідея протиставлення «Схід – Захід» на сучасному етапі отримала нове тлумачення. В одній зі своїх промов папа Іоанн Павло II, перефразовуючи слова В. Іванова, назвав обидві християнські традиції «двома легенями Європи». Подібне розуміння позначеної дихотомії обумовлює пошуки їх спільного коріння, дослідження генези, що сягає, зокрема, культурної спадщини Візантії та її безпосередніх історичних спадкоємців.

Візантійський культурний феномен і сполучена з ним традиція його патріархально-ортодоксальних засад стали об'єктом широкого художнього і наукового осмислення в контексті поставангардних переваг, що викликали в популярній сфері захоплення грецько-болгарською-ірландською фольклорною і, в цілому, старохристиянською спадщиною.

Візантія і створене в ній багатство освітніх, творчо-будівельних, віросповідних інтенцій, склала початок і каталізуючий стимул історичного поступу і розвитку європейської культури. Перейнята від філософів-раціоналістів XVIII ст. критика середньовічного «мракобісся» спрямовувалася, насамперед, на Візантію і національну церковну традицію Франції. Тому діалог культур, про який так багато і плідно йдеться сьогодні, прийнято було обчислювати в послідовності «європейський Захід – європейський Схід», забуваючи про історичну місію старохристиянської Візантії, що визначила подальші кроки розвитку європейського культурного простору у цілому.

Разом з тим, визначена диференціація культурних традицій не виключає їх внутрішнього духовного взаємозв'язку і взаємовпливу. Відкритість слов'яно-візантійської культурно-історичної спадщини створює реальні можливості для її активної участі в загальноєвропейському і світовому діалозі

культур, і прикладів інтеграції такого роду є досить багато. Це і суттєва роль візантійської духовної культури й «образу світу» в становленні західноєвропейського раннього Середньовіччя (галльська, мосарабська, кельтська духовні традиції); і «серія» середньовічних «ренесансів» (Каролінгського, Оттонівського, ренесансу XII ст. та ін.); і значимість східнохристиянського культуротворчого чинника у формуванні ідей західноєвропейського Відродження; і «резонансність» феномена двох хвиль «кельтського ренесансу» в культурно-історичній традиції Заходу Нового й Новітнього часів; і значимість в ній патріархально-ортодоксальних ідей, що склали генезу культури реставраційного і постреставраційного періодів (ампір, бідермаєр та їх національні аналоги в європейській культурі); і феномен «Оксфордського руху» і споріднених з ним явищ у XX ст. тощо.

Осягнення західнохристиянських культур і цивілізацій, етапів їх історичного становлення в протистоянні і, водночас, в усвідомленні їх генетичної спорідненості зі Сходом (східнохристиянське коріння Галлії, Британії, Іспанії; історичні шляхи взаємодії візантійської і західноєвропейської цивілізацій в епоху Середньовіччя та ін.) стало парадигмою наукових культурно-історичних досліджень І. Тена, включно з подальшими розробками М. де Унамуну, О. Шпенглера, М. Гумільова та їх послідовників. Водночас, процеси взаємодії та взаємовпливу культур, базовим механізмом яких виступає соціокультурна комунікація, що забезпечує формування зв'язків, регулювання культурної сфери людства, трансляцію соціокультурного досвіду, є актуальними і для сьогодення.

Стилістичні показники позначених явищ західноєвропейської культури у всьому різноманітті їх художніх проявів, в тому числі і музичних, генетично висхідних до східнохристиянської патріархальної традиції, а також до ідеї «Господнього Домобудівництва» як істотно духовного і культуротворчого чинника, – все це в сукупності становить сьогодні малодосліджену область вітчизняного мистецтвознавства і музикології і визначає актуальність теми

представленої роботи: **«Вплив східнохристиянської культури на європейське музичне мистецтво XIX-XX століть».**

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами. Тематика дисертації, узгоджена з планами робіт кафедр історії музики і музичної етнографії, теоретичної та прикладної культурології, відповідає змісту Перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової на 2012 – 2016 роки (протокол № 7 від 7 березня 2012 р.), зокрема, з темою № 12 «Культурологічні парадигми сучасного гуманітарного знання». Тема дисертації – «Вплив східнохристиянської культури на європейське музичне мистецтво XIX-XX століть» була затверджена (протокол № 3 від 22 листопада 2013 р.) Вченою радою Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

Формулювання наукової проблеми, нове роз'язання якої отримано в дисертації. У дисертації досліджено важливу для подальшого розвитку галузі мистецтвознавства наукову проблему, що вперше в українському науковому дискурсі охоплює всебічний розгляд східнохристиянської парадигми європейської культури і музики від раннього Середньовіччя до XX ст. З'ясовано, що східнохристиянська традиція найбільш повно концентрується в культурі Візантії, що історично визначена, як базова у культурному будівництві середньовічної Європи, а також як джерело її подальшого оновлення в часи Нової та Новітньої історії, у тому числі у слов'яно-кельтській її пролонгації. На основі систематизації даних наукової літератури щодо східнохристиянського культуротворчого чинника в становленні європейського художнього ареалу пропонується поняття *«патріархально-ортодоксальний»* тип культури, що розуміється у всій різноманітності його жанрово-стильових проявів.

Мета дослідження – висвітлення феномену впливу східнохристиянської традиції на всеєвропейський культурний ареал, що

детермінує взаємообумовленість світових культур, зокрема і музичних, де художньо-творче Преображення є символом і образом світу.

Завдання дослідження:

- узагальнити бібліографію щодо культурно-історичної та релігійної специфіки європейського Сходу і Заходу у рідніщі становлення їх духовно-мистецьких ключових настанов, орієнтованих на ідеї Преображення і Прогресу;

- проаналізувати духовно-філософські та етико-культурологічні рефлексії щодо феномену «Домобудівництва» («Господнього Домобудівництва») як ключової ідеї християнської культури і музики Європи;

- виявити роль східнохристиянської патріархально-ортодоксальної традиції в становленні і розвитку культури і богослужбово-співочої традиції середньовічної Галлії, Ірландії, Британії;

- дослідити східнохристиянські стимули проторенесансних позицій європейської культури і музики Середньовіччя, зокрема середньовічних «ренесансів» і Відродження;

- узагальнити бібліографічну інформацію відносно типології візантійської культури, її богослужбово-співацької традиції як предмета наукового дослідження, історичної хронології поширення візантійського художнього досвіду, а також його ролі у формуванні патріархально-ортодоксального типу культури;

- розробити концепцію парадигми східнохристиянського патріархально-ортодоксального типу культури, його «домобудівного» базису і ролі у формуванні національної та стильової специфіки європейської культури XVIII–XX ст.;

- проаналізувати типологічні якості російської культури, зокрема й музики в контексті успадкування візантійської духовно-мистецької традиції;

- визначити роль ідей християнського «Домобудівництва» і візантинізму в становленні архетипових і типологічних якостей культури і музичного мистецтва Київської Русі та України;

- узагальнити інформацію відносно історії «Оксфордського руху» і споріднених з ним феноменів у відродженні візантійства і пролонгації візантійського концепту в західноєвропейській культурній та музичній традиції XIX–XX ст.;

- дослідити генезу бідермаєра і ампіра в контексті ідей східнохристиянської патріархально-ортодоксальної культури та їх проєкції в європейській культурі і музиці епохи Реставрації;

- обґрунтувати роль традицій патріархального візантизму у французькому, українському та російському музичному мистецтві XIX ст., а також у формуванні містеріальної житійно-архетипової парадигми в опері XX ст.

Об'єкт дослідження – східнохристиянська культурна генеза та розвиток європейського культурно-історичного і мистецького мислення.

Предмет дослідження – східнохристиянська культура та її візантійські стимули як детермінанта розвитку європейського музичного мистецтва і культури XIX–XX ст.

Хронологічні межі дослідження охоплюють часовий період від раннього Середньовіччя (IV ст.) до XX ст., із урахуванням основних етапів становлення візантійського «образу світу» і подальшого поширення його духовно-історичного досвіду в європейському культурному просторі. Особливо увиразнено період XIX–XX ст., що демонструє зростаючу значимість в західному світі саме східнохристиянського культуротворчого чинника.

Основні географічні ареали дослідження визначені специфікою засвоєння візантійського духовного патріархально-ортодоксального і художнього досвіду в східно-слов'янському (Київська Русь, Україна, Росія) і західноєвропейському світі (Галлія-Франція, Британія, Ірландія, Іспанія, Німеччина) як в епоху Середньовіччя, так і в поствізантійський період.

Матеріалом дослідження є культурно-історична та духовна спадщина Візантії та, за багатьма параметрами визначена нею, релігійно-культурна

традиція ранньосередньовічної Європи у всьому різноманітті її проявів, а також музична специфіка богослужбово-співочої традиції Візантії, Галлії, Ірландії, Київської Русі, Іспанії та ін. Матеріалом аналізу стали твори, співвідносні з типологічними якостями різних художньо-історичних і національних «моделей» патріархально-ортодоксальної культури (в тому числі ампіра і бідермаєра) в її орієнтації на ідеї духовного «Домобудівництва» і Преображення. У їх числі вокальний цикл «Пасторалі» Ж. Б. Т. Векерлена; оперна творчість Г. Спонтіні і хорова спадщина С. Дегтярьова (ораторія «Мінін і Пожарський») та Й. Козловського (хорові полонези), що репрезентують французьку та українську-російську ампірну традицію першої половини ХІХ ст.; німецький музичний театр («Ундіна» Е. Т. А. Гофмана, А. Лорцинга, «Вільний стрілець» К. М. Вебера, «Геновева» Р. Шумана, «Гензель і Гретель» Е. Хумпердінка) і духовно-хорова традиція (ораторії Р. Шумана і Ф. Мендельсона) ХІХ ст., співвідносні з типологією німецького бідермаєра як національної моделі патріархально-ортодоксальної культури; поетика музичного театру М. Лисенка («Тарас Бульба») та хорових міні-поєм М. Леонтовича у відбитті української духовно-патріархальної і архетипової традиції; оперна спадщина М. Глинки («Життя за царя») і В. Ребікова («Ялинка», «Дворянське гніздо»), С. Прокоф'єва («Повість про справжню людину») у відображенні патріархально-домобудівних підстав української та російської культури; типологія французької ліричної опери («Фауст» Ш. Гуно, «Вертер» Ж. Массне, «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса) і «Святий Франциск Ассизький» О. Мессіана у відображенні ідеї Преображення і містеріальної якості, показових для культури Франції в наслідуванні «слов'янського гігантизму» творів О. Скрыбіна, І. Вишнеградського, М. Обухова та ін.

Методи дослідження. У роботі використано комплекс методів загальної й конкретно наукового характеру, взаємодоповнюваність яких забезпечила об'єктивність і достовірність результатів дослідження. Тому методологія праці має комплексний характер і базується на поєднанні засад

культурологічного, історико-типологічного, герменевтичного, мистецтвознавчого та естетичного досліджень.

Аналіз формування типологічних якостей східнохристиянської культури у її різноманітних національних «моделях» та її еволюційні шляхи в межах європейського християнського ареалу визначає наступні засади дослідження:

– *міждисциплінарний* метод, який є важливою методологічною парадигмою роботи та інтегруючим чинником цілісного осмислення досліджуваного матеріалу, зафіксованого у численних джерелах із різних галузей гуманітарних знань – мистецтвознавства, культурології, філософії, історії християнства, історії світової культури, історії музики та ін.;

– *історико-культурологічний* підхід, зумовлений актуальністю комплексного дослідження культури як середовища буття людини. Пріоритетність візантійського «образу світу» як базису східнохристиянської культури у пропонованому дослідженні дозволяє виокремити типологічні риси патріархально-ортодоксального типу культури та його вплив на культурно-історичну традицію Заходу як у період Середньовіччя, так і в наступні епохи, зокрема на музичне мистецтво XIX-XX ст. Названий принцип дослідження також дає змогу глибше осягнути вплив візантійських духовно-мистецьких та соціо-культурних стимулів на вітчизняну традицію у вимірах духовної культури та державності України. Водночас зазначений підхід дозволяє позначити ті чинники, які сприяють виявленню точок дотику і взаємодії слов'янської і західноєвропейської культурно-історичних і музичних традицій на базі їх східнохристиянської генези;

- на цій основі в процесі дослідження еволюції патріархально-ортодоксальної культури застосовуємо також *генетичний* метод, що дає змогу простежити етапи її формування згідно зі змінністю її характеристик у різних культурних зрізах, зокрема, у середньовічному, ренесансному, в Новий час, а також у вимірах культури постмодерну. Застосування загальнонаукових історичного й логічного методів допомогло відобразити певний алгоритм

розвитку названого типу культури та його впливу на музичну класику XIX-XX ст., що декларував канонічність і усталеність традиції, орієнтованої на ідеї духовного Преображення;

- *контекстуально-аналітичний* метод сприяє аргументованому й різнобічному розкриттю заявленої проблематики. В цьому контексті у дисертації проведено докладний аналіз вибраних музичних творів XIX-XX ст. із застосуванням комплексного дослідження матеріалу, причетного до типології ампіру, бідермаєру як стильових «моделей» патріархально-ортодоксальної культури. У дослідженні поетики цих творів використано також *герменевтичний та етимологічний* методи, що дозволяють виявляти їх духовно-сміслові підґрунтя. Аналітичні спостереження над комплексом музично-виразних засобів заявлених творів спираються на використання *музично-інтонаційного* методу, що є спадковим від Б. Асаф'єва та послідовників його школи.

Теоретичною основою дисертації стало дослідження проблем:

- художньо-історичної взаємодії культур європейського Сходу і Заходу (А. Тойнбі, О. Шпенглер, Ф. Шеррард, В. Шубарт, В. Лосський, архімандрит Іларіон (Троїцький) А. Завадський-Краснопольський, М. Данилевський, М. Бердяєв, Ф. Бродель, В. Зомбарт, В. Холопова, А. Лесовіченко та ін.) з виявленням в них генетики східнохристиянської традиції;

- парадигматики візантійської релігійної та культурно-історичної традиції як генезису культури і музичного мистецтва європейського ареалу (Ф. Успенський, К. Хвостова, В. Бичков, Д. Ліхачов, О. Каждан, С. Аверінцев, В. Ліхачова, В. Личковах, В. Уколова, М. Поляковська, М. Сюзюмов, В. Лазарєв, Г. Літаврін, Ш. Діль, А. Гійу, А. Грабар, О. Демус, Е. Веллес, М. Велемірович, Є. Герцман, С. Сорочан, В. Балух, І. Сахно, Ю. Чорноморець, А. Домановський, Г. Васюк, Г. Колпакова, В. Мартинов, Т. Владишевська, Г. Алексєєва, Ю. Ясіновський, Н. Сиротинська, М. Качмар та ін.);

- патріархально-ортодоксальних стимулів розвитку культури і богослужбово-співочого мистецтва ранньосередньовічної Галлії-Франції (А. Моруа, Ф. Бродель, Фюстель де Куланж, Й. Літлвуд, Ш. Карпантьє, Ф. Лебрен, С. Лебек, Є. Тельмінов, М. Копосов, В. Шишкін, Є. Шаповалова, В. Карцовнік) і галльської церкви (В. Певницький, Р. Х. Уівер, С. Роуз, О. Ткаченко, О. Катанський, М. Девіс та ін.);

- східнохристиянських підстав культури ранньосередньовічної Ірландії, феномену кельтської церкви (В. Заславський, О. Мілкова, П. Воляк, Є. Старшов, Ф. Корандей, О. Іванова, А. Симонова, П. Сахаров та ін.) і пролонгації цієї традиції в європейській культурно-історичній традиції наступних епох (П. Невілл, М. Діллон, Н. К. Чедвік, Я. Філіп, Т. Пауелл, Г. Біркхан, Дж. Колліс, К. Ж. Гюйнвах, Ф. Леру, Г. Бондаренко, І. Широкова, С. Шкунаєв, С. Цветков, Г. Казакевич, О. Камінська-Маркова та ін.);

- феномена середньовічних «відроджень» та їх візантійського базису (Ш. Ле Гофф, М. Блок, О. Добіаш-Рождественська, О. Брилліантов, П. Біцилли, Й. Хейзінга, Е. Панофський, В. Апель, О. Лосєв, А. Гуревич, М. Андрєєв, Л. Петрушенко, Н. Єфімова, Ю. Холопов, Р. Поспєлова, М. Ненарокова, М. Гаспаров, П. Карпов, П. Малков та ін.);

- візантійських стимулів у становленні духовної культури і музично-історичної традиції Росії (С. Аверінцев, Д. Ліхачов, Ю. Лотман, Г. Федотов, М. Костомаров, Г. Скотнікова, О. Кочікьянц, В. Савва, С. Домніков, Т. Чумакова, Ю. Савельєв та ін.);

- домобудівно-архетипових якостей культури України (Д. Чижевський, М. Грушевський, В. Храмова, Митрополит Іларіон (Огієнко), І. Шевченко, О. Саган, Є. Харьковщенко, В. Янів, С. Кримський, В. Личковах, Б. Савчук, Ю. Фігурний, А. Фурман, Д. Наливайко, Л. Кияновська, О. Козаренко, Ю. Малишев, В. Шейко, М. Шлемкевич, В. Шульгіна, О. Яковлев, П. Герчанівська та ін.) та їх пролонгацій в культурі модерну і постмодерну;

- національно-стильової специфіки бідермаєра як носія традицій патріархально-ортодоксальної культури в культурно-історичній традиції

Європи в ХІХ ст. (А. Белобратов, О. Іванова, О. Михайлов, В. Раздольська, Д. Сараб'янов, О. Федотова, Ю. Олейнікова, Н. Чупріна, З. Жмуркевич, І. Подобас, Н. Funck, Н. Heussler, Willy Geistmeier та ін.);

- джерелознавства в сфері музичного мистецтва та його духовно-культурологічних чинників (Р. Грубер, В. Конен, К. Розеншильд, Г. Кречмар, Т. Ліванова, В. Мартинов, Е. Уілсон-Діксон, О. Немкович, О. Маркова, С. Тишко, О. Цалай-Якименко, Л. Корній, М. Черкашина та ін.), які допомагали здійсненню систематизації використаних в дисертації джерел;

- релігійно-міфологічних підстав культури і музики ХХ ст. (П. Флоренський, О. Лосєв, К. Леві-Стросс, В. Медушевський, В. Мартинов, О. Рощенко, Ю. Ясіновський, Т. Гуменюк), істотних для розуміння деяких показових рис духовно-стильових пошуків культури постмодерну, в тому числі в її спрямованості на «поетику тиші», «нової простоти», пов'язаних з ренесансом духовно-виразних ознак східнохристиянської співочої культури.

Наукова новизна роботи визначена результатами, отриманими в процесі вирішення означених вище завдань:

Уперше:

- систематизовано дані наукової літератури щодо східнохристиянського культуротворчого чинника в становленні європейського художнього ареалу з виділенням ідеї Преображення в її релігійно-етичній і мистецькій пролонгаціях;

- позначено специфіку стадій наступності візантійської духовної і культурно-історичної спадщини в європейському ранньому Середньовіччі та подальших історичних етапах;

- на основі значного тезауруса джерел і відповідних досліджень сформовано наукове уявлення про культурно-історичну відмінність європейського Сходу і Заходу, узагальнену у відповідних феноменах Преображення та Прогресу;

- сформульовано концепцію «патріархально-ортодоксальної культури» (на базі феномена «Домобудівництва») як генези європейської культурно-

історичної традиції в альтернативах імперсько-монархічної і лицарсько-християнської «моделей» (див. французьку, російську та британсько-ірландську, українську «моделі» засвоєння візантійського культурно-історичного досвіду);

- узагальнено духовно-музичні ознаки названого типу культури, що тяжіють до кантовості, модальності, монодії, псалмодії, а також до раннього культового багатоголосся як складових феномену «простого серйозного співу»;

- обґрунтовано роль Оксфордського, Літургійного рухів і споріднених з ними в пролонгації візантійських духовно-мистецьких стимулів, що живили культуру і музичне мистецтво європейського романтизму і модерну;

- відзначено принципові відмінності втілення візантійської культурно-історичної моделі в державно-будівних і культурних реаліях України та Росії як лицарського республіканізму козаччини та імперськи-монархічного престолонаслідування;

- досліджено музичну типологію ампіру у французькій (Г. Спонтіні) і українській-російській (з українсько-польським корінням) (С. Дегтярьов, Й. Козловський) культурі ХІХ ст., генетично висхідну до візантійської культурно-історичної традиції;

- подано новий погляд щодо патріархально-ортодоксальної і містеріально-житійно-архетипової парадигматики поезики «Дворянського гнізда» В. Ребікова, «Повісті про справжню людину» С. Прокоф'єва і «Святого Франциска Ассизького» О. Мессіана.

Отримали подальший розвиток:

- обґрунтування східнохристиянських стимулів розвитку європейської культури Середньовіччя та Відродження в тому числі в слов'яно-кельтській «транспозиції»;

- дослідження стильової специфіки бідермаєра як моделі патріархально-ортодоксальної культури в різних національно-жанрових традиціях культури і музики Європи ХІХ – початку ХХ ст.;

- жанрово-стильова специфіка українського, російського бідермаєра як втілення патріархально-домобудівної традиції, реалізована в музичному театрі XIX ст. (М. Глінка, М. Лисенко) і епохи модерну (В. Ребіков, С. Прокоф'єв);

- узагальнення духовно-змістових аспектів типології німецького музичного театру епохи Реставрації та французької ліричної опери в річищі архетипових показників патріархально-ортодоксальної культурно-історичної традиції;

- виявлення патріархально-ортодоксальної архетипової моделі української культури у спадщині М. Лисенка, М. Леонтовича та інших українських композиторів.

Теоретичне значення отриманих результатів. Матеріали дисертації мають концептуальне значення для подальшого поглиблення уявлень про східнохристиянську генезу європейської культурно-історичної та музичної традиції. Робота суттєво розширює існуючу джерельну базу для наступних досліджень у цій царині. Запропонована концептуальна модель патріархально-ортодоксальної культури дає можливість дослідити важливі складові європейського культурного ареалу, генетично пов'язаного із східнохристиянською культурою та її візантійськими стимулами. Матеріал дисертації, її основні положення і висновки можуть бути використані в подальших дослідженнях питань теорії й історії світової та української культури. Отримані результати можуть використовуватися в процесі викладання ряду навчальних дисциплін, зокрема культурології, історії мистецтв і художньої культури, історії музики, а також у підготовці монографій, підручників, навчальних посібників, навчально-методичних програм, тематика яких є дотичною до теми дисертації. Дисертаційні матеріали можна використовувати у наукових розробках із питань медієвістики, історії зарубіжної та української музики, суміжних видів мистецтв. Результати дослідження важливі для застосування у процесі вивчення історії християнської культури та її репрезентантів. Матеріали

дослідження стануть у нагоді як при подальших студіях генези східнохристиянської культури та її протовізантійських стимулів, так і у вивченні духовно-музичного спадку та професійної композиторської творчості представників слов'янського культурного регіону (Болгарія, Сербія, Польща та ін.), а також для ґрунтового осмислення духовних підстав культури і музики постмодерну.

Практичне значення дослідження полягає в можливості його використання в навчальних курсах вищої школи: «Історія культури України», «Музична культурологія», «Історія світової культури», «Історія музики», «Історія української музики», «Літургіка»; у розробці відповідних розділів посібників з історії світової і української культури, доповненні змісту освіти фахівців із культурології, філософії, релігієзнавства, загальної історії та історії музики, літератури у ВНЗ.

Матеріали дослідження впроваджені в навчальні курси: «Історія зарубіжної музичної культури», «Історія християнського мистецтва», «Музична естетика», «Органологія та міфотворчість народів світу», що викладаються на кафедрі теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

Особистий внесок здобувача. Представлена дисертація є самостійною роботою, здійсненою в галузі теорії, історії культури і музичного мистецтва. Висновки й положення наукової новизни здобуті автором самостійно. Зокрема, в культурознавчий обіг введено термін «патріархально-ортодоксальна культура», що узагальнює типологічні якості східнохристиянської культурно-історичної парадигми, генетично пов'язаної з ідеями «Господнього Домобудівництва», Преображення, їх культурним виміром та впливом на мистецьку та музичну класику Європи ХІХ–ХХ ст. Залучені до обігу матеріали з історії «Оксфордського руху», «Літургійних рухів» Західної Європи ХІХ ст. вперше розглядаються у контексті ґрунтового надбання культури і мистецтва названого регіону. Вперше виділені альтернативи українського й російського візантійства згідно

національно-культурних засад лицарсько-республіканістського і імперсько-монархічного мислення. До мистецтвознавчого і музикознавчого обігу введено типологічні ознаки музичного ампіру в його французькій (Г. Спонтіні) та українській, російській (С. Дегтярьов, Й. Козловський) «моделях». В річищі базової концепції представленого дослідження розглядається спадок М. Леонтовича, М. Лисенка, зокрема опера «Тарас Бульба», яка виявляє архетипово-патріархальні, козацько-християнські підвалини української культури, що принципово відрізняють її від російської державно-суспільної та культурно-історичної традиції. Розроблені позиції мистецького втілення концепції патріархально-ортодоксальної культури та її духовно-містеріальних чинників в поезиці музичного театру Франції, Німеччини, України, Росії XIX ст., а також в оперному спадку В. Ребікова, С. Прокоф'єва, О. Мессіана.

Апробація результатів дисертаційного дослідження здійснювалася у формі наукових доповідей на 30 міжнародних і всеукраїнських конференціях: *міжнародних* – «Трансформація музичної освіти і культури в Україні» (Одеса, 2005), «Модернізація мистецької освіти у контексті євроінтеграції» (Одеса, 2006), «Музичні інформаційні технології: досвід та проблема розвитку» (Одеса, 2006), «Трансформація музичної освіти і культури в Україні: традиції і сучасність» (Одеса, 2008), «Ю. Малишев – науковець, поет, філософ, особистість: до 85-річчя з дня народження музикознавця та педагога» (Одеса, 2009), «Музичні інформаційні інновації: досвід та проблеми розвитку» (Одеса, 2009), «Трансформація музичної освіти: Захід – Схід. Великим ювілярам 2009 / 2010 присвячується: пам'яті Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Л. Бетховена, П. Чайковського, М. Глинки» (Одеса, 2010), «Музичне мистецтво та наука на порозі третього тисячоліття: Схід – Захід» (Одеса, 2010), «Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність» (Одеса, 2011), «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність (Одеса – 2012), «До 100-літнього ювілею заснування інституту музикології Львівського університету: століття львівського

музикознавства (Львів, 2012), «Искусство и наука третьего тысячелетия» (Симферополь, 2012), «Одеська композиторська школа в світовій музичній культурі: до 100-річчя Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової та 75-ти річчя Одеської організації національної спілки композиторів України» (Одеса, 2012), «Бражниковские чтения – 2013» (Санкт-Петербург, 2013), «Мухаринские чтения – 2013» (Минск, 2013), «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 2013), «Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової – 100 років» (Одеса, 2013), «Искусство и наука третьего тысячелетия» (Симферополь 2013), «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід» (до сторіччя Одеської національної музичної академії імені А. Нежданової) (Одеса, 2013), II Ogólnopolska konferencja doktorantów uczelni muzycznych. Uniwersytet Fryderyka Chopina (Варшава 2013), «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність». Ювілярам 2013-2014 років присвячується (Одеса, 2014), Międzynarodowa konferencja naukowo-artystyczna “Andrzei Panufnik i jego wizja muzyki” (Варшава, 2014), «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід» (Одеса, 2014), «Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність» (Одеса, 2015), «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід (до 50-тиріччя професійної діяльності доктора мистецтвознавства, професора О. Маркової)» (Одеса, 2015), «Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність» (Одеса, 2016), «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід. До 20-річчя Національної академії мистецтв України» (Одеса, 2016), «Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність» (Одеса, 2017), «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід» (Одеса, 2017); *всеукраїнська* – «Герменевтика в науках про дух» (Харків, 2017).

Публікації. Основні положення дисертації викладені в 2-х монографіях (О. Муравська «Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть». Одеса, 2017; Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Одеса, 2010), а також в 35-ти (одноосібних)

публікаціях (з них 20 – в наукових фахових виданнях, затверджених ДАК МОН України, 5 – у наукових періодичних виданнях інших держав та у фахових виданнях України, які включені до міжнародних науково-метричних баз, 10 публікацій в інших наукових виданнях та збірках матеріалів конференцій).

Кандидатська дисертація на тему «Німецька траурна погребальна музика лютеранської традиції як феномен європейської культури XVII-XX століть» за спеціальністю 17.00.03 «музичне мистецтво» була захищена у 2004 р. в Одеській державній музичній академії імені А. В. Нежданової. Матеріали кандидатської дисертації при написанні докторської дисертації не використовувалися.

Структура роботи. Дисертація складається з анотацій, списку публікацій, вступу, трьох розділів (тринадцять підрозділів), висновків, списку використаних джерел (1201 позиція, з них 35 – іноземними мовами), додатків, до яких включено список публікацій за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації. Загальний обсяг дисертації становить 636 сторінок, основний – 549 сторінок.

РОЗДІЛ 1.
ОРТОДОКСАЛЬНО-ДОМОСТРОЇВСЬКИЙ БАЗИС ЄВРОПЕЙСЬКОЇ
КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОЇ І МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ
СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ І РЕНЕСАНСУ

1.1. Європейський Схід і Захід у руслі формування їх ключових
духовних і культурно-історичних настанов:
історико-бібліографічні аспекти

Розмірковуючи в своїх «Філософічних листах» про долі європейської цивілізації, П. Чаадаєв зазначав: «Світ споконвіку ділився на дві частини – Схід і Захід. Це не тільки географічний поділ, але також і порядок речей, обумовлений самою природою розумної істоти <...> Зосереджуючись, заглиблюючись, замикаючись на самому собі, творився людський розум на Сході; розкриваючись зовні, випромінюючись на всі боки, борючись з усіма перешкодами, розвивався він на Заході» [821, с. 145].

У смисловому полі проблеми «Схід – Захід» та її духовних підставах складаються базові принципи, необхідні для формування національної самосвідомості, виробляються конкретні світоглядні позиції, що складають у сукупності з національними архетипами, «образ світу» тієї чи іншої цивілізації. Філософський і духовно-релігійний дискурс проблеми «Схід – Захід» має досить давню історію, яка свідчить не тільки про їх принципове розмежування, а й про взаємовплив.

Російська, українська і зарубіжна бібліографія, сполучена з проблематикою «Схід – Захід», так чи інакше, відображає аспекти позначеної дихотомії культурної та релігійно-художньої спадкоємності в реаліях європейських контекстів. На рівні теми «Візантія – Захід» вона стала предметом науково-історичних, культурологічних і мистецтвознавчих (в тому числі і музикознавчих) досліджень Ф. Успенського [1008], К. Хвостової [1042], В. Бичкова [111], О. Каждана [362], С. Аверінцева [4], В. Ліхачової [548], В. Уколової, О. Бородіна [997], Г. Колпакової [434], А. Тойнбі [963], А. Гійу [171], Ш. Діля [253], О. Демуса [1174], Ю. Павленка [723],

С. Сорочана [913], Є. Герцмана [164]. Виділяємо також колективне тритомне видання «Цивілізаційна структура сучасного світу», перший том якого включає спеціальний розділ «Західнохристиянська-новевропейська і візантійсько-східнохристиянська цивілізації» [1073, с. 149-229].

Передумовою позначеної науково-дослідницької дихотомії «Схід – Захід» виступає зіставлення-протиставлення української, російської, інослов'янських – і західної культур Нового часу. Актуальність цього визначилася в особливо значущому сенсі в ХІХ ст. бідермаєрівської проблематики, феномену «кельтської хвилі» та ін. Виділена даного роду ідея і в працях «західників» і «слов'янофілів» Росії століття романтизму. При всій відмінності позицій останніх, об'єднуючим фактором робіт представників названих напрямів російської філософсько-естетичної та історичної думки можна вважати типологічний аналіз культурно-історичної та релігійно-конфесійної специфіки Заходу і Росії, а також визначення шляхів подальшого розвитку останньої. У цьому ж напрямку рухається думка українських соціологів і естетиків ХХ століття [998], у яких протистояння «грецького» (вважай, західноєвропейського – О. М.) та українського усвідомлюється в руслі європейського єднання очевидних відмінностей і антитез.

За влучним спостереженням Ю. М. Лотмана, «ставлення до західного світу було одним з основних питань російської (і слов'янської в цілому, тут і далі – О. М.) культури протягом післяпетровської епохи. Можна сказати, що чужа цивілізація виступає для російської культури як своєрідне дзеркало і точка відліку, і основний сенс інтересу до «чужого» в Росії традиційно є методом самопізнання» [568, с. 748].

Подібного роду «самопізнання», що пронизує праці Д. Хомякова, І. Киреевського, Ю. Самаріна, П. Чаадаєва, О. Герцена, П. Анненкова та ін., стає актуальним і для наступних поколінь російських дослідників другої половини ХІХ–ХХ ст. Цей же хід думки знаходимо в працях І. Франка, мистецтвознавча, просвітницька та соціально-організаційна, діяльність якого вражає глибиною і точністю охоплення зазначеної проблематики. Цим

шляхом національного самопізнання просувалися видатні діячі України, Болгарії, Сербії, Польщі, Чехії, Словаччини та ін. слов'янських країн, декларуючи панславізм як гасло і образ-ідею, самою сутністю сенсу співвідносячи його з відповідними узагальненнями західноєвропейського світу.

Серед досліджень подібного роду виділяємо книгу М. Данилевського «Росія і Європа» [232], в межах якої була розроблена теорія «культурно-історичних типів». Базис останньої становили чотири аспекти – релігійний, власне культурний, політичний і соціально-економічний. У своїй розробці М. Данилевський особливу увагу приділяє романо-германському та слов'янському типам, що є співвідносними в його уявленні із Заходом і Росією. Ідеї даного автора можна розглядати як попередні концепціям «локальних цивілізацій», розроблених пізніше в історико-культурологічних дослідженнях А. Тойнбі [963; 964] і О. Шпенглера [1116; 1117].

Подібні ідеї, тільки на рівні виявлення духовно-ментальних якостей російської і західноєвропейської культур в конкретних історичних умовах початку ХХ ст. знаходимо в книзі М. Бердяєва «Доля Росії» [70]. Особливо виділяємо дослідження В. Шубарта «Європа і душа Сходу», в межах якого європейська ментальність у всій різноманітності її національних проявів досліджується в співвіднесенні з її російським аналогом, узагальненим автором книги як «Схід». Як пише В. Шубарт, пристрасний шанувальник російської культури і історії, в основу названого дослідження «...покладено моє єдине і сильне переживання – осмислення протилежності між людиною Заходу і людиною Сходу [Росії]. Це осмислення пронизане передчуттям не загибелі, а оновлення життя. Воно є навіяним не небезпекою, що нависла над Заходом, а пробудженням Сходу. І виникло воно, як географічно, так і духовно, не всередині романо-германських народів, – а в точці, з якої можна було кинути погляд на Захід як щось цілісне» [1120, с. 7].

Узагальненням аспектів виділеної дихотомії, що символізує духовне і національно-історичне протистояння позначених типів культур, свідченням їх

актуальності в сучасній гуманітарній та соціально-історичній практиці виступають також численні дисертації останніх десятиліть, серед яких відзначимо роботи С. Літвінова «Росія – Західна Європа : Історична динаміка взаємодії культур (середина XVI – середина XIX століть)» [544], Т. Коваль «Особистість і власність в християнстві (Православ'я. Католицизм. Протестантизм. Порівняльний аналіз)» [420], Г. Хмелевської «Домінанти цивілізаційно-культурних процесів російського і західноєвропейського товариств» [1048], а також дослідження Т. Євтеєвої «“Росія” і “Захід” в цивілізаційній концепції О. Герцена» [278]. Схожа проблематика зачіпається також в кандидатській та докторській дисертаціях і супутніх публікаціях А. Лесовіченка [529; 530; 531]. При цьому одним з центральних предметів дослідження даного автора стає музично-історична (в тому числі і культова) традиція, що розглядається в широкому історико-культурному контексті. Висновки автора щодо заявленої теми істотно доповнює також кандидатська дисертація С. Кожаєвої «Антиномія “сакрального-буденного” і її втілення в західній і російській музичній традиції» [422].

Виділимо також навчальний посібник А. Уткіна, що узагальнює всі історико-еволюційні та типологічні складові означеної дихотомії [1010]. Показовою є при цьому позиція автора, що враховує не тільки відмінності позначених культур і цивілізацій, але і їх взаємовплив. На думку А. Уткіна «Захід, який розуміється як Західна Європа, аж ніяк не завжди був “центром світу” <...> Більш того, більшу частину світової історії Схід ділився із Заходом своєю енергією, багатством і ідеями, а не навпаки» [1010, с. 11]. Дана точка зору надзвичайно важлива в розробці предмета і тематики представленої дисертації, орієнтованої, як зазначалося вище, на виявлення ролі і значущості східнохристиянського фактора у становленні і розвитку не тільки слов'яномовного регіону і його культури, а й Західної Європи.

Відзначимо також, що тема «Схід – Захід» на рівні зіставлення різних типів культур і цивілізацій стала також предметом досліджень, що охоплюють окремі сторони позначеної взаємодії. Щодо слов'янської і

російської культурно-історичної традиції виділяємо капітальне дослідження В. Бичкова «2000 років християнської культури», другий том якого присвячений всебічному дослідженню процесів становлення духовної і художньо-естетичної своєрідності давньослов'янського світу і Русі-України [112]. Чотиритомна узагальнююча праця І. Можайської «Духовний образ російської цивілізації і доля Росії (Досвід метаісторичного дослідження)» [628–631] цікава тим, що в межах наміченого напрямку детально досліджуються найважливіші складові слов'янської і російської духовної культури в історичній еволюції в зіставленні із західноєвропейською цивілізацією.

Вельми істотна роль в дослідженні питань становлення східнохристиянської традиції у слов'янстві належить також фундаментальним виданням, в числі яких не тільки «класика» західництва і слов'янофільства, а й дослідження ХХ ст. У даному випадку має місце орієнтованість на вивчення і узагальнення шляхів розвитку російської цивілізації як попередніх століть, так і сучасності [983; 392; 729; 752; 753], що легко пролонгується на сукупність художньо-творчих процесів в інших слов'янських країнах і в Україні.

Інтерес викликає і монографія Д. Музи «Східно-християнська цивілізація: соціокультурний устрій та ідентичність». Розглядаючи предмет свого дослідження у співвідношенні з реаліями західної культури, автор визначає православну цивілізацію як «ідеократичну, тобто як таку, що має своєю підставою не натуралістичні (етнічні, географічні, адміністративно-державницькі), а ціннісно-нормативні, духовні моменти. Їх єдність і трансісторичний зв'язок утворює священний текст і аскезу, що задають відчуття єдиного духовного сенсу всіх буттєвих практик – сакральної, трудової та побутової і вимагають перманентної перевірки цього сенсу в реаліях сучасності» [642]. Схожа проблематика характеризує і матеріали дисертації М. Свістунова «Російська цивілізація і православ'я: діалектика їх взаємовідносин і перспективи розвитку» [856]. Релігійний аспект зазначених

процесів «Схід – Захід» представлений в богословській праці «Історія російської святості» [352], в якій чуйно визначено шляхи духовного максималізму східно-слов'янського світу, що оригінально відбиває візантійські заповіді аскези.

Аналогічного роду дослідження знаходимо й у західних авторів, що розглядають дану проблематику здебільшого в руслі економіко-соціологічної, філософсько-естетичної та культурно-історичної думки ХХ–ХХІ ст. на рівні цивілізації (або цивілізацій). Серед таких виділяємо праці Ф. Броделя «Динаміка капіталізму» [99], «Матеріальна цивілізація, економіка, капіталізм, XV-XVIII століття» [100], «Граматики цивілізацій» [98] та ін., в яких представлені не тільки історично доступні для огляду шляхи розвитку капіталізму, а й історія інших світових цивілізацій. Відзначимо при цьому, що Ф. Бродель, на відміну від багатьох своїх сучасників і попередників (М. Вебера, В. Зомбарта, К. Поланьї та ін.), «...спираючись на концепцію “тотальної” історії, розглядає в глобальній порівняльно-історичній перспективі і “тривалій тимчасовій протяжності” не одно, а безліч різнопланових “джерел”, що породили в своєму поєднанні феномен європейського капіталізму» [1037, с. 109], який став одним із символів Західної цивілізації. Сама ідея специфіки західно-культурного феномена містить потенціал порівняння з іншим, перш за все, східноєвропейським фактором.

Використовуючи «стратегію мультидискурсивності», залучаючи і логічно пов'язуючи економіку, історію, культуру, соціологію, політику і т. д., дослідники відтворюють панорамну картину її еволюції. Цей підхід характеризує в тому числі дослідження Р. Осборна «Цивілізація. Нова історія Західного світу» [717], С. Хантінгтона «Зіткнення цивілізацій» [1038], а також Н. Фергюсона «Цивілізація: чому Захід відрізняється від решти світу». Концепція останнього з названих авторів вибудовується навколо шести ідей, які дослідник вважає найважливішими в розумінні специфіки західної

цивілізації – конкуренції, науки, майнових прав, медицини, суспільства споживання і трудової етики [1022, с. 44].

Інший підхід до дослідження західної цивілізації та її аналогів в світі за специфікою етапів розвитку демонструє книга О. Шпенглера «Занепад Європи. Нариси морфології світової історії» [1116; 1117], орієнтована на висвітлення ідеї еволюційного циклізму культур. В межах даної концепції феномени цивілізації і культури очевидно протиставлені один одному. Даючи їм аналітичну характеристику, П. Гуревич зазначає наступне: «Культура походить від культу, вона пов'язана з культом предків, вона неможлива без священних переказів. Цивілізація ж, як вважає Шпенглер, є волею до світової могутності, до облаштування поверхні землі <...> Цивілізація є долею, роком культури. Перехід від культури до цивілізації – це кидок від творчості до безпліддя, від становлення до окостеніння...» [222, с. 220, 217].

Подібне розуміння цивілізації як «занепаду культури», на думку автора, багато в чому визначає сутність сучасних йому західних культурно-історичних реалій, визначених на рівні «фаустівської культури» (див. нижче). Потенціал же концепції «занепаду Європи» (читай європейського Заходу – О. М.) в сукупності структурної подібності всесвітньо-культурного процесу звертає увагу читача на актуальність «сходження Сходу», в тому числі і європейського. Власне саме ця ідея закладена в концепції історії музики Г. Адлера, який в низці національно-етнічних лідерів європейської музичної цивілізації (Франція, Італія, Німеччина XII – XIX століття), для XX ст. вказує шлях на європейський Схід через Росію [1166; 1167; 1168].

Узагальнюючи дослідження цитованих вище авторів, а також супутні їм публікації за заявленою проблематикою щодо співвідношення східнохристиянської і західної традицій в рамках європейської культури, що склалася в Новий час, необхідно відзначити, що специфіка європейського Заходу і Сходу принципово різниться, але при цьому очевидним є розуміння їх взаємодії від першого до другого в XIX ст. і тенденція звороту даного вектора в XX ст.

Західноєвропейська модель цивілізації, що складалася протягом багатьох століть, ставила на чільне місце право і раціоналістичний тип мислення як вищу соціальну цінність. Західна культура орієнтована найбільше на динамічний спосіб життя, на пріоритет ініціативи і на зростаючу значиму роль особистості в житті суспільства. На думку В. Даренського, «для культури Заходу “архетиповим” був принцип самореалізації людини, тобто розгортання ним своїх “сутнісних сил” з метою “підкорення світу”. Цей принцип, як бачимо, від самого початку є “пост-християнським”, породженим культом смертного ego» [235, с. 290]. У числі фундаментальних основ даного типу культури зазвичай вказують на спадщину культур Стародавньої Греції та Риму, на догматичні засади католицької церкви і на традиції Реформації і протестантизму, що склалися пізніше, і на процеси утворення ринкового капіталізму, що формує в кінцевому підсумку відповідний тип особистості і культури.

Кожен із зазначених принципів західноєвропейської культури неодноразово ставав предметом духовно-філософських і наукових узагальнень. Розмірковуючи про процеси самоідентифікації націй в загальноєвропейському соціо-комунікативному просторі, О. Вдовиченко зазначає, що «індивідуалізм в свідомості західноєвропейця – це, перш за все, концентрація сил і енергії, всіх природних можливостей і ресурсів, спрямованих на досягнення власного, індивідуального успіху». Акцентуючи увагу на масштабності досягнутого результату і його соціальній значущості для суспільства, автор разом з тим констатує, що «при цьому європеець (читай, західноєвропеець – О. М.), повністю абстрагований від чужих проблем і перешкод, сконцентрований на своєму особистому шляху до самореалізації та досягнення модельованої мети» [123, с. 180].

Питанням формування індивідуальної свідомості людини Західної Європи присвячена фундаментальна монографія Л. Баткіна «Європейська людина наодинці з собою. Нариси про культурно-історичні підстави і межі особистої самосвідомості». Важливою для даного дослідження є ідея, що,

хоча послідовне вивчення сутності індивідуалістичної ідеології стало предметом узагальнень фактично в епоху Просвітництва, заклавши тим самим основи європеїзму, проте, її витoki і генезис сходять до культури пізнього Середньовіччя і Відродження. Аналізуючи «Сповідь» Блаженного Августина, праці Абельяра, а також аспекти формування особистої авторської самосвідомості і пошуки індивідуальності в спадщині Ф. Петрарки і Н. Макіавеллі («Государ»), що розглядаються в контексті «матриці культурного середовища» ренесансної Європи, Л. Баткин приходить до наступного висновку: «У якості особистості, тобто власне причини (causa sui) індивід тримає метафізичну і моральну відповідь тільки перед собою ж. Це, звичайно, не означає, ніби він не визнає вищих начал, підстав і зразків. Але не в якості передзнайдених. Навпаки, як особистість людина відповідає не тільки перед ними, але особливо за них. Тобто за те, що сама ж уявила, могла подумати, затвердити <...> Визнаючи право інших людей жити відповідно настільки ж особистим підставам, можливо, зовсім іншим, вона привласнює таке право і для себе. Вона виходить з себе. Інакше кажучи, залишає себе заради вірності собі ж. Щоб “стати собою”» [51, с. 8].

Апелюючи до Середньовіччя і Відродження, Л. Баткин, таким чином, виділяє в старохристиянській культурній сукупності дещо, що програмує подальшу (Новий час) дифференціацію «Захід – Схід».

Позначений дослідником акцент на самоствердженні людської особистості і мобілізації її вольових якостей в досягненні поставлених цілей без оглядки на загальноприйняті авторитети – все це так чи інакше сприяло розвитку позначеного вище індивідуалізму (персоналізму), що досить активно розвивався в межах західноєвропейської культурно-історичної традиції Нового часу і був позначений К. Леонтєвим як «надмірна самоповага особи» (цит. за: [1010, с. 21]).

Подібний підхід і розуміння індивідуальності в культурі Заходу, відповідно, породжував особливу довіру до людського розуму, що абстрагувався від віри (народження атеїзму – на Заході), можливості якого

розширювалися від епохи до епохи, складаючи в кінцевому підсумку одну з визначальних якостей західної культури. Свого часу ще І. Киреєвський, розмірковував про розбіжності підстав «антропологічних проєктів» Заходу і Росії, «...в першому випадку, довіривши розуму рішення завдання по досягненню культурно-антропологічної цілісності, у другому, – вірі як збирачці сил духу для культурного будівництва» [642]. Доповнюючи думку відомого слов'янофіла, І. Можайськова відзначає той факт, що «ймовірно, саме у виявленні меж можливостей реалізації творчих здібностей особистості, заснованих на розумі людини, полягає основна спрямованість, зміст “метаісторичної ідеї” цієї цивілізації» [628, с. 361]. Відзначимо також, що в сучасних українських дослідженнях феномена Т. Шевченка особливо підкреслюється принциповий європеїзм великого Кобзаря [921; 108; 1158 та ін.] як спадкоємця православно-шляхетського роду Грушевських [303, с. 8]. Але при цих акцентуваннях у зазначених та інших авторів зв'язків з європейсько-цивілізаційним фактором, зрозумілою виступає і органічна національно-слов'янської, народно-релігійної самосвідомості творця.

Разом з тим, досліджуючи витoki зазначеної якості культури і цивілізації Заходу, більшість розробників цієї проблеми виявляють її генезис саме в західній духовно-релігійній практиці, причому не тільки у власне протестантській, про що свого часу писав М. Вебер [125], але і в католицькій: «Одна з заслуг католицизму – формування раціоналістичного мислення у середньовічній людини. Схоластика католицизму – вихідний пункт раціоналізму», який «спочатку розглядався як чисто розумовий метод вивчення і пояснення Святого Письма, що зводить навіть містичне і ірраціональне до логічних побудов <...> Пізніше раціоналізм став використовуватися як універсальний метод пізнання світу, що покладається лише на розум і відмітає будь-який чуттєвий досвід, що суперечить розуму» [392, с. 449].

Настільки очевидний інтерес до розсудливо-емпіричного засобу пізнання світу, який поступово набував якості домінуючого, обумовлював

зведення матеріального комфорту, ідею підкорення Природи в розряд пріоритетних для західної культури. Про це свого часу писав Ф. Бродель: «Захід досить рано став свого роду “розкішною” частиною світу <...> Європа стояла осібно. Вона знала всю гаму грошових систем <...> Та ігри ці не обмежувалися Європою» (цит. за: [629, с. 14]).

Показово, що культ матеріально-продуктивної надмірності, починаючи з епохи Реформації, і в наступні часи отримував духовно-релігійне «освячення» і з боку церкви, перш за все, протестантизму. Під знаком лютеранського «Beruf» будь-яка праця в світі, професія набували сенсу священницького служіння, матеріальне благополуччя, перспективи фінансового прибутку ставали знаком Божого благовоління, що знайшло відображення в показових вже для першої половини ХХ ст. феноменах «теології багатства», «теології процвітання» або «Євангелія процвітання». Сенс їх визначається на рівні «досить детально розробленої і наполегливо впроваджуваної в суспільну свідомість системи поглядів, котра виправдовує і заохочує прагнення людини до багатства, успіху, задоволення від витрати грошей і споживання» [392, с. 462].

Сказане свідчить про очевидне домінування на даній (сучасній) стадії розвитку Заходу ідей хрематистики, без яких не можна уявити капіталізм як такий, і, одночасно, нівелювання ідей ікономії з їх християнсько-етичним базисом (див. нижче).

Підсумовуючи особливості розвитку цивілізаційних структур сучасного світу, автори цитованого раніше тритомного дослідження, присвяченого даній проблематиці, констатують той факт, що «Захід інтерпретував християнство в юридично-раціоналістичному дусі, зводячи при цьому категорію “гріха” до правових понять “злочину” і “покарання”, з розумінням загального як закону, а не онтологічно – як субстанції» [1073, с. 159].

Подібний «приземлено-антропологічний» (Т. Смирнова) підхід в оцінці світу і цілепокладанні людського буття багато в чому визначав і тип особистості, показовий для західного індустріального суспільства. В одній зі

своїх книг відомий економіст Адам Сміт («Дослідження про природу і причини багатства народів») [893], характеризуючи сутність даного суспільства, згадує про так звану «економічну людину» («Homo economicus»). Узагальнюючи її сутність і специфіку поведінки в соціумі, Т. Ткач так розвиває задане положення: «Економічна людина <...> прагматична й егоїстична, її метою є рентабельна справа, тому все, що виходить за межі ринкової раціональності, вона виводить за межі своїх базових поведінкових орієнтацій. Так поза визначенням мети й підбору засобів виявляються культура, мораль, духовні та релігійні цінності» [956].

Наведений західний тип особистості є принципово відмінним у співвідношенні з цивілізаційно-економічними реаліями кінця XIX – початку XX ст., коли його риси зіставляються з особистісними типологіями, народженими на європейському Сході. У роботах авторів, які представляють і слов'янський і західний світ, виділені деякі мисленнєво-поведінкові переваги, що йдуть від інших релігійно-культурних настанов в історично співвідносних політико-економічних умовах. Так, С. Булгаков зазначав з певною недовірою економіко-продуктивну «комфортність» людини Заходу: «Економічна людина Заходу є засобом, керованим виключно економічним розрахунком і корисливістю; <... > вона добре знає ринок, вмє добре купувати і продавати», в той час як ідейними витокami східнохристиянського домобудівного підходу в даному питанні є безумовний пріоритет Священного Писання, Біблії та пов'язаних з ними морально-етичних категорій правди, справедливості, некористолюбності» [1149, с. 159-164]. Очевидною є перевага східнохристиянського віросповідання в регулюванні «неекономічних» прерогатив представника слов'янського православного ареалу, зрозумілого і бажаного в дослідницькому викладі.

Більш глобальне узагальнення типу особистості західної індустріальної цивілізації, що враховує не тільки її економіко-прагматичні інтереси, а й духовні, знаходимо в згадуваній вище книзі-концепції О. Шпенглера «Занепад Європи», де сутність індивіда і західна культура останніх століть,

сполучена з ним, іменується «фаустівською», що асоціюється з «присмерком» західної цивілізації (див. детально про «фаустівську» культуру та її специфіку: [683; 922; 730; 919; 971; 61 та ін.]).

М. Бердяєв, розглядаючи духовні і культурно-історичні процеси рубежу ХІХ–ХХ ст., закономірно приходять до тези про те, що, «доля Фауста – доля європейської культури <...> Душа Фауста – душа Західної Європи». Простежуючи далі шляхи пошуків героя, дослідник констатує, що в фіналі «фаустівська душа прийшла до осушення багнищ, до інженерного мистецтва, до матеріального облаштування землі та матеріального панування над світом. Так закінчується II ч. «Фауста» <...> Так закінчується в ХІХ і ХХ столітті шукання людини нової історії» [69, с. 55].

М. Бердяєв оцінює, відповідно з теорією О. Шпенглера, наступ цивілізації на рівні неминучої смерті культури Заходу, антитезою якої автору бачиться підйом Сходу. Соціально-психологічна парадигма фаустіанського західноєвропейського героя може бути визначена як творчо-перетворювальна по відношенню до зовнішнього світу, тобто «деміургічна». Відповідно, «фаустівський дух виражається в індивідуалізмі і прагненні до досягнення поставлених цілей, заради чого можлива зневага етичними, релігійними, правовими нормами» [683, с. 8]. Характерно, що саме Фауст стане одним з «вічних образів» культури романтизму і ХХ ст., в тому числі і музичного (Й. Гете, Ф. Ліст, Г. Берліоз, Т. Манн, М. Булгаков, А. Шнітке та ін.). Однак цей образ людини Заходу категорично протистоїть забути в кінці ХІХ століття героям культури бідермаєра і Реставрації, репрезентуючих солідарність зі східнохристиянською традицією, з патріархально-ортодоксальною ідеєю, опис якої вміщено в наступних розділах дисертації.

До зазначеної теорії О. Шпенглера щодо «фаустівського» типу культури Заходу долучається і позиція В. Шубарта, що виділяє серед інших історико-духовних типів культур так звану «прометеївську культуру» і відповідний тип героя, що асоціюється в автора з соціально-історичними і духовно-філософськими реаліями Європи першої половини ХХ ст. Вищим сенсом

даного типу культури В. Шубарт вважає «порядок»: «Європеєць... шукає порядку в собі – у вигляді самодисципліни, панування розуму над потягами; він шукає його і навколо себе – в державному устрої, у вигляді панування авторитету над громадянами <...> Прометеївська культура – це культура статутів <...> Для прометеївської людини тотальність норми важливіше, ніж вищий стан духовної культури. Поступово вся культура стає для неї лише регулюючим поняттям. Таким є плачевний кінець юридичних культур» [1120, с. 91-92, 94].

В результаті войовничий «монетаризм», суб'єктивізм, прагнення до самоствердження людського «Я» в процесі підкорення природи та ін. – все це стає одним з показових символів західної культури і цивілізації принаймні двох минулих століть, що свідчить про поступове ослаблення в них церковно-канонічного духовного фактора. В цьому плані симптоматичним є наступне спостереження дослідника: «Якщо традиційна середньовічна думка <...> питання про сенс історії пов'язувала з ідеєю Царства Божого, то Новий час переніс акцент з теологічної області в область соціологічно-антропологічну, висунувши теорію **прогресу** (в ідеалістичному або матеріалістичному її варіантах)» [629, с. 180].

Наведене міркування перегукується з думками про нівелювання в цій концепції історії як прогресу власне духовно-морального чинника, які висловлює Архімандрит Іларіон (Троїцький). Він стверджує, що «ідея прогресу є пристосуванням до людського життя загального принципу еволюції, а еволюційна теорія є узаконенням боротьби за існування». Зіставляючи визначні духовно-релігійні ідеали католицько-протестантського Заходу і православного Сходу (Росії), він приходять до висновку про те, що «ідеалом православ'я є не прогрес, але **преображення**» [340, с. 221-222].

Наведений висновок православного ієрарха надзвичайно цінний для усвідомлення головної спрямованості змісту даної дисертації, оскільки матеріалістично-технічно трактований історичний прогрес, ідея якого була сформована політичними революціями XVII–XX ст., зжила себе в

постперебудовну епоху кінця ХХ – початку ХХІ ст. Остання визначається соціологами як посткультурна. Її художнім еквівалентом виступає постмодерн / поставангард, а їх термінологічне визначення відображає зміст повноти сходження-поновлення історично-прогресистського шляху, що обривається «поза-культурним» (в традиційному розумінні) простором сучасності. Сформована «гра імен» в позначенні епох підштовхує до прийняття іншої цінності культурного прояву як позбавленого устремління до прогресу. Сміслова інверсія терміна «прогрес» у вигляді заявки регресу безперспективна, оскільки також представляє раціонально-лінійно-горизонтально вибудовану культурну якість з ефектом противодії.

Оригінальний підхід в розумінні та інтерпретації даної проблематики демонструє концепція В. Мартинова, представлена в його дослідженні «Кінець часу композиторів». Автор в даному випадку апелює до феноменів «бріколажу» і «композиції», які репрезентують різні принципи організації музичного матеріалу, «зобов'язані своїм існуванням різним стратегіям людської свідомості». «Різниця цих стратегій, – як стверджує В. Мартинов, – обумовлюється тим, що суще може відкриватися людині подвійним способом: як космос і як історія. Сущє, що розкривається як космос, породжує культури, які оперують принципом бріколажу; суще, що розкривається як історія, породжує культури, які оперують принципом композиції» [600, с. 25].

Зауважимо, специфічно музичні вимірювання зазначених соціальних і художньо-музичних альтернатив (композиція – бріколаж) вказують на змістовну нерівнооб'ємність охоплених ними ареалів, оскільки в зв'язку з композиційністю мова йде про специфічно європейський тип культури, про художньо самодостатню музику, тоді як ознаки бріколажності є планетарно розповсюдженими, хоча включають також і можливості європейських художніх доробків.

Православний віросповідний вибір В. Мартинова ясний: східнохристиянська церква, яка зберегла від першохристиянських часів принципову збірність по відношенню до релігійних шукань як Заходу, так і

Сходу (в апокрифічній версії Ісус Христос був знайомий з системою буддизму), але статутно жорстко все ж визначилася в своїй європейсько-християнській якості. Для В. Мартинова, теоретика і композитора, ідеологічно і психологічно доцільним виявляється прийняття концепції музичної творчості, що збережена та культивована у російському Православ'ї. Але в цьому напрямку пошуку Віри склався також шлях естонця А. Пярта, що не збігається з національними релігійними традиціями представленого ним народу.

Звернення до Сходу у сукупній музичній програмі творчості виявляється в знаменному виборі авторів, які у 2000 році були покликані написати на пошану Й. С. Баха пасіони за чотирма канонічними Євангеліями. У їх число увійшли В. Римм, Освальдо Голіхов, С. Губайдуліна, Тан Дун. Троє з чотирьох, і це ясно по іменам, представляють не західноєвропейський менталітет, вказуючи на музично-художні переваги зближення європейської композиційної системи зі Сходом в межах специфічно європейського світу авторськи-композиційної діяльності. Цей «рух на Схід» в європейськи усвідомленій християнській якості визначається і в інших родах творчого освоєння суцього, а в науковому виборі піднімає на щит візантизм, в тому числі на сучасному європейському Заході (див. нижче), де раніше домінували негативні оцінки духовно-історичної і культурної спадщини Візантії. Подібний підхід до культури нації, що створила фундамент усім, донині існуючим інститутам культурно-мистецької діяльності, від університетів і театру до релігійно-етичних засад християнства, насторожує і дивує культурним безпам'ятством, обґрунтовуючи і підтверджуючи тим самим шпенглеровську ідею «Занепаду».

У Візантії, пізніше в слов'янському ареалі і на Русі, в середньовічному західноєвропейському просторі, збудованому активністю німецької та кельтської рас, склався тип культури, породжений і запліднений ранньохристиянським віросповіданням, в якому виявилася цивілізаційна модель, принципово віддалена від західноєвропейських культурних засад

Нового часу, збережена до сьогоднішнього дня на європейському Сході і рудиментно виявлена в традиціях Півдня і Заходу Європи. Це культура, що базується на ідеях соборності, добротоліб'я, синергії, націлених в кінцевому підсумку на духовне Преображення людського ества, здійснюваного в статиці соціальної стабільності і в строгій рівновазі горизонтально-лінійно організованої буттєвості і сталості духовної вертикалі ієрархії існуючого.

Термінологічно акт Преображення у старохристиянській, православній традиції позначається як *теозис*. Дане поняття, асоційоване також з «обоженням» людського ества, виступає однією з центральних категорій православного богослов'я, що визначає зміст і мету духовного буття і порятунку людини східнохристиянської віри в буквальній відповідності до євангельського вислову «Якщо хто не народився згори, то не може побачити Царства Божого» (Іоанн, 3: 3). Роз'яснення цієї формули знаходимо в працях, що осмислюють метафізичні виміри людського буття: «Істинне місце людини – вищого творіння Бога – припускає її свободу від закону світу цього і можливість бути Божим співтворцем. Справжня гідність людини полягає не в тому, що її ріднить зі світом, а в тому, що її від світу відрізняє – в сотворенні “за образом” Божим, в її здатності до обоження, до уподібнення Творцю» [731, с. 45].

Заявлена здатність обоження людини зовні нагадує формулу Західного Ренесансу про людську богоподібність, яка визначається надлишковими науково-творчими і діяльнісними здібностями, визнаними доцільними гуманістичною «республікою вчених». В даному ж випадку мова йде про деяке принципове віддалення від світу, про духовно-розумову роботу, що співвідноситься з синергією в її християнському розумінні. Як бачимо, подібний підхід до людини принципово відрізняється від західнохристиянської теологічної позиції, в межах якої ідея теозису (обоження) не виступає в якості ключової, але, скоріше, «периферійної», хоча і не відкидається як предмет богословських міркувань. «Західноєвропейські

мислителі зазвичай вели мову не про богоподібність, але про ангелоподібність [людини]» [731, с. 44].

Згідно зі спостереженнями Є. Зайцева, «в західній християнській церкві вважали за краще говорити про “усиновлення”, “відродження”, “нове життя”, “виправлення”, “спокуту” і “виправдання” людини в процесі її порятунку, ніж про її обоження» [302, с. 120].

Дана духовна ідея обоження як Преображення виступає визначальною не лише на протязі всієї історії розвитку православної традиції, а й об'єднує adeptів даного напрямку християнства в досить широкому просторовому ареалі, що охоплює і Схід, і Захід. Позначена географія поширення східнохристиянської традиції, її первинний характер по відношенню до загальної історії християнства як такої зумовили різноманітність та специфіку її національних «моделей», які неможливо звести лише до «російського варіанту», про що свого часу писав В. Лосський.

У своїй відомій праці «Нарис містичного богослов'я Східної Церкви. Догматичне богослов'я» названий автор констатує: «Православ'я стало “закваскою” занадто багатьох і різних культур, щоб його можна було розглядати як якусь “форму культури” східного християнства: форми ці різні, а віра єдина <...> Антропологічне і культурне розмаїття – від Греції до Далекого Сходу, від Єгипту до Північного Льодовитого океану – не порушує однорідного характеру цієї духовної сімейності, вельми відмінної від духовної сім'ї християнського Заходу» [566, с. 23].

Таким чином, при всіх відмінностях соціально-економічного життя, державного устрою, національно-етнічних особливостей та історичної специфіки позначеного «православного ареалу», включаючи і ранньосередньовічну традицію Західної Європи, на яку грецька і східна патристика мали досить істотний вплив (докладніше про це нижче), є цілий ряд загальних домінуючих ознак, що визначають сутність даної східнохристиянської цивілізації. Її смисловий «вектор» багато в чому визначений «сакральною вертикаллю», тобто «релігійними або ідеологічними

уявленнями, що співвідносять культурну, геополітичну та соціальну практику з Абсолютом, з вищою трансцендентною реальністю» [710, с. 15].

При подібному підході однією з визначальних тез православної антропології і сотеріології, як зазначалося вище, виступає уявлення про обоження і теозис, про споконвічне призначення людської сутності до «набуття божественних енергій і єднання з Творцем на енергійному рівні». Св. Афанасій Олександрійський першим сформулював цю максиму: «Бог став людиною, щоб людина стала богом» [710, с. 33]. Ця ідея розглядається як центральна в релігійному житті християнського Сходу – саме навколо неї обертаються всі питання догматики, етики, містики і, додамо, культури.

Не забуваємо, що культура, згідно з позицією о. П. Флоренського, «...є похідною від культу, тобто упорядкування усього світу. Віра визначає культ, а культ – світорозуміння, з якого далі йде культура» [1028, с. 39].

Сказане багато в чому визначає характерні риси православного типу особистості, що обумовлюють не тільки її персональну специфіку, а й особливості її соціального буття. Серед таких виділяється очевидна відсутність прагнення до проявів індивідуалізму, спорідненого з його західною іпостассю персоналізму (див. вище). Йому протистоїть соборна традиція духовно-морального єднання індивідуумів, «єднання у множині», в межах якої кожна особистість є «вільною, як хорист в хорі» [120, с. 268] і відмінною від компаративної спільноти протестантів. Наведена вище паралель між ідеєю духовного згуртування людської спільноти на засадах віри і хоровим колективом, що асоціюється в східнохристиянському середовищі, перш за все, з церковним хором, досить закономірна і багато в чому визначена не тільки його особливою роллю в культово-обрядовій традиції, але і високим духовним статусом музики в ряду мистецтв. Музика ж, на думку О. Лосева, «...наближається до “розумної молитви”» (цит. за: [943]). Але не забуваємо, що наочно-общинно репрезентована хором соборність утворює художній вихід цієї ідеї, бо соборністю відзначено і спів

пустельників, надіндивідуальний статус служіння яких визначався самим їх існуванням в умовах, неможливих для непосвячених.

Відзначимо також, що витoki подібного роду соборності сходять до культури раннього Середньовіччя і вельми показові не лише для східнохристиянського регіону. Досліджуючи особливості формування індивідуалізму і особистої самосвідомості в західноєвропейській культурно-історичній традиції (в тому числі і в європейському Середземномор'ї), Л. Баткін в цитованому вище дослідженні відзначав: «На ранньому етапі розвитку християнської культури на рівні “традиційного суспільства” <...> відособленість “я” оцінювалася негативно. “Я” сприймалося не як саме по собі, але лише в контексті причетності. Альфою і омегою будь-якого індивіда була соціальна і релігійна спільність, до якої він належав <...> Для середньовічних умів відокремлено-індивідуальне це акциденція, тобто щось вторинне, приватне, тлінне і тяжке в людині. Першочерговим, навпаки, є тільки те, що причащає до соборного і вічного <...> Я досягало апофеозу в Не-Я» [51, с. 11, 20].

Наведений опис є цінною вказівкою на соборність не як на компаративно-общинну солідаризацію, яка має місце, але не може бути вирішальною, а на деякий стан душі, в якій Страх Божий (згідно з християнською патристикою) формує особистісну модель в її ідеальній спорідненості з Божественною ідеєю. Подібне світосприйняття зумовлює досить показову для православного світобачення спрямованість до Абсолюту, до постійних пошуків сенсу життя і потребу зв'язати його з високим духовним началом. Особливого роду чуттєво-емоційний характер його сприйняття прийнято пов'язувати і з такою якістю слов'янської душі, як «кордоцентричність», яка «...дещо знижує роль раціонально-вольового (базисного для протестантсько-католицьких моделей людини) компонента і підвищує значущість рефлексії у відповідних проявах життєдіяльності» [642].

Відзначимо, що ця риса, на рівні «філософії серця» є характерною не тільки для російського світосприйняття, але становить одну з найбільш

характерних якостей української ментальності (див. нижче), що досить повно було узагальнено в філософських працях Г. Сковороди [884; 885] і П. Юркевича, Д. Чижевського [1085; 1086] та ін. За думкою В. Личковаха, Кордоцентризм, що є домінантою «серця» в українській культурній ментальності, виявляється через перевагу емоційно-вольового начала над раціональним, через примат «серця» над «головою». Це не означає відсутності дискурсивності в «українській душі», але мислення тут стає «думанням», що зачіпає всі сторони людської суб'єктивності, зливаючись з ідеалом «цільного знання», притаманного філософії етнокультури слов'янських народів [551, с. 189].

Одночасно подібне світосприйняття символізувало спадкоємний зв'язок слов'янської духовної культури з візантійським ісихазмом, зв'язаним з духовними практиками «розумної» як «серцевої» молитви, бо серце усвідомлювалося як вмістилище Божественного начала в людині: Бог – в глибині серця. Оволодіння подібними практиками прояву розуму серця відкривало шлях до осягнення софійності, що стала однією з базових категорій східного християнства, а також символом спрямованості до «цілісного знання» (на протипагу дискретному раціоналізму Заходу), що синтезувало на різних етапах своєї історичної еволюції духовний потенціал людини у всій різноманітності його релігійних, духовно-філософських, художньо-естетичних, творчих і наукових проявів.

На думку Т. Юдіної, східнохристиянське розуміння цінності особистості в кінцевому підсумку зосереджене не на її свободі (в західному розумінні вольово-силового самоствердження індивіда). Тут у наявності інше: «...Глибина її уявлень про таємничі першооснови буття і про потаємну причетність внутрішнього досвіду людини до цих першооснов» [1149, с. 82].

І саме це освоєння зрощення внутрішнього світу людини і макрокосму суцього виводить на сутність вчення про *Господнє Домобудівництво* як найважливішу категорію східнохристиянського богослов'я і антропології, що з'єднує в духовній вертикалі соборність, софійність, кордоцентризм як

вектори сходження до обоження-теозису. *Господнє Домобудівництво* утворює цивілізаційну модель культури країн Середньовіччя і Візантії в першу чергу, оскільки усвідомлення її в індивідуумі є наслідком складної духовно-виховної роботи, що здійснювалася високоосвіченими і духовно осяяними наставниками. І здійснювалася ця діяльність в державно та церковно облаштованих школах, пройти навчання в яких були зобов'язані всі діти громадян держави і соціуму.

Зазначена цивілізаційна модель «Господнього домобудівництва» породила і породжує відповідний тип особистості, який апелює в своєму ідеальному прояві не до мирського успіху, але до кенозису і «соціального опрощення», некорисливості або до вищих форм аскетизму, вдоволення «малим». У дослідженні І. Можайської знаходимо знаменне спостереження: «Класична російська казка про трьох братів – двох розумних (з практичним розумом) закінчується моральною перемогою безсрібника, некористолюбця, простодушного молодшого брата (мудреця-“дурня”), якому доступна глибина в осягненні гармонії світу. Це збагнення дається тільки почуттям любові і співчуттям до чужого горя, не обмежується тісними межами людського світу, а обіймає собою всю різноманітну природу (рослини, звірів, птахів), породжуючи моральну силу, яка рятує людину від усіх життєвих негараздів» [629, с. 83].

І ця «незахідна» людина присутня в ідеальних моделях людяності у представників європейського Заходу на етапах солідаризації з першохристиянськими устремліннями раннього романтизму і згодом, коли «кельтські хвилі» культурної солідарності Європи з її старохристиянськими коріннями ставали дороговказним принципом людського спілкування і сукупної Надії. Так, В. Шубарт вказує на тип особистості, показовий для східнохристиянської цивілізації, доповнюючи його образом «месіанської людини», яка «відчуває себе покликаною створити на землі більш піднесений, божественний порядок, образ якого вона приховано носить в собі» [1120, с. 10-11].

Закономірним в світлі сказаного стає той факт, що ключовим моментом, який визначає сенс людського життя і культури в її православному розумінні і в солідарних з православно-старохристиянською довірою до *розуму серця* ідеях Заходу, стає – відмежування від вольово-силової вибудованої соціальної концепції Прогресу. Її раціонально-лінійний принцип є альтернативним по відношенню до соціо-моделі, в центрі якої філософія-Віра в *Преображення* як синтез Божественних енергій і духовної волі самої людини (на рівні синергії), що здійснюється в системі Домобудівництва, яка охоплює уподібненням світ надбитійний і буття.

В роз'яснення концепції, вирощеної в ранньохристиянському лоні класичного Середньовіччя і одного разу, в епоху романтизму, в соціально-утопічних і творчо-діяльнісних зусиллях, що визначили альтернативу продуктивно-моральному Прогресу, наводимо спостереження адептів Православ'я, що зберігають «перекази давнини глибокої» як актуальне надбання розуму і серця сучасних віруючих. В роботі А. Шустрова фіксується наступне: «У православному розумінні особистість є образом і подобою Божою. Переносячи ці якості на свою природу і навколишнє її єство, вона стає співучасницею Бога в перетворенні створеного світу» [1124, с. 24].

До даного опису додамо, що духовне Преображення і становить сутність згадуваного вище феномена «теозису». Комплекс зазначених практик, що понятійно-термінологічно фіксують позапрогресистську діяльність, церковно і світськи відбиваючих *обоження*, становить духовно-сміслову основу ідеї «Господнього Домобудівництва». Остання склалася в рамках східнохристиянської традиції і мала істотний вплив не тільки на культуру Православного регіону, але і на Захід, базис якого склали віросповідання інших християнських конфесій. Називаємо стрижневий смисловий показник цього типу світобачення і світорозуміння *ортодоксально-патріархальним*. У ньому указання на патріархальність зв'язується з цивілізаційно-державотворчою діяльнісною установкою, тоді як виділення ідеї ортодоксії прив'язує до культури віросповідні традиції

раннього християнства періоду «Неподіленої церкви», в якій філософський раціоналізм «розумного діяння» був спрямований позараціональними істинами *Передання*.

Відзначаємо спеціально той факт, що багато з зазначених вище рис православної особистості, безпосередньо сформованої церквою, виявляються затребуваними художньою компенсативністю мистецтва епохи романтизму і наступних часів, в тому числі у формі антиромантичних гасел ХХ ст. «Непрогресистські» персонажі позначаються у якості героїв творів (у тому числі і музичних), які висуваються в ряду *містериалізованого* музичного театру Європи ХІХ–ХХІ ст. Ці образи-ідеї співвідносяться з особистісними типологіями, що склалися не тільки в руслі ортодоксально-патріархальної культури Православ'я, але також і в типологічних виборах мистецтва Реставрації і бідермаєра (у всій різноманітності його національних проявів, що охоплюють не тільки східно-слов'янський культурний регіон, а й Західну Європу), в соціал-реалістичних, неореалістичних виявленнях мистецьких надбань епохи Науково-технічної революції і століття інформатики.

Досягнення зазначених якостей особистісно-типологічної установки на Преображення багато в чому визначає і досить показове для культури Східного християнства *подолання* (на противагу раціоналістичній диференціації в традиціях Заходу) небесного і земного, горнього і долішнього. Так вимальовується надзвичайно важлива в концепції Преображення ідея «симфонії влад», яка визначає тяжіння індивіда до традиційного типу культури. Наводимо спостереження Ю. Павленка: «Схід дав неоплатонічно-космічно-містичну транскрипцію християнства з пониженням відчуття трагедійності історичного та персонального буття, з явним приматом загального над індивідуальним, з розумінням не лише раціональної неосяжності, а й неможливості висловлення у мовних формах кінцевих істин щодо буття і Бога» [723, с. 305].

Символічним є те, що автору наведених рядків дорогим є той факт, що на зорі раннього Середньовіччя у V ст. з'являються дві видатних

богословських праці, кожна з яких фактично стала уособленням духовних позицій та світосприйняття в подальшому розділеного Східного і Західного християнства. Йдеться про «Ареопагітський корпус» Діонісія Ареопагіта і книгу Августина «Про Град Божий». Церковне розділення фактично закладено в тезах, що визначають сутнісні положення кожного з названих богословів: «Тема великого твору Августина – це світ як історія, осяяна вищою метою, тоді як тема корпусу “Ареопагітік” – світ як Космос, структура ієрархія ідеальних сутностей, що перебувають у вічності, в Богові, а відтак поза часом. І Августин, і Псевдо-Діонісій виходять з ідеї Церкви. Але для першого вона – поневірений, гнаний “град праведників” <...> Для другого ж вона – ієрархія ангелів та ієрархія духовенства, яка безпосередньо продовжує першу, це відбиття чистоти світла у чистих дзеркалах, це усталений розпорядок таїнств і священнодійств. Про трагічність перебування людини у світі тут мова не йдеться» [723, с. 306].

Таким чином, східнохристиянський тип культури і цивілізації, орієнтований на ідеї цілісного знання, пошуки Абсолюту, соборності, кордоцентризму як способу осягнення-засвоєння духовних істин, на тяжіння до кенозису, некорисливості, аскетизму як ідеальним особистісно-поведінковим стереотипам, «векторно» націлений на ідею духовного Преображення людини. Останнє має на увазі «християнський ідеал, вінець духовно-моральних устремлінь православної культури» [584, с. 17]. І цей принцип людського *обоження* протистоїть західній концепції Прогресу, в якій набирання технологічної моці і вольового-силового запасу детермінує вдосконалення «царя природи».

Позначене розмежування східнохристиянської і християнсько-західної культурних парадигм є істотним не тільки для усвідомлення соціально-історичних і духовно-релігійних процесів, а й для культури в цілому, в тому числі і музичної. І з усією очевидністю ця антитеза позначилася у вигляді тенденції вже в період Середньовіччя. Даному питанню присвячені згадувані вище дисертаційні дослідження А. Лесовіченка [529; 530], С. Кожаєвої [422],

а також публікації В. Холопової [1051], А. Пелипенка [743] і Г. Чернової [1084]. Аналізуючи дану проблематику в контексті питань адаптації середньовічної християнської співочої традиції в Східній і Західній Європі, Г. Чернова акцентує увагу на наступних моментах – «тенденції до дискретизації, домінування аналітичного мислення і дій, пошуку нових зв'язків відомих і окремо освоєних елементів як специфічних для західноєвропейського мислення». Говорячи про візантійську та російську традиції, автор виділяє «тенденцію до максимального збереження і зміцнення існуючої традиції; уточнення і адаптації традиційного в нових історико-культурних умовах...» [1084, с. 29].

Сказане багато в чому обумовлює чітко позначені пріоритети культово-художньої діяльності, показові для християнського Сходу і Заходу. А. Лесовіченко резюмує: «...Якщо Схід робить акцент на внутрішньому оздобленні храму, на іконописі, який, за словами П. Флоренського, “є метафізика, як і метафізика – свого роду іконопис слова”, то на Заході найбільшого поширення набули скульптурні зображення Христа і розп'яття, в якому особлива увага приділяється символічному змісту. У першому випадку тяга до містичності, у другому – раціональної теологічності, знаковості» [531, с. 7].

Узагальнюючи сутність творчого методу в названих духовно-регіональних традиціях, А. Лесовіченко визначає дану опозицію на рівні зіставлення «традиційної культури» (Східне християнство) і «новевропейської культури» (Захід). Відповідно, робиться висновок: «Традиційна культура тяжіє до стабільності. Новоевропейська до динамічного розвитку. Традиційна – до синкретизму. Новоевропейська – до розчленування і синтезу. Традиційна – до повсякденного характеру побутування. Новоевропейська – до репрезентативного підношення. <...> Традиційна – до децентралізації. Новоевропейська – до опозиції «центр – периферія» [530, с. 46]. Висновки вченого підтверджує також досвід святих отців, актуальний і для світосприйняття людини ХХ ст. За словами Св. Іоанна Ризького, «західні

народи за своєю внутрішньою обдарованістю і розвитком, за своїм віком – народи юнацькі, духовно незрілі...». «Тут, на Сході – володіння, там, на Заході – шукання. Тут – внутрішнє перебування в таємниці з Богом, там – устремління вгору, шукання Бога в небесах» [713, с. 167-168, 47].

Окреслені відмінності характеризують специфіку музичного мистецтва названих культурних ліній, що стало найважливішою складовою частиною багатовікового історико-культурного процесу. Високо оцінюючи досягнення європейської музично-історичної традиції в цілому, В. Холопова, акцентуючи увагу на дихотомії «Схід – Захід» (на рівні Росія, російська культура – Захід), вказує на принципову відмінність цих культур, що виявляється, перш за все, в визначенні самої сутності музики: «Контраст позицій в розумінні музики проявився <...> навіть у ХХ столітті, коли, здавалося, давно були стерті всі естетичні кордони між Західною і Східною Європою <...> Асаф'єв визначив музику як “мистецтво інтонованого сенсу”. Німецький музикознавець Еггебрехт дає принципово інше формулювання. Визнаючи за нею [музикою] “природний і емоційний відгук світу і душі”, [він] виявляє також “її здатність бути упорядкованою наукою (теорією)”. Тобто наявність при музиці теорії вводиться в саму дефініцію цього виду мистецтва» [1051, с. 133].

Таким чином, наведений вище огляд з означеної проблематики протиставлення культурно-історичних надбань Сходу і Заходу свідчить про досить чітко визначені позиції її дослідників у вивченні *відмінностей* зазначених ареалів. При цьому, виділяється продуктивно-раціоналістичний світ західного індивіда, для якого перетворення матеріального світу складає сенс буття як Прогресу. Антитезою ж йому виступає східнохристиянський особистісний тип, для якого раціоналізм обумовлений Вірою, а стрижнем дій виступає розумова активність Преображення.

Водночас, в дослідженнях позначені устремління на вивчення в європейській, християнській в своїх підставах, культурі процесів взаємовпливу, взаємодії названих типів «Захід – Схід». І якщо ці дослідження надзвичайно активні були у вивченні спрямованості впливу Заходу на Схід

від XIX до XX ст., то при цьому спеціально виділяємо тенденцію *обернення* зазначеного устремління досліджень від XX до XXI ст., а саме, про вплив Сходу на Захід. Розвиток цього роду ідеї при базисному значенні для європейського світу в цілому і сформованого в ньому мистецтва Східнохристиянської культури, – складає головний предмет даної роботи.

1.2. Ідея «Господнього Домобудівництва» як ключова теза християнської культури і музики Європи у спеціальній літературі

Ліон Фейхтвангер, створюючи роман «Іудейська війна», вклав в уста одного зі своїх героїв такі слова, що демонструють духовне розрізнення Заходу і Сходу: «Всьому, що вони можуть дати, ці люди Заходу, – їх техніці, їх логіці, можна навчитися. А чому не навчишся – це східній силі бачення, святості Сходу. Народ і Бог, людина і Бог єдині. Але це незримий Бог: Його не можна побачити, вірі в Нього не можна навчитися» [1020]. Дійсно, духовне розмежування Сходу і Заходу, що формувалося століттями, більш ніж очевидно, що неодноразово підкреслювалося і богословами, і істориками (див. вище).

Проте, позначена диференціація культур і цивілізацій європейського Заходу і Сходу не виключає їх внутрішнього духовного взаємозв'язку і взаємовпливу, про що свого часу писав С. Булгаков, проектуючи вже дану проблему на історичний рубіж XIX–XX ст. Розмірковуючи про антиномії російської та західної цивілізації, він зазначав: «Ми зустрілися з Європою на рівному ґрунті, бо ми вже не бентежимося перед нею, відчуваючи свою гідність <...> Обидва наші напрямки – західництво і слов'янофільство народжувалися з помилкового і не-належного пафосу відстані між православною Росією і Європою. Але тепер ми знаємо, що є ґрунт, на якому ми можемо зустрітися як рівні – як різні гілки одного і того ж християнського дерева» [691].

У розгляді питання про подібний взаємовплив, традиційними і загальновідомими, як зазначалося вище, зазвичай виступають тези про вплив

західної культури і цивілізації на східноєвропейську. Сказане співвідносне більшою мірою з періодом новоєвропейської історії. Всебічно, наприклад, досліджено питання щодо «європеїзації» Росії в петровські часи, її прилучення до культурно-цивілізаційних засад Заходу, що проявилось на всіх рівнях суспільно-державного і культурного життя (див. більш детально про це: [427; 122]), в тому числі і музичного. Ця теза певною мірою співвідноситься і з історією України, яка, як римський Янус, мала два лиця – одне звернене до Заходу, друге – до Сходу (І. Крип'якевич) [459, с. 260].

Як зазначалося раніше, менш висвітленим на сьогоднішній день залишається питання про вплив східнохристиянської культури на західну. Розмірковуючи про православне «коріння» російської музичної класики ХІХ ст., В. Медушевський, що за умовами формування своєї творчої позиції безпосередньо пов'язаний з культурними традиціями України, зазначає: «...Західна музика теж зійшла світлом християнської культури – *вихідного вселенського православ'я* <...> Тому і для неї погляд з святоотецької висоти настільки ж плідний. Світська її гілка зросла з церковної музики, запозичивши від неї критерії окриленої краси і самі інтонаційні засоби вираження <...> Такому прочитанню підлягають не тільки твори, а й інші прояви культури» [613, с. 21].

Подібна відкритість слов'яно-візантійського культурно-історичного типу створює реальні можливості для його всебічної участі в загальноєвропейському і світовому полілозі культур, який аж ніяк не носить однобічний характер. Відзначимо, що дослідження даної проблематики, співвідносне не тільки зі світовою історією, але й з історичними шляхами розвитку Християнства, має кілька аспектів, будучи зосередженим фактично на двох базових дихотоміях – «Візантія – Захід» і «Росія – Захід». Сказане знайшло відображення в досить широкій бібліографії, що відзначає багатоаспектний характер досліджуваної проблематики, з урахуванням широкого спектра соціально-політичних, історичних, духовно-релігійних, філософсько-естетичних і художніх чинників. Констатація відповідного

впливу візантійської моделі на сукупність державно-релігійних систем, як правило, носить в літературі характер конкретно предметних описів і стосується найчастіше однієї із сторін відповідної комплексної проблематики.

Численна бібліографія пов'язана з темою «Візантія – Захід». Будучи однією з наймогутніших імперій Середньовіччя, Візантія, безсумнівно, мала досить серйозний вплив на західний світ протягом багатьох століть, хоча були спроби грубого ігнорування цього очевидного історичного моменту. Проте, в російськомовній літературі, починаючи від 1870-х років, очевидно зростає обсяг знань, присвячених візантійському феномену. Це численні історичні дослідження, серед яких особливо виділяються праці Ф. Успенського («Історія Візантійської імперії») [1008], О. Васільєва [115, 116], Ш. Діля [253; 254], М. Каплана [378], Л. Браунворта («Забута Візантія, яка врятувала Захід») [96], М. Поляковської [768–772], М. Сюзюмова [947, 948], К. Хвостової («Візантійська цивілізація як історична парадигма») [1042] та багато інших. Особливо виділимо дослідження російського історика А. Завадського-Краснопольського «Вплив греко-візантійської культури на розвиток цивілізації в Європі», що безпосередньо присвячене питанню взаємодії Східнохристиянської імперії і Заходу.

Простежуючи специфіку візантійського впливу на Захід на рівні історії, державності, релігії, громадянського життя, названий автор констатує: «...Існування Візантії нібито обумовлено було *передачею вищої цивілізації Європі*» [297, с. 127]. Аналізуючи заключний драматичний етап історії цієї держави, дослідник акцентує увагу на її продуктивному *«згасанні»*: «Вона (Візантія – О. М.) сходила зі сцени історичної діяльності тоді, коли Захід, а від нього і Схід Європи, засвоївши плоди її цивілізації, з більш свіжими силами і з великим запасом енергії, прагнули вже до розвитку людяності, порядку, знань і взагалі добробуту суспільства» [297, с. 127].

Попри всю різноманітність підходів у вивченні більш ніж тисячолітньої історії існування Візантійської імперії, названі вище автори одностайні у високій оцінці значущої духовно-державної ролі Візантії в становленні

майбутньої європейської цивілізації. І про це свого часу писав Ф. Успенський: «Зберігаючи в своїх надрах плоди античної цивілізації, Візантія служила для західноєвропейських народів рясним джерелом знань і освіти. До кінця XII ст. про Візантію сміливо можна сказати, що вона стояла на недосяжній для західних народів висоті в галузі богослов'я, філософії та літератури». Відповідно думці дослідника, цю перевагу над собою Візантії усвідомлювали і деякі з західноєвропейських кращих людей. На доказ можна навести те, що німецькі імператори IX–X ст. прагнуть вступити в шлюбну спорідненість з візантійськими імператорами. «Разом з грецькими царівнами приходять тоді в Німеччину і грецькі вчені. Саме богослужіння латинської церкви, церковні обряди, начала церковного права – все це може бути розглянуто як запозичення від Візантії» [1008, с. 36].

Знаходимо відповідні визнання цивілізаційного впливу Візантії на Захід і у сучасних західних вчених, наприклад, у Отто Демуса, що визначав Візантію на рівні «головного європейського вчителя» (цит. за: [997, с. 107]). Сказане є очевидним не тільки для часу історичного буття Візантійської імперії, а й в наступні періоди світової історії, коли Візантія як держава вже припинила своє існування. Але вона зуміла передати свою духовну і культурно-історичну спадщину іншим народам, а сама візантійська традиція входила до європейського ужитку під термінами «візантійства» і «візантинізму». Тому ще одним суттєвим аспектом її впливу на цивілізацію Заходу (і не тільки) можна вважати культуротворчу роль і значимість Візантії в становленні і подальшому розвитку європейського світу в цілому.

Як зазначалося вище, даній проблематиці присвячена численна бібліографія, що охоплює різноманітні сторони візантійської цивілізації і культури. В рамках російськомовної візантиністики особливо виділяються праці С. Аверінцева [4], В. Бичкова [111; 112], В. Лазарева [513], Г. Літаврїна [541], В. Ліхачової [548], О. Каждана [362], О. Майорова [582], В. Уколової [996] та ін. Істотний внесок у відповідні розробки належить українським дослідникам. Виділяємо фундаментальні історичні розвідки з історії

візантійської цивілізації С. Сорочана («Візантія. Парадигми побуту, свідомості і культури») [913], а також супутні їй [912; 915], і В. Балуха («Візантіністика») [47].

Відзначимо, що дана лінія досліджень намітила істотні смислові складові в українському світосприйнятті і виявлялася не тільки у виділенні в ньому пріоритетної ролі Православ'я, ісіхастської традиції в духовній історії України, а й в трактуванні сутності творчих особистостей її класиків – Т. Шевченка [77] та І. Франка [233] (див. нижче).

Вже згадана в цій дисертації проблематика безпосередньо зачіпається і в базових темах-рубриках колективної збірки «Візантія між Сходом і Заходом: досвід історичної характеристики» [138], а також в статті В. Уколової і О. Бородіна «Візантія і Захід: культурні відносини в VII-XII століттях» [997]. З доступної зарубіжної бібліографії з даного питання необхідно відзначити дослідження Е. Веллеса «Східні елементи в західному співі» (E. Wellesz «Eastern elements in western chant») [1199], що стосується питань впливу візантійського мелосу на західноєвропейську духовно-співочу традицію, а також і Отто Демуса «Візантійський мистецтво і Захід (Курс лекцій)» (Otto Demus «Byzantine Art and the West (The Wrightsman lectures)») [1174], в якій в якості центральної ідеї розглядається вплив візантійської культури на цивілізацію Заходу.

Перше із зазначених зарубіжних джерел (Е. Веллес) є вельми показовим, оскільки становить вагому частину в висвітленні теми впливу візантійської співочої та інструментальної традиції на становлення музичного професіоналізму Заходу. В даному випадку істотною є роль факту дарування в 757 р. Візантією органу одному з франкських королів, що поклало початок розвитку органної культури Заходу [104; 817, с. 11-19].

Не менш значущою є роль візантійської богослужбово-співацької традиції, що послужила базисом і для духовно-співочого мистецтва Заходу. Сказане підкріплюють матеріали дисертації І. Сахно «Візантійський богослужбовий спів на сучасному етапі: співвідношення усної та письмової

традиції» [853], а також Є. Турчина «Спів з ісоном в православній богослужбовій традиції» [980]. В останньому випадку, автор, аналізуючи одну з найдавніших духовних співочих традицій, яка використовується як в східнохристиянському, так і в західному богослужінні, приходить до висновку про спільність їхнього змісту. Є. Турчін резюмує: «Мова йде про взаємозв'язки християнського ісона з давнім східним осмисленням бурдона в музиці як центральної осі – “Світового дерева”, що з'єднує шляхом безперервності звучання земне з потойбічним <...> Порівняльний аналіз західноєвропейського безлінійного письма з палеовізантійським, – як вказує дослідник, – виявив тотожну ісону невму трактулус григоріанської нотації» [980, с. 11].

Подібного роду перетини духовних смислів співу європейського Сходу і Заходу, способів їх фіксації і інтерпретації є досить закономірним, оскільки, на думку В. Мартинова, «ще в античному світі склалася ситуація, при якій Захід був в деякій мірі духовною провінцією Сходу» [599, с. 65]. І далі названий автор пояснює: «Рим наказував, і панував політично, але саме Греція була джерелом духовних імпульсів – релігійних, філософських, естетичних. Таке приблизно положення збереглося і в християнські часи. Подібно до того, як основні догматичні суперечки хвилювали Схід і вирішувалися на Сході, так і основні, фундаментальні положення співу були сформульовані на Сході. Заходом ж сприйняті, засвоєні і використані на практиці, бо поки Східна і Західна Церкви становили єдине тіло, то і спів їх будувався на єдиній основі, представляючи собою лише різні інтерпретації розробленої на Сході системи, базованої на тріаді – осьмогласіє, центонність, невмена нотація. Саме такими своєрідними інтерпретаціями цієї системи і були основні види співу Заходу – спів амвросіанський і спів григоріанський» [599, с. 65].

Відзначимо також, що значимість даної співочої традиції, її ладо-ритмічних особливостей зберігалася навіть тоді, коли, після введення на Заході Римського обряду, відповідні співочі смисли-структури зазнали певних

метаморфоз. Ця спадкоємність, наприклад, простежується в мосарабській богослужбово-співацькій традиції, що є складовою музичної культури Іспанії, зберігаючи «духовний колорит» візантійського мелосу в мистецтві фламенко. Як зазначає П. Пічугін, саме «від греко-візантійської літургії канте фламенко запозичило типові звукоряди і мелодійне звучання...» [751, стлб. 838].

Узагальнюючи відомості з наведених вище джерел з історії та культури Візантії, що стосуються в тому числі і питань її впливу на західну культурно-історичну і духовно-релігійну традицію, починаючи ще з періоду раннього Середньовіччя, необхідно відзначити, що дана «монологічна невичерпність», що виникає з «вершини-джерела» візантійської культури, мала багаторівневий і нерідко драматичний характер.

За спостереженням дослідників, традиційна «абсолютизація протистояння Сходу і Заходу в епоху Середньовіччя не відображає набагато більш барвистої реальної картини їх відносин» [997, с. 105]. Поглиблюючи заявлену тезу, візантологи заявляють: «Очевидно, що культурні взаємодії Заходу і Сходу в середньовічну епоху розвивалися на основі широкого спектру відносин – в сферах політики, економіки, релігії та мистецтва <...> Незважаючи на політичне і релігійне відчуження, історичні долі європейського світу все ж були єдиними, Захід і Схід були пов'язані мережею об'єктивних залежностей, і те, що відбувалося на Заході неминуче викликало ту чи іншу реакцію на Сході і навпаки» [997, с. 105-106].

При цьому в дослідженні «об'єктивних залежностей» Сходу і Заходу уловлюється те, що «характер взаємовідносин названих сторін середньовічного світу, “пріоритети” і “непорушність” позиції Візантії в цьому “діалозі” багато в чому були визначені тим фактором, що дана держава характеризувалася не тільки територіальною масштабністю, а й реальним успадкуванням і наступністю традицій Римської імперії, образ якої не тільки надихав європейську політичну свідомість Середньовіччя, а й наступних епох» [997, с. 106-107].

Розмірковуючи про долю візантійського мистецтва IV–XV ст., В. Ліхачова задається питанням про причини відповідної апеляції середньовічного Заходу до держави «romeїв» – і однозначно вказує на виняткове багатство культурних показників Візантії, непорівнянних за обсягом і якістю з її західним оточенням: «Що привабливого знаходила Західна Європа в Візантії? Чому візантійські пам'ятники завжди виконували роль бажаних зразків для каролінгських, оттонівських і, нарешті, романських художників? Візантія була прямою спадкоємицею Греції і Риму, традиції мистецтва яких на Заході були перервані, коли сюди прийшли зі Сходу варвари, що протягом багатьох років знищували незрозумілі ними твори. Інтенсивне вивчення візантійського мистецтва як наступника античності підготувало Захід в утвердженні власного» [548, с. 7].

Аналізуючи дане питання, дослідник не обмежується узагальненнями, але апелює до конкретних прикладів середньовічної західноєвропейської культури у всій широті її географії, що орієнтувалася на візантійське мистецтво як на зразок: «Про нього мріяв в Ахені Карл Великий, створюючи свою імперію. Йому прагнули наслідувати імператори оттонівської Німеччини, але не змогли його зрозуміти. Найлегше воно стало досяжним для венеціанців, норманських правителів Сицилії [і всього півдня Італії], настоятелів бенедиктинських монастирів Італії, які були тісними багаторічними узами з'єднані з Візантією» [548, с. 299].

Подібного роду духовна та історико-культурна контактність була настільки інтенсивною, що зберігала свою значимість і пізніше, коли Візантійська імперія вже припинила своє існування, про що свого часу писала М. Поляковська: «Хоча про Візантію було забуто, її спадщина була присутня принаймні в трьох пріоритетах. Німецький протестантизм в особі М. Лютера і Ф. Меланхтона неодноразово апелював до православ'я, будучи в цей період концептуально ближче до нього, ніж до католицизму. Італійський гуманізм отримав своє грецьке “підживлення” з Візантії; особливо інтенсивним був візантійський вплив в сфері книжкової культури. Помітною є присутність

візантійської ідеї в новій формі державної влади – абсолютизмі» [769, с. 284-285].

Дану характеристику доповнюємо також свідченнями історика Л. Браунворта: «...Емігранти з Візантії стали наставниками таких різних знаменитостей, як Петрарка і Бокаччо, а заможний Козімо Медічі був настільки вражений візантійським викладачем, що заснував Платонівську академію у Флоренції. Підсумком стало Відродження – Ренесанс, під час якого Західна Європа заново познайомиться зі своїм корінням» [96, с. 394-395].

Узагальнюючи весь багатогранний спектр політичної і культурної взаємодії Заходу і Візантії, вищевказаний автор констатує той факт, що «західна цивілізація знаходиться в невимірному боргу перед Візантією» [96, с. 12].

Історичний, державний, духовно-релігійний досвід Візантії як великої держави Середньовіччя, при всій складності, неоднозначності і суперечливості його історичних оцінок, що з'явилися вже в Новий час, все ж неодноразово буде нагадувати про себе в наступні епохи, аж до XX ст. На думку С. Аверінцева, містико-аскетична сторона Східного християнства, закладена ще в працях Псевдо-Діонісія Ареопагіта, стане предметом великого інтересу, наприклад, в колах німецького протестантського пієтизму XVIII ст., завдяки якому стали можливими численні публікації зразків візантійської патристики [5, с. 352].

Апелювання до духовного (ісіхастського) досвіду досягнення світу, до концепцій «божественних волінь-логосів, енергій і синергії» на рубежі XIX–XX ст. багато в чому обумовлено ідеєю необхідності «подолання декартівського дуалізму розуму і віри» [1042, с. 205]. У цьому плані показовою є візантіїстка, що інтенсивно розвивалася в Новий час (див. більш детально про історію візантійських досліджень в Західній Європі в працях Г. Острогорського: [721, 722]).

Розмірковуючи про «потенції візантійської цивілізації», значимість яких зберігалася, незважаючи на загибель держави, К. Хвостова зазначає: «...З точки зору сучасної когнітивної психології ідеї цілісного сприйняття життєвого досвіду [які автор співвідносить з традицією візантинізму] відображають можливості розвитку комплексного психологічного аналізу особистості <...> В епоху постпозитивізму посилюється вплив філософської метафізики, виникає прагнення відійти від абсолютизації розуму і знання, наблизитися до їх розгляду в контексті культури, світогляду, релігії, соціуму <...> Безсумнівно, східно-християнський світоглядний досвід в зв'язку з цим виявляє своє історичне значення» [1043, с. 13-14].

Символічною в плані усвідомлення значущості для Заходу в цілому «візантійських культурних домінант» є діяльність Хуго Балла, ім'я якого більшість мистецтвознавців, які займаються культурою першої половини ХХ ст., пов'язують з формуванням цюріхського авангарду, а також зі становленням дадаїзму («батько дадаїзму»). У розпал своїх творчих пошуків, на «черговому крутому віражі» дадаїстських експериментів, Хуго Балл в 1923 р. публікує книгу-дослідження під назвою «Візантійське християнство» [46], що стала повною несподіванкою для шанувальників його авангардистського таланту. Проте, книга являла собою цікавий екскурс в історію візантійського духовного життя, представленого іменами її видатних богословів – Іоанна Лествичника, Діонісія Ареопагіта і Симеона Стовпника. Планувалося продовження даної праці, в рамках якої автор мав намір створити ще цілу галерею глибоких натхненних літературних портретів представників візантійської духовності, однак смерть Х. Балла перешкодила здійсненню цього грандіозного задуму.

Оцінюючи значимість даної праці та її теми в світогляді людини першої половини ХХ ст., Ю. Архипов підкреслює: «Книга Балла не в останню чергу протистоїть тому, що він називає “європейською пихою”, що ставить “цивілізацію” Європи над усіма попередніми ступенями культурного розвитку людства. До текстів та історії Передання його привів пошук

символічних констант, які пронизують все європейське буття протягом двох тисячоліть і простягають свою силу в неозоре майбутнє. А в найбільш явній і переможній міці цей християнський світ явив себе як раз на самому початку – коли ще не був затемнений історичними нашаруваннями, в яких у всій своїй непривабливій красі позначилася занепада природа людини» [36, с. 25].

У настільки ревному зверненні і вивченні сутності візантійської духовності також позначився протест Х. Балла «проти “протеїзму” сучасної, позбавленої [на відміну від візантійської культурно-історичної і духовної традиції] праєдності культури <...> спокусам якої він спочатку віддавався, хоча внутрішньо ніколи не вміщувався ні в неї, ні в дадаїзм...» [36, с. 23-24]. Крім цього, «Візантійське християнство» стало, серед іншого, відповіддю Балла на виклик психоаналізу, популярного саме в ці в ці роки.

Подібного роду співвіднесеність авангарду і візантійської духовно-історичної традиції аж ніяк не є випадковістю, але досить закономірна. Вона багато в чому обумовлена тим фактом, що німецька і французька інтелігенція, яка стояла біля витоків цієї нової культури і була вражена подіями Першої світової війни, шукала якусь духовну альтернативу між непомірним оптимізмом початку століття і катаклізмами «занепаду Європи» з його трагедіями «втраченого покоління».

Серед усього розмаїття їх творчих відкриттів не останнє місце посідало, зокрема, апелювання до християнських міфопоетичних євангельських образів і мистецьких засобів їх втілення, зв'язаних саме зі східнохристиянськими духовними і художньо-естетичними канонами, що особливо показово на певному етапі для корифеїв європейського авангарду – В. Кандинського, К. Малевича, М. Шагала і особливо К. Петрова-Водкіна. Так, в роботі Н. Крохиної знаходимо такого роду узагальнення: «Новий час <...> завершується зворотним рухом від картини до ікони, від візуального образу до змогляду і концептуальності, що, зокрема, породжує трансформацію іконічного начала в авангардному мистецтві» [479, с. 31].

Констатуючи зв'язок авангарду з переломними епохами, М. Епштейн стверджує, що «авангард ближче до ікони, ніж до картини, і ближче до письмен і знаків єдиногобожеских храмів, ніж до ікони, бо його предмет – проходження світу, згорнутого і запечатаного, як сувій, напередодні великого перетворення» [1139, с. 225].

Сказане співвідносно і з російським музичним авангардом, зокрема, з творчістю М. Рославця, А. Лур'є, І. Вишнеградського, М. Обухова, В. Ребікова та ін. Для модерністів-авангардистів ХХ ст. також показовими є «містеріальні орієнтири», які безпосередньо пов'язані з базовими принципами релігійної естетики Росії, що складалася як «цілісне знання» в ХІХ – на початку ХХ ст. на основі православного світорозуміння [524, с. 379-385]. Відзначимо також те, що музична культура середини і другої половини ХХ ст., при всьому її жанрово-стильовому плюралізмі і спрямованості на пошук «нових берегів», разом з тим у багатьох своїх проявах в кінцевому підсумку демонструє повернення до лінійного мелодизму, до очевидної деперсоналізації і антипсихологізації (чиї антиподи домінували раніше), тяжіння до натхненності на протиположності «душевності», тобто до всіх тих якостей, які спочатку були закладені в східнохристиянській співочій традиції.

Сказане істотно доповнюється також апелюванням авторів позначеної епохи і їх послідовників до «ісихастської термінології», зокрема, до «поетики тиші», яка сприймається нерідко на рівні «вслухування в себе» як імпульса до духовного сходження. Тиша як символ Божественного начала, Тонкого світу, Істини і, одночасно, мети «духовного здійснення» становить одну з базових тем творчості Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, А. Пярта, В. Сильвестрова, Г. Канчелі та ін. [318], а також кінематографістів – С. Параджанова, А. Куросави, А. Тарковського.

Необхідно відзначити, що в музично-виконавській практиці апелювання до означеної теми породжує відповідний комплекс музично-виразних і тембрально-виконавських якостей, про що, наприклад, свідчать коментарі В. Сильвестрова до вокального циклу «Тихі пісні»: «Співати, як би вслухаючись

в себе <...> стримано по експресії, без психологізму, строго...». Відповідно, «актуалізація власного голосу в акті співу є проявом буттєвості найвищого порядку, а вслухування в власний спів тотожне вслухуванню в себе. На цьому рівні *homo cantor* перетворюється в *homo meditans*». В даному випадку автор трактує процес співу не як «процес екстравертного плану, спрямований на спілкування, повідомлення, але як рід духовного таїнства, як слухання власного духу, в результаті чого реалізуються інтровертні акценти», які, додамо, очевидно співвідносяться з ісихастською духовною традицією [485, с. 31].

Так в межах культури ХХ ст. на ґрунті авангарду, а пізніше і постмодерну фактично виявляються різноманітні якості східнохристиянської візантійської традиції, тільки співвіднесені головним чином вже з російською культурою (або як ті, що сприймаються через неї), яка після падіння Візантії стала однією з спадкоємиць православ'я і поєднаної з ним культурно-історичної традиції, що дає можливість розглянути, як зазначалося вище, іншу дихотомію протистояння «Схід – Захід», асоційовану в даному випадку з Росією і Заходом.

Про реалії впливу східноєвропейської культури на європейський Захід можна судити по значущості «Дягілевських сезонів», прем'єр творів І. Стравінського, впливу спадщини представників «Могутньої купки» і, особливо, М. Мусоргського на творчі особистості К. Дебюссі, М. Равеля, на французьку «Шістку», впливу містеріального «гігантизму» О. Скрябіна на О. Мессіана і, через нього, на весь музичний авангард другої половини ХХ ст. (симптоматичним є запрошення Марини Скрябіної на відкриття Кельнської студії в 1951 р., що поклало початок Кельнській школі К. Штокхаузена). Мова в цьому випадку йде не тільки про зухвалі і доленосні художньо-технічні новації в різних областях творчості, але про глибоку духовну сторону російського мистецтва, яке опинилося в той момент (і пізніше) затребуваним західною свідомістю (див. православне освячення творчості С. Рахманінова, «секуляризовану православну аскезу» в образах С. Прокоф'єва та ін.).

Символічними в цьому плані видаються есе Б. Гройса [200; 201] і М. Хренова [1064], в рамках яких духовний досвід Росії та російської культури визначається на рівні «підсвідомості Заходу». Його сутність також була узагальнена в цитованому вище дослідженні А. Лесовіченка у вигляді терміна «всередину-перебування» (рос. «внутри-пребывание»), мету якого в рамках музичної східнохристиянської традиції автор визначає як «подолання земних потреб розуму, волі, почуття і прагнення розчинитися в “злиднях духом”» [531, с. 5], наблизившись тим самим до визначальної якості православної культури – до Преображення, теозису (див. вище).

Аналогічне питання зачіпається і в статті К. Мяло «Космогонічні образи світу: між Заходом і Сходом». Джерелом роздумів для автора стає сюжетно-сміслова канва оповідання Селінджера «Френні», героїня якого, належачи до західної цивілізації, стурбована пошуками істинного духовного шляху, який вона в кінцевому підсумку знаходить через досягнення духовного сенсу широко відомої в Росії ще в ХІХ столітті книги «Відверті розповіді мандрівника своєму духовному отцю», що стала своєрідною квінтесенцією православного світобачення і світосприйняття. При цьому православно-мандрівничий духовний досвід «проходження шляху» в даному випадку доповнюється ще й східними духовними практиками, що також виявляють схожість з Православ'ям.

Вирішальна роль в подібному сукупному «пошуку» належить «міфологемі повернення всередину» («міфологеме возвращения внутрь») як наближенню до істинної мети буття і досягнення Істини: «Відхід зі світу всередину себе виявляється тут парадоксальним засобом не тільки повернення в світ, але також і якісного перетворення цього світу <...> його просторово-часового континууму. Простір набуває рис прекрасного, дивно влаштованого космосу з непритаманними йому до цього перетвореннями, а “старий” час зникає...» [668, с. 234].

Так вже на рівні культурної практики середини ХХ ст. через духовні традиції російської культури підтверджується значуща роль

східнохристиянського духовного фактора в історичних шляхах розвитку європейської самосвідомості.

Подібного роду східнохристиянські «знаки» вельми показові і для історичних шляхів розвитку конкретних країн Європи, які в різні періоди так чи інакше стикалися з православною традицією. Сказане співвідносно, в першу чергу, з півднем Італії – Калабрією, Апулією, Луканією та Сицилією, які представляли собою особливий і в географічному і в історичному сенсах регіон. Наводимо спостереження В. Уколової і О. Бородіна щодо значущості православної традиції, що відроджувалася на італійському Півдні минулого століття: «...За часів класичної античності ці території були еллінізовані і становили так звану Велику Грецію» [997, с. 119]. Тут панувала грецька мова, а з прийняттям християнства зміцнювалися духовно-державні позиції Візантії.

Цьому постулату присвячена відома ще на початку ХХ століття монографія М. Протасова «Грецьке чернецтво в Південній Італії і його церковне мистецтво». На думку автора, «установлення в Равенні намісництва візантійського імператора <...> природно посилило грецький вплив, внесло грецькі елементи в побут останньої. З цього часу починається еллінізація, у власному розумінні, латинської країни, як єдиний результат бажання візантійської політики утримати за собою Італію». Дані процеси сприяли і поступовому перетворенню соціуму цього регіону і близьких йому. Як стверджує М. Протасов, «римські нобілі копіювали візантійський побут, одяг, звикали поступово до грецької мови, входячи в зносини з візантійськими сім'ями, які прибули з Греції. Народжувалася поступово нова еллінізована аристократія, котра часом і проти волі, звикала дивитися на батьківщину, як на провінцію великої Візантії» [783, с. 6].

Джерелом подібного роду «еллінізації» стали численні грецькі православні монастирі – осередки духовної культури, наук, мистецтв. Римська ж церква до певного періоду навіть допускала поєднання служб східного і західного християнського обряду (див. більш детально про це: [783,

с. 14; 523, с. 225]). Доповненням можуть слугувати матеріали дисертацій Т. Обліцової [702], а також П. Рязанова [830].

Із цією проблематикою співвідносна і культура середньовічної Франції, християнська історія якої на ранніх етапах свого становлення також була пов'язана зі східнохристиянською традицією. Про це свідчить діяльність Сен-Галленського монастиря і його подвижників [141, 792], їх науково-богословська діяльність [994], а також феномен галльської церкви і пов'язаний з нею тип державності, що проіснували аж до початку XIX ст. і були співвідносні в багатьох своїх духовних параметрах зі східнохристиянською традицією [957; 383; 384–391; 898–900; 940; 443] (див. нижче). Закономірними в цьому плані виглядають спроби сучасних богословів відновити традиції галліканізму і його духовної обрядовості в наш час [984].

Особливе місце в даній темі належить також і Британії, духовна історія якої в період раннього Середньовіччя і пізніше неодноразово перетиналася зі східнохристиянською традицією, про що свідчать матеріали дисертації Т. Супрун. Згідно з висновками автора, «в результаті розгляду місця православного християнства в духовній культурі Англії саксонського (V–X століття) і католицького періоду з'являється можливість стверджувати, що православно-християнська духовність, не будучи повністю чужою для англосаксів-язичників, дала можливість розвинути високому духовному потенціалу цього народу, завдяки чому давня Англія стала країною великої християнської релігійності і високої духовної культури, в період свого найвищого розквіту тяжіла до східно-православного типу» [936, с. 10].

Цей православний вектор установок протестантизму Англіканської церкви отримує розвиток і підтримку в рамках так званого «Оксфордського руху», пов'язаного також і зі Старокатолицькою традицією сповідання принципів Нерозділеної церкви [5, с. 354] (див. нижче). І ця культурна програма, що сформувалася на хвилі антинаполеонівської епопеї першої половини XIX ст., мала винятковий вплив і на Англію-Великобританію

минулого століття, що простежується і в позиціях великих драматургів – О. Уайльда, Б. Шоу, в діяльності і творчості великої «трійці» оперних композиторів Англії – Б. Бріттена, М. Тіппетта, У. Уолтона.

Істотне місце в позначеному процесі поживлення історичної пам'яті Європи щодо візантійського генезису культурних завоювань в Новий час належить також Ірландії, духовна історія якої на ранніх етапах її становлення пов'язана з оригінальним феноменом і обрядовістю Кельтської церкви [404], а також з місіонерською діяльністю ірландського чернецтва не тільки в межах своєї батьківщини, а й на європейському континенті [917; 304–308; 333; 447 та ін.].

Особливо виділяється дослідження О. Брилліантова «Вплив східного богослов'я на західне в творах Іоанна Скота Ерігени» [97], чия богословська і перекладацька діяльність зіграла величезну роль в популяризації грецької патристики в Європі (див. нижче). Відзначимо також цікаві спостереження і узагальнення щодо еволюційних шляхів контактності культур Ірландії і Візантії в дослідженнях О. Камінської-Маркової, що виділяє в числі показових якостей культури рубежа ХХ – ХХІ ст. «ірландсько-грецьку популярну музику» [375, с. 209].

Таким чином, підбиваючи певний підсумок наведеному вище огляду матеріалів з питання впливу східнохристиянської традиції на західну, відзначимо істотну роль останньої на рівні базису-генезису в процесах становлення європейської цивілізації. Очевидно, що в ході історичного розвитку багато з даного «базису» було відкинуто, оскаржено. Але, «згідно з психоаналізом, те, що повністю витісняється, ніколи не усувається, воно все одно дає про себе знати». Сказане співвідносно і з духовними «коріннями» східної і західної цивілізацій Європи. «Як би не відхилялося католицтво від православ'я, вони – конфесійні верви християнства» [1064, с. 118, 125].

Пошук спільних духовних підстав названих цивілізацій спонукає звернутися до тих понять в християнстві і поєднаної з ним культури, які

виступають в ролі єднального фактору різних традицій і, одночасно, вказують на їх східнохристиянську генезу.

У зв'язку із зазначеною вище метою даної роботи, орієнтованою на виділення концепції ортодоксально-патріархальної культурної моделі, що зобов'язана своєю генезою візантійському православному базису, на протигагу західноєвропейському раціоналістичному постулату Прогресу, наводимо ряд термінів-понять, істотних в узагальненні візантинізму як культурної парадигматики ХХ ст. Перш за все вказуємо на поняття «ікономія», російськомовний аналог якого зазвичай озвучується як «домобудівництво» («домостроительство»).

Як найважливіше поняття християнської сотеріології, «Господне Домобудівництво» націлене на «порятунок людини, що здійснюється за допомогою богопізнання і богоспілкування, тобто найтіснішого з'єднання Бога і людини, Боговтілення і обоження людини» [1082, с. 168].

Етимологія слова «ікономія» (oikonomia) свідчить про його грецький двоскладний генезис: «oikos» – «дім», «nomos» – «закон». У буквальному перекладі дане словосполучення означає «наука про дім» або «мистецтво управління домом» [356, с. 13]. Проте, дане словосполучення має масу додаткових значень, що суттєво розширюють його зміст, дотичний в результаті до базових міфологем і архетипів національної і духовно-релігійної свідомості народів Європи. Як зазначає Т. Юдіна, «звернення до грецько-російського словника 1899 р. О. Д. Вейсмана дозволило уточнити значення слів “ойкос”, “ойкономіка”, “ойкономікос”. За Вейсманом “ойкос” – це дім, житло, храм, вітчизна, майно, стан, а “ойкономіка” і “ойкономікос” – господарство, економіка <...> За В. Далем [ойкономія як Домострой], “дім” – в тому числі господарство, а “лад” [строй] – порядок, розпорядок, пристрій, згода, відповідність, домобудівництво – “домогосподарство”, домовний ужиток, спостереження за порядком в домі» [1149, с. 56-57].

Як бачимо, одним з ключових понять в даному словосполученні виступає «дім» – один з найдавніших символів і архетипів світової культури.

Крім базового смислового значення, пов'язаного з «домом» як «житловою будовою», дане поняття має також більш широкий комплекс смислів, що характеризують життя сім'ї, роду, зміну поколінь, характер взаємин між ними, що, в свою чергу, також складає комплекс найважливіших міфологем, «універсальних матриць уявлень і життєвих практик людей». Згідно з Ісидором Севільським, «Дім є житло однієї сім'ї <...> З іншого боку, Дім – це рід, прізвище, подружжя...». Узагальнюючи сутність Домострою як вчення про Дім, І. Дубровський відзначає, що «ця економіка є щось більше, ніж вчення про виробництво і споживання, і тому підпорядкована іншим пріоритетам, ніж досягненню максимального прибутку <...> Людина, Дім, держава – ключові поняття традиції антропології і соціології, відповідно до яких людина входить в суспільство як член Дому, і держава складається з Домів» [268, с. 143, 145, 146].

Одночасно, дане поняття дослідник також співвідносить і з навколишнім простором на рівні взаємодії мікрокосму і макрокосму, що знаходить відображення в міфологічних уявленнях різних народів Європи, починаючи з глибокої давнини, про що свідчать, наприклад, поняття «midgardr», «utgardr», «asgardr» в німецькій міфологічній традиції [268, с. 147], сакральність поняття «rath» в кельтській Ірландії, що представляло собою «обгороджену садибу, оточену валами, з усіма будівлями і службами всередині» [89, с. 301], модифіковану з часів прийняття християнства в монастир сімейно-кланового типу з відповідною символікою (див. нижче).

Нарешті, поняття дому як «садиби» в межах багатовікової історії російської культури розглядається і як «мікрокосм», і як «всесвіт», і як «універсальний символ російського життя» [924], і як осередок типології «садибного тексту» [173], і, нарешті, як центр формування, розвитку і збереження доміантних рис російської культури [774; 1132]. Займаючи вагоме місце в російській культурі, зокрема, у творчості І. Гончарова, І. Тургенева на рівні образу «дворянського гнізда», дана тема стане також джерелом натхнення і для В. Ребікова, який відтворив у своїй однойменній

«музично-психографічній драмі» цей узагальнений образ-символ російської культури та її патріархально-ортодоксальної складової (див. нижче).

Сказане дозволяє, таким чином, розглядати феномени «дому» і, перш за все, «домобудівництва» в широкому духовному і культурно-історичному контексті. «Домобудівне» на думку Т. Чумакової, «...займаючи середнє положення між етикою і політикою [а також і економікою], по суті, є філософією людського життя, зайнятого пошуком духовних підстав повсякденності. Всі повсякденні акти, включаючи і фізіологічні, при цьому ритуалізуються, оскільки точне дотримання ритуалів <...> наближає людину до основної мети його існування – духовно-тілесного преображення і повернення до “загубленого раю”» [1088, с. 213]. Дане узагальнення духовної сутності феномену «Домострою», на наш погляд, має масу аналогій з бідермаєром, духовно-сміслова формула якого визначається на рівні «побуту, пронизаного релігійністю». Породжений епохою Реставрації в німецькомовному регіоні Західної Європи, даний стиль, проте, має східнохристиянську генезу (див. нижче).

Очевидно, одночасно, що поняття «Домострой», «домобудівництво» в рамках християнської культури відрізняються не тільки етимологічною і міфопоетичною ємністю змісту, але і великою кількістю інших практичних значень, які формувалися в міру їх історичної еволюції, про що свідчить досить численна бібліографія, сполучена з різними аспектами цього феномена – економіко-господарськими [1140–1150; 105; 753; 93], морально-етичними [1103; 327; 133], релігійно-богословськими [1021; 358; 359; 299; 566; 1082] і, нарешті, культурно-естетичними, сполученими в свою чергу з феноменом «культури повсякденності» [1088; 1089; 999; 682; 1058; 776 та ін.].

Узагальнення про специфіку ікономії-домострою та їх аналогів в різні епохи європейської історії дозволяє зробити низка літературних пам'яток, богословських праць, а також соціально-економічних трактатів, що в повній мірі розкривають багатоскладову і неоднозначну сутність даного феномена та шляхи його історичної трансформації. Широкий діапазон джерел в даному

випадку охоплює і праці давньогрецьких економістів і філософів – Ксенофонта («Домострой») [482], Арістотеля («Політика», «Етика»), Платона («Держава»), і Домострой Кекавмена [400], що репрезентує візантійський погляд з даної проблематики. Її духовно-християнське осмислення на рівні ідеї «Господнього Домобудівництва» демонструють богословські праці єпископа Мефодія Олімпійського, Орігена, свт. Афанасія Олександрійського, свт. Григорія Палами («Сто п'ятдесят глав») [198], свт. Василя Великого («Про Святого Духа»), преп. Максима Сповідника [953], преп. Іоанна Дамаскіна («Точний виклад православної віри») [342], Миколи Кавасілі [358, 359].

Названі дослідження, в яких східнохристиянські ідеї сотеріології отримали всеосяжне висвітлення, стали базисом і для аналогічних трактатів, що з'явилися в епоху Середньовіччя і Ренесансу в Західній Європі (Заточник з Барі, Єгідій Колонна, Франческо да Барберіні, Бальдассаре Кастільоне, Леон Альберті, Фома Щитний, Конрад Мегенбергський та ін.). Появі російського «Домострою» під редакцією Сильвестра передували численні слов'янські джерела, відомі як «Повчання», «Слова», «Ізмарагд», «Златоуст», «Золотий ланцюг».

У свою чергу, сукупність названих джерел на чолі з численними списками «Домострою» вже в Новий час стала своєрідним стимулом для появи цілого ряду економіко-господарських трактатів, в яких питання подальшого розвитку Росії вирішувалися на базі органічного поєднання споконвічної слов'янської традиції господарювання і духовного побуту з загальноєвропейським досвідом (М. Ломоносов, І. Посошков, В. Татищев, Л. Тихомиров, О. Хомяков, І. Аксаков, С. Булгаков, Д. Менделєєв та ін.).

Отже, генезис цієї традиції сходить ще до культури Стародавньої Греції, більш конкретно – до вчень Ксенофонта і Арістотеля, в рамках яких склалося уявлення про ойкономію-домострой як природний економічний порядок господарювання, в основу якого покладено принцип справедливості (при абсолютному неприйнятті лихварства). Останній феномен Арістотель

визначає як хрематистику – спосіб примноження багатства лихварським шляхом. Позначене вчення Арістотеля «увійшло в суспільну свідомість і визначило напрямок економічної думки щонайменше на два тисячоліття вперед» [1144].

Характеризуючи поняття «економіки» і «хрематистики» в трактатах Арістотеля, автори видання «Історія економічних вчень» разом з тим застерігають від поверхневого протиставлення цих понять, співвідносячи їх безпосередньо з традиційним укладом господарювання, властивим Стародавній Греції. Спрощена версія тлумачення названих термінів «...зводиться до розмежування мистецтва господарювання (“економії”), яке, за висловом Арістотеля, “заслуговує на похвалу”, і мистецтва накопичення грошей, або наживи (“хрематистики”), яке, навпаки, “по справедливості викликає осуд”». Більш уважне прочитання античного мислителя, запропоноване американським економістом і антропологом К. Полані, показало, що думка Арістотеля є багатшою. Хрематистика (від грецьк. «Хремата» – предмети необхідності) – це вміння забезпечувати себе предметами необхідності, мистецтво запасатися необхідним (зовсім не тільки грошима)». В цьому плані хрематистика фактично доповнює економію в питаннях розпорядження готівковим майном.

Засудження у Арістотеля викликало «накопичення понад природних потреб людини» [356, с. 16], що, власне входило в протиріччя з законами традиційного суспільства, до якого історики відносять і Стародавню Грецію. Як бачимо, морально-етичний момент, орієнтований на декларацію почуття міри у людини як базовий принцип її соціумного і духовного буття, тут дуже істотний, оскільки він функціонував в рамках традиційного суспільства, в якому ідея прогресу (в його розумінні в Новий час) і накопичення не була ще актуальною.

Не менший інтерес викликає «Домострой» («Ойкономія») Ксенофонта [482], в якому фактично закладаються базові теми подібного роду трактатів, які зберегли свою значимість аж до російського «Домострою» XVI ст. У їх

числі розподіл обов'язків всередині сім'ї, питання ведення домашнього господарства, підбір керуючого будинком і слуг, способи обробки землі, збору врожаю та ін., що в сукупності дає можливість розглядати цей пам'ятник античної культури як «маніфест здорового глузду і життєвої мудрості» [356, с. 13]. Додамо також, що він і близькі йому за тематикою праці визначили не тільки господарсько-економічне життя античності і наступних епох, а й культурно-цивілізаційні процеси християнського європейського регіону.

Позначений тип економічного господарювання, заснований на духовно-моральних засадах, став одним з визначальних для культури Середньовіччя, будучи успадкованим, перш за все, в рамках східнохристиянської традиції. В даному випадку феномен домобудівництва розглядається не тільки на рівні системи господарювання, а й богословської доктрини «Господнього домобудівництва». В останньому випадку «ікономія» представляє собою християнське вчення про промисел Божий щодо світу і занепадої людини, досить детально розроблене саме у Візантії в працях Максима Сповідника, Миколи Кавасіли, Мефодія Олімпійського, Кирила Олександрійського, Григорія Нісського, Іоанна Дамаскіна та ін.

Необхідно відзначити, що поняття «Домобудівництво» в християнській церковній літературі має досить широку сферу застосування. Як церковно-канонічний термін «ікономія» зазвичай тлумачиться як «принцип пастирської поблажливості, що застосовується в особливих випадках з метою досягнення найбільшої церковної користі» [299]. У позначеному сенсі Е. Суттнер в Католицькій енциклопедії визначає «ікономію» як «термін візантійського церковного права» [941, с. 188].

Набагато більш істотне значення в християнстві має поняття про «ікономію» як «Господнє Домобудівництво» (рос. «Господнее Домостроительство»). Під останнім мається на увазі, як вказувалося раніше, «здійснення Божественного задуму порятунку людства в історії» [264], поєднане з найважливішими питаннями християнства – специфікою

тлумачення сотеріології і ролі в цьому процесі Святої Трійці. Більш конкретно сказане означає той факт, що з точки зору гріхопадіння людства, метою Божественного Домобудівництва, згідно зі св. Отцями, є порятунок, або спокутування. П. Черемухін, узагальнюючи основні положення даного вчення у візантійському богослов'ї, визначає сутність «домобудівництва порятунку» або «домобудівництва втілення» як «сукупність діянь Сина Божого для порятунку занепаłego роду людського. Воно, як висловився професор В. Болотов, може бути визначено як «вища область відносин Бога до людини» [1082, с. 145].

З точки зору кінцевого духовного покликання людини, Домобудівництво Господнє орієнтоване на його обоження, тобто на теозис, духовне перетворення (див. вище). Рання патристика, праці св. Отців тлумачили «рятувальний акт Боголюдини як процес наближення Богом людини до себе. Цю дію вони вважали тривалою», включаючи до неї, згідно апостола Павлу, «сходження Сина Божого, Його любов до людей, що сталися на землі, Його сходження до Отця і зведення до себе людей через Церкву і її таїнства (Кол 1: 15-20). Весь цей процес вони іменували обоженням» [266].

Відзначимо також, що подібна дія Божественних енергій, спрямованих на людину, передбачала необхідність її відповідних духовних зусиль, «співдіяння» (рос. «сорботничества») в справі духовного сходження, що узагальнено іменоване в християнстві як синергія. Остання, за словами С. Хоружого, передбачає «співдіяння Божественної і людської енергії», що становить «ключовий елемент всієї ікономії боговтілення» [1059, с. 127]. Відзначимо, що подібного роду розуміння духовної взаємодії Бога і людини, розроблене в східнохристиянській патристиці, складе також базис «семіпелагіанства», що стало одним з «православних знаків» ранньосередньовічної Галлії та визначило не тільки духовне життя даного регіону, а й (через св. Патрика) Ірландії (див. нижче).

Духовна ємність даного поняття, істотного для християнського вчення, на думку В. Медушевського, дозволяє проектувати його і в область музичного

мистецтва. На думку дослідника, «синергізм, взаємодія двох енергій пронизує собою всю систему мислення бароко». Автор вбачає прояв даної якості «в співвідношенні ядра і розгортання в формах фуги і в гомофонних формах, в протиставленні тематичної оформленості і вільних фігурацій – диханні Духа Божого <...> в стосунках теми і інтермедії» [613, с. 218]. Сказане багато в чому підтверджує не тільки значимість духовно-християнського базису в європейській свідомості, а й його укоріненість у жанрово-стильових і художньо-композиційних якостях європейської культури в цілому.

Таким чином, «Домобудівництво спасіння» розглядається в християнстві як справа Святої Трійці: «Син посилається Батьком, приходять в ім'я Отця як Спаситель. Спокута ще не завершує всього домобудівництва. Справа Христа має завершитися Духом Святим, третьою іпостассю Св. Трійці. Син Божий сходить до Отця, щоб в світ зійшов інший Утішитель – Дух Святий. Викуплене кров'ю Христа людське єство стає здатним [при відповідних духовних зусиллях – синергії] прийняти благодать, втрачену у гріхопадінні» [121, с. 121].

Необхідно відзначити, що подібного роду розуміння і тлумачення ідеї «Господнього Домобудівництва» є показовим і для католицизму. Згідно з положеннями Катехизису Католицької Церкви, Бог Батько «здійснює “таємницю своєї волі”, віддаючи Сина Свого Улюбленого і Свій Дух Святий заради порятунку світу і слави імені Свого. Такою є таємниця Христа, явлена і втілена в історії згідно з планом <...> який св. Павло називає “домобудівництвом таємниці” (Еф. 3: 9) і який святоотцівська традиція буде називати “домобудівництвом Слова втіленого” або “домобудівництвом порятунку”» [393; 394, с. 78-79; 395, с. 265].

Таким чином, поняття «Домобудівництва», що розглядається в даному підрозділі, є показовим для різних християнських конфесій, відрізняється ємністю сенсу, що включає «таїнство» взаємодії Духовного світу у всій його повноті і людського єства, покликаного до здійснення свого високого духовного призначення, що споконвічно відповідає етимології слова

«людина» («человек») у всій різноманітності його мовних модифікацій. Згідно зі спостереженнями В. Медушевського, «значення грецького слова антропос: звернений вгору. Слов'янське складене слово “людина” [человек] особливо наочно і глибоко розкриває динамічну концепцію людини. Перший його компонент походить від індоєвропейського kel – “рости”, “підніматися”, “зноситися”. Що ж підноситься в людині? На це питання відповідає другий компонент, споріднений зі словом “вічність” <...> Слов'янське слово vekъ також являє собою позначення життєвої сили, що повертає людину в початковий стан цілісності і незайманості» [143, с. 35-36].

У подібному «поверненні» фактично й полягає одвічна мета духовного буття людини, яка визначається, як зазначалося вище, на рівні теозису, обоження, пов'язаних з перетворенням людського єства, невіддільним від подвижництва. Останнє являє собою досить складний і багаторівневий процес, який визначається, згідно з працями Максима Сповідника, трьома етапами, іменованими як «очищення, просвіта, усвершеніє». «Відповідно до цієї схеми він [Маким Сповідник] визначив три частини аскетичної системи: практична філософія, діяльне любомудріє, природне споглядання і таємниче богослов'я, або інакше: роблення, споглядання і богослов'я. Людина очищається від пристрастей, просвіщає свій розум спогляданням і стикається з містичним осяянням. В кінці подвижницького шляху настає вище одухотворення людини» [281, с. 48].

У такому складному процесі духовного зростання-перетворення істотна роль належить не тільки Церкві, молитві, покаянню, але і церковно-співочому мистецтву, яке В. Медушевський в своїй ієрархії «різновидів музики» ставить на перше місце. На його думку, «людина, що молиться в піснесловії, за заповіддю Божою відкидає себе, бо, хто себе любить, любити Бога не може. Самовідданість призводить його в стан смиренності, в якому тільки й можна спілкуватися з Богом <...> Психологічним змістом співу як молитви є насамперед духовне зусилля і праця...» [143, с. 222-223]. В. Мартинов розглядає сам «процес повідомлення світу божественного порядку... як спів»,

посилаючись при цьому на авторитет Григорія Нісського: «Бог велить, щоб твоє життя було псалом, який складався б не із земних звуків (звуками я називаю думки). Але отримував би зверху, з небесних висот, своє чисте і виразне звучання. Слухачі цього псалма ті, кому ти подаєш приклад гідного життя» [602, с. 118]. У наведеному висловлюванні показовим є не тільки розмежування понять «співу» і «музики», а й пряме співвіднесення праведного життя з «співом»-теозісом в його високому духовному розумінні.

Відзначимо, що показове в цьому випадку нівелювання особистого «Я», стан смиренності, спокою, молитви стає співвідносним не з авторською музикою, яка відрізняється яскраво вираженим стильовим індивідуалізмом, але з духовною висотою церковно-співочого обіходу, що нерідко іменується як «простий серйозний спів».

Подібний підхід і оцінка богослужбово-співочого мистецтва, що принципово відрізняється від того, що іменується «музикою» [602], є свідченням його високого духовного потенціалу, що знайшло вираження в його визначенні як «ангельського» або «ангелогласного співу». Згідно з вченням Церкви, подібно до того, як людина являє собою єдність тіла, душі і духу (аналогічну структуру має і російський «Домострой» (див. нижче)), богослужбовий спів також має «трисоставну природу». Під «тілом» маються на увазі конкретні піснеспіви, що містяться в церковно-співочих книгах. У ролі «душі» співу виступає «Статут» («Устав») чи «Типікон», що систематизує час і місце виконання піснеспівів.

Нарешті, під «духом» зазвичай прийнято в даному випадку розуміти «аскетичний чернечий подвиг, вінцем якого є стан, що описується Св. Григорієм Паламою: «...Розум, піднявшись до духовних розумом досягнутих видінь, благочестиво і благоговійно відсторонюється від усього і постає перед Богом» [1065, с. 232], тобто, досягаючи подібного стану, «він втілює вищий порядок в собі і тим самим перетворює весь навколишній світ» [281, с. 49].

Такою є перетворювальна роль церковно-співочого мистецтва, яке саме по собі, будучи сформованим протягом багатьох століть в

східнохристиянській традиції, являє собою струнку «осьмогласну» систему, що зберегла значимість аж до нинішнього часу. Дослідник А. Хрякова проводить цікаву паралель між даною системою і іконою «Трійця» Андрія Рубльова, в якій найважливіші символи-атрибути новозавітного християнства утворюють восьмикутник. На думку автора, «восьмикутник “Трійці” і принцип осьмогласія є різними способами втілення колоподібних ангельських рухів, і якщо в “Трійці” дано візуальне зображення ідеї, то співоче осьмогласіє безпосередньо ритмічно впливає на сам процес людського життя» [1065, с. 232].

Розглядаючи багаторівневий і всеосяжний сенс християнської концепції «Господнього Домобудівництва», необхідно також відзначити, що центральне місце в ній займає феномен кенозису (від грецького – «спустошення»), що визначається в філософії і релігієзнавстві як «акт сходження в світ Бога, що з власної волі обмежує свою славу і приймає умови земного буття». Апелюючи до поняття «кенома», відомого ще у гностиків, християнська ідея кенозису, проте, «акцентує не так значення порожнечі, нікчемності матеріального світу, скільки уявлення про самознищення Божества, що приймає при сходженні в світ людську природу, причому в образі рабському, принизливому образливому хресною смертю (Фил. 2: 6-8)» [891, с. 250].

Визначальна роль жертвності Ісуса Христа в «Господньому Домобудівництві» часто давала привід богословам визначати його, відповідно, як «Домобудівництво Сина» (див. визначення однієї з глав «Нарисів містичного богослов'я Східної церкви» В. Лосського). Згідно зі словами Протоієрея Віктора Потапова, «шлях до відновлення цілісності творіння, спасіння людини і людства лежить тільки через Боголюдину Ісуса Христа <...> Тому і творча діяльність людини покликана стати «співробітництвом Богові». У цьому «співдіянні», «синергії» ключ до досягнення справедливості і миру з Богом» [629, с. 177].

Крім цього, жертвність Ісуса Христа стає найвищим духовним взірцем для наслідування, про що свого часу писав митрополит Антоній

(Храповицький), що тлумачив «кеносис Бога щодо людини як дію «силою співчутливої любові», в яку людина виявляється залученою видатним винятковим моральним прикладом Особистості Христа» [811, с. 103].

В даному випадку кенозис Христа як свідоме «применшення» своєї Божественної сутності заради порятунку занепакої людини набуває для останньої сенс прототипу, на який вона повинна орієнтуватися в справі духовного порятунку, що, власне, і пояснює нерозривний зв'язок між поняттями кенозису і теозису. Відповідно, ідея «применшення людини» проявляється в таких культурно-поведінкових формах вираження, як смиренність, жертвність, покоря, милосердя, співпереживання та ін., тобто в тих якостях, які відкривають перспективу особистісного порятунку і найповніше виявляються в житіях мучеників, юродивих, праведників, святих, які досягли високого рівня свого духовного розвитку.

Показова в даному випадку «смиренність» як поведінковий стереотип в християнській антропології «не є “зниженням” гідності людини», вона «не веде до життєвого песимізму, а є початком обоження, що позбавляє акт смирення об'єктивно-психологічної безвиході і наповнює його онтологічною перспективою» [808, с. 11], співвідносною з ідеєю фіксації «великого» в «малому». Останнє складе один з найважливіших смислових принципів мистецтва високого бідермаєра, зовнішня «непомітність», гранична скромність героїв якого контрастує з багатством і гармонійністю їх внутрішнього світу, орієнтованого в тій чи іншій мірі насамперед на процеси духовного розвитку.

Такою постає Ундіна в однойменних операх Е. Т. А. Гофмана та А. Лорцинга, Геновева у відомому оперному опусі Р. Шумана, головні герої опери Е. Хумпердінка «Гензель і Гретель», персонажі камерно-вокальних творів Ф. Шуберта і його російських сучасників (О. Аляб'єв, О. Варламов та ін.). Своє духовне «сходження-дорослішання» здійснює і Парсифаль («простак») з однойменної опери-містерії Р. Вагнера, високий духовний сенс

життя через чернечий постриг відкриває для себе Ліза Калітіна з опери В. Ребікова «Дворянське гніздо».

Відзначимо також, що позначена ідея «наслідування», «мімезиса» як шляху до теозиса не обмежується в концепції «Господнього Домобудівництва» тільки сотеріологічною темою «Христос – людина», але також поширюється на всі аспекти його земного буття, оскільки «Божественне» (небесне) Домобудівництво [в християнській історії] завжди виступало якимось “першообразом” “земного домобудівництва”. Відповідно, згідно з максимою Псевдо-Діонісія, “речі видимі суть образи невидимих”, зокрема, історичний час є “образом” (“іконою”) нерухомої вічності, як про це вчив ще Платон, матеріальний космос – “образ” ідей-парадигм в розумі Бога, людське суспільство і спеціально Церква і християнська держава – “образ” ангельської ієрархії, культова дія і культове мистецтво – “образ” надчуттєвої краси» [5, с. 141].

Аналізуючи сутність інтерпретації ідеї мімезиса стосовно середньовічної християнської цивілізації, Л. П. Моріна зазначає, що «для історичної логіки християнства в її політичному переломленні <...> принциповою є культурна опозиція “сущє – належне”. “Належне” є моделлю для “сущого”, а “сущє” – чином “належного” <...> Світ не тільки відображає... Божественний “прообраз”, він повинен його відбити. До Бога сходять всі визначення і якості існуючого <...> І по відношенню до них Бог є не тільки зовнішньою причиною, але і як би прообразом, так що все певною мірою (“онтологічно”) є його образ”...» [633, с. 134].

Відповідно, базовим принципом устрою Небесного «прообразу» виступає Ієрархія, що співвідноситься зі «Святим Порядком», в рамках якого система підпорядкування «нижчого вищому» пов’язана з домінуючою родинною лексикою і показовими для неї архетипами Батька, Сина, Матері, а також зі сприйняттям Всесвіту як Дома (див. вище). Описуючи російський Домострой як одну з найбільш показових моделей даного світосприйняття, В. Іваницький акцентує увагу на інтерпретації в ньому світу як «троїстої

ієрархії подіб. Небо з його Паном (Богом), Держава (з Царем на чолі) і Дім (з Господарем його) “входять” один в одного, копіюючи один одного як при поступі та сході, так і у внутрішній структурі <...> У моделі Домострою цар відповідає за всю країну разом, а господар будинку, глава сім’ї – за всіх домочадців і їх гріхи; чому і проявляється потреба в тотальному вертикальному контролі за їх діями» [327, с. 170-171].

Міфологема Дому в подібному світогляді вибудовується в ємне поняття, що охоплює, крім традиційного значення, всі рівні буття – «від тіла як вмістилища Духа до держави як великого будинку для всього народу» [873, с. 4]. З урахуванням сказаного Домострой зі всією сукупністю його архетипів і уявлень репрезентував «грандіозний релігійно-моральний кодекс, який повинен був встановити і впровадити в життя саме ідеали світової, сімейної, суспільної моральності» [327, с. 162]. Втілюючи, з одного боку ідею дбайливого господарювання, заснованого на принципах самодостатності, некористолюбства і справедливості, Домострой, з іншого боку має своєю кінцевою метою «душеспасительство особистості», що здійснюється за допомогою праці, побожного ставлення до землі як «священної основи» господарства, і молитви як «розумного діяння» [1149, с. 71].

Отже, сформовані у візантійському східнохристиянському середовищі, ідеї Домострою, як зазначалося вище, були успадковані і в західноєвропейській культурно-історичній традиції Середньовіччя (Егідій Колонна, Франческо да Барберіні, Бальдассаре Кастільоне, Леон Альберті, Фома Щитний, Конрад Мегенбергській та ін.). Безпосереднім спадкоємцем концепції Домострою по праву можна вважати і Московію, де в XVI ст. з’явився його російський аналог, який став базисом духовно-етичної та господарсько-економічної системи Росії протягом усіх наступних століть, про що свідчать не тільки богословські праці Феофана Затворника, але й пошуки В. Татіщева, І. Посошкова, М. Ломоносова, Д. Менделєєва та ін. Для більшості з них Домострой став не тільки «вищою областю відносин Бога до

людини» (В. Болотов), але і «філософією людського життя», зайнятого пошуками духовних підстав повсякденності.

Окреслені якості визначають не тільки світогляд і господарсько-економічні підходи, а й російську культуру, в тому числі і музичну, що особливо очевидно в першій половині XIX ст. в епоху так званого «російського бідермаєра», зокрема, в духовно-етичній концепції опер М. Глинки, в камерно-вокальній спадщині його сучасників і т. д. Таким чином, в даній якості ідея Домострою і «Господнього Домобудівництва» являє собою християнське розуміння-тлумачення духовного сенсу людського буття і перетворення як базової мети цього процесу, що пронизує всі його рівні, – від побутового, повсякденного до містеріально-сакрального.

Відзначимо, що подібного роду духовно-світоглядна позиція є досить показовою, перш за все, для східно-слов'янського регіону Європи (Україна, Росія та ін.), який успадкував традиції православ'я, що склало не тільки його конфесійний базис, але і підставу державно-економічної культурно-історичної традиції, яка зберігала актуальність аж до XX ст. Культурно-економічні шляхи Західної Європи, починаючи з епохи Ренесансу, були дещо іншими, хоча спочатку вони були загальними зі східнохристиянською традицією. Пізніше ж для них стає показовим процес поступового посилення ролі матеріального чинника, наростання протиріч між духовною та світською владою, формування умов для інтенсивного розвитку капіталізму і сполученого з ним духу лихварства і панування хрематистики. На думку В. Зомбарта, що досліджував різні аспекти історії становлення капіталізму, «жива людина з її щастям і горем, з його потребами і вимогами витіснена з центру кола інтересів, і місце його зайняли дві абстракції: нажива і справа» [323, с. 131].

Сказане, як зазначалося вище, вело до формування відповідного менталітету, мислення західної людини («фаустівської людини»), що розривається в пошуках спільних позицій і гармонізації духовного і фізичного начал. Пік подібних процесів припадає на XIX століття. О. Панарін в

капітальному дослідженні «Православна цивілізація», зіставляючи сформовані до середини XIX ст. православну і західну домобудівні моделі, стверджує, що «структура православного буття розкривається в наступній логіці: космос – людина – соціум», де вихідну позицію займає високе духовне начало, що відповідно перетворює за подібною схемою і світ, і людину. «Домобудівна структура західної цивілізації виражається в іншій формулі: соціум – людина – космос». Диференціюючи названі моделі, дослідник вказує на специфіку функціонування їх механізмів.

При цьому для Заходу «первинним є соціум, що розуміється як колективне підприємство, пов'язане з експлуатацією природи. Для закабалення природи в системі, що підлягає завоюванню, <...> потрібний бунт нижчих елементів проти вищих. Першою поневоленою стратегією, відомою з часів Ренесансу, було вивільнення фаустівським знанням нижчих механічних сил і використання їх примітивної енергії проти вищих, органічних елементів природи, в яких вона виявляє себе як складна жива цілісність <...> Західна модель “повністю нормалізованого” соціуму передбачає повний відрив людини від космосу, замикання в систему соціальної нормативності. Православна модель зовсім інша. Вона прямо передбачає періодичну відстороненість від зашкарублої системи соціальних встановлень і норм, вихід у “відкритий космос”» [729, с. 177-182], що явно протистоять «фаустівському типу культури» та її герою.

Компенсаторну функцію для західної цивілізації в даному випадку, на наш погляд, певною мірою виконує культура, що зберігала в своїх різноманітних стильових моделях патріархальний «дух» єднання земного і Небесного, повсякденного і сакрального, буденного і високого, що найбільш очевидно, наприклад, в типології високого бідермаєра, а також і в багатьох музичних артефактах культури XIX ст., у відповідності з актуалізацією в дану епоху уявлення про «духовно-релігійну здатність музики направляти людську душу до поєднання з божественною іпостассю » [1053, с. 10].

Гене́за даного явища криється, на наш погляд, у культурно-історичній традиції, що складалася, починаючи ще з раннього Середньовіччя і формувалася на базі східного християнства. Подібний тип культури визначаємо як **патріархально-ортодоксальний**, що зберігав свою значущість не тільки в означений період, але і в наступні епохи.

У визначенні базових якостей даного феномена істотною виявилася думка П. Флоренського, який стверджував наступне: «Культура, як засвідчується і етимологією, є похідною від культу, тобто впорядкування усього світу за категоріями культу. Віра визначає культ, а культ – світорозуміння, з якого далі йде культура» [1028, с. 39].

Представлений тип патріархально-ортодоксальної культури спирається на позначену вище концепцію «Господнього Домобудівництва», «Домострою» в тому вигляді, як вона склалася в східнохристиянській практиці, визначивши не тільки духовне цілепокладання людського життя, спрямованого до Преображення, але і в кінцевому підсумку гармонію земного і Небесного при сакралізації-одухотворенні всіх рівнів людського буття. Архетипами подібного типу культури є **Дім, Сім'я, Батько, Рід, Ієрархія** в їх християнському розумінні. Істотною якістю даної культури виступає **традиціоналізм**, орієнтований на збереження високого сенсу духовного зразка, першоджерела.

Притаманна їй гармонійність світосприйняття сусідить тут з толерантним ставленням (на ранньому етапі) до інших релігійних концепцій, утворюючи тим самим оригінальний симбіоз ідей східного християнства, античності і язичницьких місцевих вірувань (кельтських, галльських, німецьких та ін.), що нівелюють в кінцевому підсумку національні розмежування соціуму у відповідності з апостольською тезою «немає ні грека, ні юдея, ні обрізаня, ні необрізаня, варвара, скіфа, раба, вільного, але все і у всьому Христос» (Кол., 3, 8). На новому рівні дана ідея стає актуальною і в культурі XIX ст., в тому числі і музичній, націленій на своєрідний ренесанс саме через культуру духовно-патріархальних традицій, спадкоємних від

раннього Середньовіччя і співвідносних з ідеями східного християнства (галліканізм, старокатолицтво, феномен «Оксфордського руху», «літургійний рух» та ін.).

Музичними «знаками» подібного роду культури стає опора на типове, загальнозначуще, що веде до нівелювання власне авторської індивідуальної стильової якості, навмисне «спрощення» музичної мови, що співвідноситься нерідко з практикою домашнього музикування. Актуальним інтонаційним «шаром» в даному випадку стає церковно-співацький обіход в усьому розмаїтті його проявів або його стилізація, а також опора на сферу прикладних жанрів, які зберігають, тим не менш, в сукупності свій духовний генезис за принципом фіксації «великого» «малими» засобами вираження, бо «явища малого порядку – це не що інше, як грандіозність у згорнутому вигляді» (Л. Смирнов) [986].

1.3. Східнохристиянський базис культури і богослужбово-співацької традиції Галії

Представлений вище опис істотних властивостей *патріархально-ортодоксальної культури*, що розглядається в опозиції динамізму західної культури Прогресу, потребує детального дослідження її генезису і варіантних версій проявів, що були вкорінені в культурі раннього Середньовіччя і зробили суттєвий внесок у становлення візантійського етносу. Необхідно підкреслити, що географічний ареал культурних установок патріархальної ортодоксії поширюється не тільки на східнохристиянський регіон, пов'язаний, в першу чергу, з Візантією, але і на території Західної Європи, що засвоювали духовний досвід християнства на базі східнохристиянської православної традиції при одночасному підключенні єгипетської, вавілонської та ін. релігійно-творчих традицій і джерел, що визначили сутність візантизму.

Сказане стосується і кельтсько-ірландського, і іспано-мосарабського шарів, а також духовно-мистецьких відкриттів Галлії-Франції, яка зуміла

зберегти свої духовні цінності (на рівні галльської і галліканської традиції) аж до початку XIX ст. Еволюційні шляхи останньої невіддільні від загальних шляхів розвитку її історії, представленої в працях А. Моруа [639], Ф. Броделя [101; 102], Фюстеля де Куланжа [1036], Й. Літтлвуда [546], в «Історії Франції», виданої за редакцією Ш. Карпантьє і Ф. Лебрена [355], в аналогічних дослідженнях С. Лебека [516], М. Арзаканян [34] та ін.

Узагальнюючи історико-інформаційні матеріали названих джерел, аналізуючи шляхи розвитку французької нації і специфіки її державності, відзначаємо, що, починаючи з перших століть н. е. населення території Галлії-Франції відрізнялося національним різноманіттям і відповідною строкатістю духовно-релігійних традицій. Вони представлені культурними накопиченнями франків, галлів (кельтів), а також адаптованими до місцевих умов завоюваннями давньоримської цивілізації. Показовою є думка А. Моруа: «...У венах сучасних французів кров іберов і лігурів змішалася з кельтською кров'ю, а також з кров'ю римлян і багатьох інших народів <...> Своєрідність французької цивілізації полягає в тому, що вона зуміла переплавити і спаяти воедино елементи середземноморської та варварської культури, французька цивілізація – це цивілізація “черезсмузжя” <...> Через своє середземноморське узбережжя вона тісно стикалася з грецьким, римським і візантійським світом; через своє атлантичне узбережжя вона стикалася зі скандинавськими вікінгами; через Піренейський кордон – з ісламом; через Рейн – з варварами» [639, с. 16, 82].

В даному узагальненні відомого історика-письменника очевидним є акцент на широті культурно-національних взаємодій-взаємовпливів, показових для історії ранньосередньовічної Галлії. Відзначимо також, що, починаючи з II ст. н. е. тут відбувалися також процеси активної християнізації, що завершилися в V – на початку VI ст. при королі Хлодвігу, що прийняв хрещення в 496 р. У роботі В. Солодовнікова зазначається: «...В історії Галлії правління короля Хлодвіга (481-511) примітно тим, що саме в цей час християнство отримало тут легальний статус, перетворившись з

відносно терпимого в офіційно визнане <...> Ортодоксальне християнство поклало початок примирення, а потім і культурно-етнічного злиття франків і галло-римлян. На цій базі склалася нова – франко-галло-римська цивілізація і виник виразний прообраз нинішньої Франції» [909, с. 30].

У наведеній цитаті, як бачимо, автор апелює до поняття *ортодоксальне християнство*, що припускає в позначеному історичному контексті епохи раннього християнства феномен «Неподіленої Церкви», що і зазначено у відповідній примітці автора цитованого видання. Проте, в процесах формування галльської духовної традиції базисне місце належить власне східнохристиянським візантійським стимулам.

Відзначаємо, що християнське вчення, яке активно поширювалося на території Галлії, виступало також і в інтегрувальній якості, на що неодноразово посилалися багато істориків. Є. Тельмінов в своїй дисертації, присвяченій дослідженню ролі християнської церкви в суспільно-політичному житті Галлії V ст., вказує, що християнська церква даного регіону Європи «...виконувала функцію соціальної інтеграції та стабільності, сприяючи об'єднанню і примиренню людей всередині соціальних спільнот (галло-римське суспільство), самих соціальних товариств (галло-римське і німецьке суспільства), примиренню товариств і конкретних індивідів, а також за допомогою надання підтримки інституту сім'ї, пом'якшенню інституту рабства <...> Саме християнська церква виконувала в даних умовах функцію сакралізації культурних цінностей» [954, с. 20].

Ця позиція доповнювалася також установкою християнства на принцип мирного співіснування різних народів і релігій, які волею долі опинилися в даному регіоні. Подібного роду «неворожість» до інако віруючих багато в чому також була обумовлена і тим фактом, що християнська церква ніколи не прагнула до «ототожнення себе ні з яким конкретним народом або державою» [954].

Одночасно феномен християнської громади, який формувався в даний період, був цілком співвідносним і зі сформованими раніше традиціями

соціумів германців, кельтів-галлів та ін. народів, історично пов'язаних з даною територією. Ще раз апелюємо до спостережень Є. Тельмінова: «...Принципи організації християнської церкви, а також ідея рівності всіх її членів були дуже схожі з громадською організацією німецьких спільнот <...> в яких була сильно виражена ідея міцної сім'ї, традиція обрання вождя, уявлення про клан, як основу суспільства [що також показово і для кельтів-галлів], [тому] строги встановлення християнської церкви повинні були бути близькими і зрозумілими» [954, с. 16].

У цитованому виданні зроблений акцент на німецькій складовій населення Галлії Меровінгів, тоді як спеціально не висвітлюється власне кельтсько-друїстична підстава нації, що історично усвідомлювала свою опозицію німецько-германському світові. Сприйнятливість кельтів до християнства стала спеціальною темою досліджень останніх десятиліть. Саме з Галлією пов'язана релігійна центрованість навколо Марселя і Арля, а також духовна діяльність пустельників і мучеників, які в сучасному Православ'ї віднесені до Отців церкви [141]. Кельтсько-галльські підстави культури королівства Меровінгів визначали спеціальну активність жінок в державному і релігійному житті, що становить визнаний рудимент культури цього роду расово-національної групи.

Отже, названі складові соціального життя народів, що населяли середньовічну Галлію, були не тільки органічно сприйняті християнством «Неподіленої Церкви», а й пізніше склали архетиповий базис патріархально-ортодоксальної культури в розмаїтті її національних проявів. У цьому плані інтерес викликає той факт, що історичні та духовні шляхи становлення і розвитку галльської цивілізації свідчать про істотну роль в них в епоху раннього Середньовіччя саме східнохристиянської православної традиції, яка склала по суті базис галльської (галліканської) церкви.

Заслуговує на увагу позиція відомого у XIX ст. історика християнської церкви Н. Малицького: «...Є досить вагомими підстави на користь того, що для ліонської церкви [так само як і для галльської в цілому] *ecclesia matrix* була

церква грецька <...> Християнство в Галлії спочатку поширювалося людьми грецької мови і походження [єпископ Пофіна, св. Іринеї Ліонський та ін.]. Про яку-небудь участь римського єпископа в справі християнізації Галлії [в період раннього Середньовіччя] нічого достовірного не чуємо» [586, с. 12, 15].

Не менш авторитетною видається думка О. Дворкіна – автора «Нарисів з історії Вселенської Православної Церкви», який стверджував, що «...до кінця V ст. Галлія, витримавши досить жорстке протистояння з аріанством і його прихильниками, була практично повністю православною» [237, с. 132]. Подібне розуміння конфесійної специфіки галльської церкви можна доповнити духовно-богословським досвідом отця Серафима (Роуза), що особливо вшановував галльських святих і пов'язану з ними богословську традицію. Позиція цього видатного представника Православ'я XX ст. така: «...У VI столітті існувало одне єдине Християнство, так само на Сході і на Заході, за вченням і духом, з деякими формальними відмінностями, які в той ранній період були і невеликими, і несуттєвими. Вся церква і до цього і після цього століття збиралася на собори, щоб вирішувати спірні питання віровчення і сповідувати одну справжню віру. Були численні паломники, пілігрими, особливо “західні” ходили на Схід, але й “східні” ходили на Захід, і вони не вважали один одного чужими, а християнську віру і благочестя або звичаї віддаленої будь-якої країни ворожими до того, що знали у себе вдома. Місцеві відмінності були не більшими, ніж ті, що існують сьогодні між православними християнами Росії і Греції» [141, с. 73-74].

Подібна точка зору підкріплюється не тільки особливостями побутування християнства в позначену епоху, а й всебічними духовними контактами найбільших в Галлії єпископальних і монастирських центрів, широко відомих у всій Європі того часу. В останньому випадку мова йде про Лерінський і Сен-Галленський монастирі. Р.Х. Уівер вказувала: «...Чернецтво в Південній Галлії склалося під впливом високорозвиненої Східної чернечої традиції і, відповідно, було [в порівнянні з Заходом] набагато більш

витонченим як в своєму уявленні про чернече життя, так і в своєму чернечому богослов'ї» [994, с. 96].

Саме дана традиція багато в чому визначила духовне обличчя свт. Іларія Піктавійського, св. Мартина Турського, традиційно шанованого як «батька галльського чернецтва», св. Гонората – засновника Лерінського монастиря, Фавста Регійського, Вікентія Лерінського, преп. Іоанна Касіяна Римлянина, який стояв біля витоків богословської концепції семіпелагіанства (див. нижче), і багатьох інших галльських подвижників, які жили ідеями Східного християнства і активно їх пропагували. Особливо значимою в даних процесах була роль Лерінського монастиря, який в той період асоціювався з «академією, яка давала тверду релігійну освіту і благочестивий настрій обдарованим юнакам, які шукають високих [духовних] подвигів. Між монахами цього монастиря шукали кандидатів єпископства...» [742, с. 21].

Згідно з історичними свідченнями, саме Лерінський монастир був джерелом формування духовної еліти Галлії та єпископату її головного центру – Арля (середньовічного Арелата): «Політичне значення Арля, високоморальний характер його предстоятелів і важкі умови сучасного життя – все це дало можливість Арльському єпископу без особливих зусиль з його боку стати на чолі південно-галльського єпископату і без помітної протидії розширити сферу свого впливу до нагляду над церковним життям всієї Галлії» [586, с. 179].

Одночасно, за свідченням церковного історика протоієрея Владислава Ципіна, «в юрисдикцію архієпископа Арелата входили також Зарейнська область і кельтські церкви Ірландії і Британії, хоча вони дотримувалися обрядів і встановлень, що істотно відрізнялися від тих, які були прийняті в Галлії» [1075].

Показово, що більшість видатних галльських подвижників і святих були вихідцями з галло-римських аристократичних кіл, націлених на отримання всебічної за мірками тієї епохи освіти. Сказане обумовлює введення Ф. Принцем в історичний обіг концепції «чернечо-аристократичної

культури», під якою дослідник історії аскетичної традиції раннього Середньовіччя «...розумів насамперед комплекс особливих взаємин франкської знаті з чернецтвом». Основні етапи формування названої концепції автор пов'язував не тільки з монастирською традицією ранньосередньовічної Галлії, але і з феноменом ірландського місіонерства, що особливо активізувалося в VI–VII ст. [1001, с. 4]. Даний факт зумовив також введення Ф. Принцем в історичний дослідний «побут» поняття «ірландсько-франкська чернеча культура», яке свідчило про контактність даних духовно-релігійних традицій, базисом яких виступало східне християнство.

Сполученість чернечої аскези і аристократизму в рамках досліджуваної культури і її духовних підстав достатньо закономірна, оскільки, згідно з позицією дослідника аристократизму як феномена середньовічного мислення О. Кухтенкової, це явище також можна розглядати як «цілісну культуру і форму людського буття», в рамках якої «людина виступає як єдність духу, душі і тіла». При подібному духовно-соціальному підході в тлумаченні феномена аристократизму останній «...може розумітися як шлях до цілісності особистості, яка вміє бути даром, гідність якої вкорінена в сім'ї, традиціях, вірі, спрямована до суспільного блага, але при цьому і до гідного людини існування» [507, с. 3, 8].

Як бачимо, базисом аристократизму виступають саме ті явища духовно-соціального життя індивіда, які раніше були виділені як основа патріархально-ордотодоксальної культури (див. вище). На даному етапі «для аристократів [Середньовіччя] християнство значною мірою було покликанням до справи», причому, не тільки до військової, а й до словесної. «Провідні в суспільстві, аристократи раннього Середньовіччя боролися за виживання істини, яку прийняли, щоб вивченням тонкощів цієї істини займалися інші <...> Полею бою були їхні власні душі...» [508, с. 42-43].

У цьому плані вельми показовим виступає як феномен французької лицарської культури, в якому власне «ратна» справа була невіддільною від духовно-християнського фактора, так і освітня політика середньовічної

Галлії-Франції. Для останньої дуже характерний, крім комплексу богословських наук, особливий акцент на риторичі, оскільки «риторство, занесене сюди спочатку з Греції, було головним предметом уваги в школах і в колі освічених людей» [742, с. 9].

Розглядаючи феномен «панегіричного ораторства», вельми популярного в світській літературі Галлії раннього Середньовіччя, В. Певницький вказує, що під безпосереднім впливом грецького богослов'я, мистецтва красномовства і гомілетики, що є співвідносними з працями свт. Григорія Назіанзіна, свт. Василя Великого, свт. Іоанна Златоуста та ін., дане явище стає вельми показовим і для церковного проповідництва середньовічної Франції. У дослідженні названого вченого констатується: «Галлія, незважаючи на просторове віддалення від Греції, переважно перед іншими країнами Заходу була відкрита віянню східного духу; і разом з іншими наносними елементами від цього віяння прийшло сюди і прагнення до того блискучого ораторства, якому ми дивуємося в творах свт. Іоанна Златоуста і свт. Василя Великого». За ствердженнями цитованого автора, «церковне ораторство, так сильно розвинене на Сході, тим легше мало можливість прищепитися на південно-галльському ґрунті, що тут у світській літературі панував риторичний напрямок, і в школах ретельно займалися риторськими вправами, між якими панегірик посідав чільне місце. Іларій [Арелатський], впливовий в ієрархічно-адміністративних сферах, був однією з видатних осіб, що узаконила явище панегіричного ораторського слова на церковній кафедрі в країнах Заходу» [742, с. 37].

Грецький східнохристиянський вплив не обмежувався тільки риторикою, що склала основу проповідницької діяльності «цвіту» галльського вищого духовенства – вихідців найіменитіших галло-римських аристократичних родів (див. про це більш детально: [792, с. 59]). Тісні контакти церков Заходу і Сходу, що мали багато «точок перетину» саме на базі східнохристиянської традиції, виявлялися і в активному вивченні

грецької мови, і в інтересі до богослужбових співів візантійської церкви, що мали вплив і на галльські духовні піснеспіви.

У наступні епохи, при всіх відомих трансформаціях соціально-релігійного життя, виділені якості духовної цивілізації ранньохристиянської Галлії-Франції в тій чи іншій мірі будуть зберігатися і в традиціях галліканської церкви, і у французькій культурі, в тому числі і музичній, набуваючи різноманітних форм художнього прояву аж до салонної культури рококо, кращі зразки якої, що втілюють ідилічно-пасторальний варіант гармонійної світобудови, можна співвіднести також і з ідеєю втілення «великого» в «малому», що безпосередньо передбачало мистецтво бідермаєра, який був сполучений вже з салонною культурою епохи Реставрації і являв собою одну з національних «моделей» патріархально-ортодоксальної культури (див. нижче).

Дозволимо собі також відзначити, що генезис декоративності, орнаментальності, «дімінуїрованості», показових для мистецтва рококо і поєднаної з ним французької салонної культури і музики, що так чи інакше тяжіли до різноманітних форм вираження блиску розуму і духу, на наш погляд, також сходять до духовно-релігійної французької традиції, зокрема, до феномена мелізматичного «галліканського співу», витoki якого визначені візантійським церковно-співочим мистецтвом (див.: [1182; 383]). В цьому випадку для рококо істотною виявляється не тільки типологія бароко і його духовно-філософські та містичні підстави позахристиянського походження, але і більш давня французька релігійна традиція, що сходила до галльського панегірично-ораторського духовного проповідництва і його інтонаційного «озвучення», показового для раннього Середньовіччя. Сказане підтримує і одне з базових положень музично-історичної концепції В. Медушевського, згідно з якою «церковна музика заклала основи музики світської, яка продовжила акт культуротворення в новому напрямку – натхненні позахрамових сфер життя» [613, с. 611].

Показово, що у французькій музично-історичній традиції подібного роду духовно-риторичні «акценти» вельми характерні не тільки для церковно-співочої культури, а й для танцювальної, про що свідчить дисертація Л. Пилаєвої «Музика сценічних танців французьких композиторів XVII – початку XVIII століть в контексті риторичної епохи», в рамках якого даний феномен музичної культури Франції розглядається в руслі «мовчазної риторики», регульованої «законами красномовства» [786, с. 5, 10].

Окреслені вище аспекти контактності галльської традиції з її східнохристиянським генезисом істотно доповнюються також специфікою власне галльської церковної обрядовості, яка, на думку багатьох літургістів минулого і сучасності, має надзвичайно багато спільного з православною богослужбовою практикою, що справила в цілому істотний вплив на християнські церкви Заходу епохи раннього Середньовіччя (кельтську мосарабську, амвросіанську та ін.). Подібна позиція показова для історико-літургійних досліджень Луї-Марі Олів'є Дюшена, присвячених вивченню специфіки галліканського обряду [276], Smyth M. [1192] та ін.

На специфіку розвитку і взаємозв'язок ранньосередньовічних західних християнських обрядів з традиціями східного християнства вказує і М. Кунцлер, який досліджував історичні етапи становлення християнської літургії на Заході [499, с. 33-37]. Інтерес викликає стаття О. Ткаченка, що вміщена в останніх виданнях Православної енциклопедії та узагальнює результати богословсько-історичних досліджень з даної проблематики. Відповідно до висновків автора, питання про східне походження галліканського церковного обряду було предметом активного вивчення протягом декількох останніх століть: «Л. Дюшен припустив, що східний вплив міг йти через м. Медіолан. Пізніше він прийшов до висновку, що саме богослужіння Медіолану є джерелом галліканського обряду <...> А. Тібо вважав, що джерело галліканського богослужіння знаходиться в Провансі, зокрема, в Лерінському монастирі, але не виключав і сирійського впливу. За теорією Ф. Каброля, галліканський тип богослужіння був поширений в

Західній Європі повсюдно і панував там до V ст. <...> Інші вчені наполягали на сильному іспанському впливі на галліканський обряд» [957]. В останній тезі про вплив Іспанської церкви на галлів мається на увазі мосарабська традиція, що найдовше зберігала безпосередній зв'язок свого богослужіння зі східнохристиянськими витоками.

Історія давніх національних літургій, в тому числі і галліканської, склала предмет дослідницького інтересу також вітчизняних богословів-літургістів середини XIX ст. Так, на думку О. Катанського, «найдавніша галліканська літургія має характер чисто східний. Якщо звернути увагу на те, хто були перші апостоли Галлії, то ця подібність давніх галліканських літургій зі східними буде зрозумілою сама собою» [387, с. 33]. В даному випадку автор має на увазі особистості св. Трохима, колишнього учня самого апостола Павла, духовний шлях Іларія з Пуатьє, Григорія Турського, безпосередньо пов'язаних з православним Сходом.

Авторитетна думка авторів «Зібрання давніх літургій», опублікованого ще в другій половині XIX ст., свідчить наступне: «...Літургія галліканської Церкви перших восьми століть <...> мала настільки численні аналоги з літургією східної церкви, що їм слід приписувати загальне начало. Обряди і духовні молитви в ній майже ті ж самі, як і в літургії східній <...> Аналогії її зі східною літургією такі численні і настільки разючі, що з відновленням її у Франції відновилася б перервана нитка галліканських переказів зі східною Вселенською Церквою...» [900, с. 93-94].

Аналогічної точки зору дотримується і видатний знавець цієї традиції – о. Серафим (Роуз), на думку якого «галлійська меса <...> в деяких пунктах аналогічна східній Літургії і різниться з римської месою <...> Щоденний цикл служб відбувається в тому ж порядку, який до цього часу збережений в Православній Церкві: вечірня, утрень, часи (1, 3, 6, 9), всеношна...» (цит. за: [1075]).

Вельми оригінальною видається позиція Майкла Девіса – автора «Короткої історії римської меси», який розглядає галліканський обряд як

материнський по відношенню до християнських богослужінь ранньосередньовічного Заходу, які мали місце в Іспанії, Британії, Південній Італії. На думку дослідника, «загальноприйнятий погляд полягає в тому, що галліканська сім'я літургій, виникла на Сході, можливо – в Антіохії, і після свого прийняття в Медіолані в IV ст. поширилася по країнах Заходу» [273], підтверджуючи тим самим духовно-обрядову спільність генези християнських церков Сходу і Заходу.

Виходячи зі специфіки наступних етапів історичного розвитку даної богослужбової практики, традиційно прийнято вважати, що до VIII ст. виділені раніше національні богослужбові традиції (в тому числі і власне Галльська) були поступово витіснені римською месою. Проте, даний процес не носив односторонній характер, на що вказує і цитований вище автор «Короткої історії римської меси». В даному випадку мова скоріше йде про взаємовплив цих традицій. М. Девіс пише: «...В ході свого поширення римська літургія включала в себе риси місцевих, так званих галліканських традицій, які сходили до більш ранніх часів і мали схожість з східними звичаями. Деякі з цих галліканських рис зрештою проникли в сам Рим і були включені в римську месу як таку» [273].

Згідно з історичними свідоцтвами, цей процес найбільш інтенсивно проявився в Галлії в епоху Каролінгського Ренесансу (див. нижче), в якому безпосередню участь брав англосаксонський монах Алкуїн – один з найбільш освічених літераторів і богословів Середньовіччя, який користувався великим авторитетом у Карла Великого. Саме він, на думку дослідника, вніс в римський сакраментарій цілий ряд фрагментів галліканського богослужіння і «саме з цього галліканізованого римського сакраментарія і виросла врешті решт остаточна форма римської меси» [273].

Надзвичайно цікавими уявляються також і коментарі М. Девіса щодо подібних метаморфоз римського обряду, що, по суті, відображають специфіку та відмінності власне східнохристиянської традиції (і близьких їй) і західної. Цитований автор зазначав: «Привнесення в римський обряд, частина з яких

прийшла з Єрусалиму і зі Сходу, а частина з галліканських обрядів або через їхнє посередництво, складають його найбільш вправні, декоративні та символічні частини. Чистий римський обряд був дуже простий, суворий і ясний <...> Молитви його були короткими і величними, але чи не занадто скупими в порівнянні з барвистою риторикою Сходу» [273].

Підтверджують сказане також спостереження літургіста О. Катанського, що порівнює Православну літургію з аналогічною римською християнською обрядністю. Згідно з його узагальненнями, «православна східна і інші національні літургії Заходу [галльська, мосарабська, медіоланська та ін.] мають характер урочистої подяки і до того ж спогадів, як би повторення разом з цією подякою того, що зробив для нашого спасіння Господь наш Ісус Христос», тобто «спогадом домобудівництва нашого спасіння», в той час як «римська літургія часів Григорія Великого має характер прохання, умилювання» [389, с. 594-595].

Проте, при всіх богослужбово-статутних відмінностях західного і східного християнських обрядів, вплив останнього все ж був досить істотним, що підтверджується й історичними шляхами розвитку галльської церкви та її обрядовості. Її елементи, на думку О. Ткаченка, «...не просто увійшли до складу римського обряду, але вплинули на його внутрішню еволюцію так, що згодом літургійні книги романо-франкського типу <...> стали вважатися зразковими навіть в Римі» [957].

Підтвердженням сказаного можна вважати вкоріненість в сучасній католицькій (і не тільки) практиці цілого ряду богослужбових форм, генеза яких пов'язана саме зі східним християнством. В даному випадку мова йде і про літанії [543], і про духовно-сміслову і богослужбово-співочу специфіку Rogationes – 3-денних молій з ходами, що відбувалися перед П'ятидесятницею, відомих в Галлії ще у 475 р., і введених згодом в ужиток всієї західної Церкви.

В. Карцовнік, розглядаючи феномен «галліканського співу», вказує на факт «великого поширення на латинському Заході <...> паралітургічної

служби *Laudes regiae* (Королівські хвали), що виникла на основі молінь (*preces*) галліканської меси. До традиційних коротких рефренів-прохань молінь був доданий так званий тріколон (*trecolon*) – тривірш «*Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat*» (Христос перемагає, Христос царює, Христос панує). Хвали виконувалися на честь монархів і вищих чинів церковної ієрархії і були відомі як в країнах романо-германського кола, так і в слов'янському світі, включаючи Київську Русь. Мелодійний стиль всіх версій хвалінь, що піддаються транскрипції, істотно відрізняється від григоріанського співу і міг виникнути ще в галліканську епоху» [383].

Свідоцтва про суттєвість цієї традиції в християнській богослужбовій практиці вже XIX століття, зокрема, в духовній хорovій спадщині Ф. Ліста, знаходимо в дослідженні Г. Шпак, яке свідчить про означений вище «тріколон» в заключному розділі його ораторії «Христос». При цьому автор підкреслює, що «музичний матеріал, що «озвучує» даний текст <...> побудований на квінтах, що складають, на думку В. Карцовніка, один з базових інтервалів (поряд з терціями і квартами) інтонаційного мови «галліканського співу», що виник задовго до появи власне григоріанського хоралу. Показово, що дослідник розглядає даний досвід звернення до церковно-співочої архаїки в руслі «угорської національно-релігійної ідеї» [1115, с. 130-131].

Історичні шляхи її розвитку характеризуються «балансуванням між різними конфесійними гілками християнства», а це дає можливість Г. Шпак визначити його як «ромейсько-католицький принцип» толерантного співіснування католицизму, православ'я (на рівні візантійської традиції), а пізніше протестантизму» [1115, с. 125]. Подібного роду духовно-творча позиція Ф. Ліста, на наш погляд, багато в чому обумовлена не тільки активно декларованою ним позицією «угорства», а й причетністю до соціально-історичних процесів, які мали місце в культурі Франції, що стала для композитора другою батьківщиною.

Говорячи про східнохристиянську генезу галліканської церкви, неможливо також обійти увагою феномен семіпелагіанства (семіпелагіанізму), який справив значний вплив не тільки на специфіку всієї духовної культури Галлії, але й Ірландії (див. нижче). Виникнення даного вчення зазвичай співвідносять з південогалльською чернечною традицією, зокрема, з ім'ям Іоанна Касіяна (Римлянина) – учня Іоанна Златоустого і активного послідовника традицій східнохристиянського богослов'я. Як одна з найважливіших концепцій християнської сотеріології, семіпелагіанство досить докладно досліджено в богословсько-історичних працях Р. Х. Уівер, зокрема, в монографії «Божественна благодать і людська дія: дослідження полупелагіанських суперечок» [994].

Дане вчення займає проміжне місце між крайнощами положень августинізму і пелагіанства в питаннях духовного порятунку. Для Іоанна Касіяна очевидно, що «...вчення Августина із запереченням участі людини в справі власного порятунку і з безумовним приреченням, здавалося надто похмурим і безрадіним. Як людина, яка присвятила себе аскетичному життю, він вважав за можливе думати, що здійснювані ним з власної волі подвиги самозречення матимуть ціну перед Богом; тому він вчив, що людина і після падіння здатна робити добро <...> У той же час Касіян не допускав, щоб людина могла врятуватися без благодаті» [994, с. 138].

Розвиваючи фактично базові положення синергії, «він (Касіян – О. М.) стверджував, що благодать надається людині в тому випадку, якщо вона сама робить себе гідною її; тоді вона спільно з нею самою влаштовує її порятунок <...> По суті, вчення Іоанна Касіяна може бути визнано православним» [860], оскільки, відповідно до даної традиції, «людина повинна бути співпрацівником і справжнім діячем, а не уподібнюватися судині, яка знаходить форму відповідно до її вмісту» [994, с. 138].

Показово, що в ряді своїх богословських робіт Іоанн Касіян розглядає і способи досягнення духовної досконалості і «споглядання Бога». При цьому визначальним, з його точки зору, стає наступний «порядок» духовного шляху

людини. «Найближча, або безпосередня мета духовного життя – це набуток чистоти серця, завдяки якій можна досягти вже кінцевої мети – Царства Божого». В кінцевому підсумку вчення преп. Касіяна, на думку О. Фокіна, «можна назвати вченням про вільну синергію між Божественною і людською волею» [1032, с. 353, 345].

Ідеї ж про «серцеве споглядання» як вищій прояв духовного погляду людини, про які пише в своїх духовних настановах преп. Касіян, цілком порівнянні і з традиціями «розумної молитви», популярної в православній духовній аскезі, а також і з «кордоцентризмом», що склав одну з найважливіших якостей української ментальності і духовного світосприйняття (див. нижче).

Таким чином, узагальнюючи вищесказане, зазначимо, що «французька або галліканська Церква, більше інших західних Церков зберігала переказ про свої зв'язки зі східними Церквами за самим своїм походженням <...> і в подальші століття, при поширенні всіма західними країнами римських нововведень... більше інших намагалася утримувати свої давні місцеві перекази, зберігала національну галліканську літургію і, скільки було можливо, захищала самостійність свого церковного управління від домагань Римської Церкви» [336].

Відзначимо також, що з впровадженням римського обряду в християнське богослужіння Франції, що теоретично і догматично дозволяло співвідносити розглянуту церковну традицію в певному зв'язку з Католицтвом, Галліканізм не став надбанням минулого, але набув статусу репрезентації однієї з найважливіших культурних ідей Франції, пов'язаних з її духовно-політичною «автономією» («свободи і привілеї галліканської церкви») в європейському культурно-історичному просторі. О. Шаповалова в своєму дослідженні, присвяченому феномену галліканізму, узагальнюючи досить велику бібліографію з даного питання, фіксує три його найважливіші форми – церковну, королівську і парламентську, відзначаючи при цьому, що сам термін «галліканство» (на рівні узагальнення багатовікової духовно-

історичної і державної традиції) вперше був використаний вже в другій половині XIX ст. на I Ватиканському соборі (1869-1870), ознаменувавши тим самим тотожність даного поняття з «ідеєю французької автономії в Європі» [1096, с. 3].

Відзначимо широкий спектр значень подібної «автономії», що поширювався, як зазначалося вище, на всі сфери-рівні духовно-державного життя Франції. Рівень «церковний» акцентував увагу на пріоритетній ролі монархії, під заступництвом якої перебувала християнська церква Франції. Подібна позиція визначала також і сенс «королівського» галліканізму – особливих «відносин між монархом і Римом», що давали право королю втручатися в справи кліру. Аналогічним змістом наділявся і «парламентський галліканізм», що вибудовував свою діяльність на ідеї довіри владі монарха [1096, с. 3].

Як бачимо, подібного роду позиція акцентувала не тільки особливий статус галліканської церкви в християнській Європі, а й місію французького монарха, який носив титул «самого християнського короля» Європи [1070], що втілював «образ Божий, Rex imago Dei» [867, с. 111]. На думку М. Копосова, «старший син церкви», наділений даром чудотворного лікування, французький король сприймався як перший государ християнського світу. У подібних уявленнях, як вважає дослідник, «величезну роль грала традиція: минуле і сьогодення змішувалося в ідеї історичної, або скоріше навіть надчасової величі французької монархії...» [444, с. 102-103].

Цікаво відзначити, що цитований автор розглядає специфіку історичного «буття» французького абсолютизму у взаємозв'язку з феноменом «візантознавства», інтерес до якого не згасав у Франції в XVI–XVII ст. і в наступні епохи (див. нижче). При всій значній ролі негативу і критики в сприйнятті історичних шляхів розвитку Візантійської імперії, «абсолютно ясно, що “візантійський світ” до деякої міри був для Франції джерелом абсолютистських ідей. Візантійські “царські зеркала” мали досить широке ходіння у Франції XVI–XVII ст. і <...> використовувалися з метою

монархічної пропаганди. Мали місце запозичення елементів візантійської імператорської титулатури в політичній літературі і, можливо, придворного церемоніалу». Нарешті, «візантійське законодавство з питань співвідношення імператорської влади і церкви використовувалося для обґрунтування галліканських ідей» [443, с. 188].

Таким чином, зазначений підхід і оцінки духовно-історичної і державно-соціальної спадщини Візантії дозволяють констатувати багатовікову контактність її традицій з суспільно-політичним та духовним життям Франції, що так чи інакше виявляється в різні епохи. Сказане очевидно і в обрядово-церемоніальній частини французького двору, який багато в чому успадковував візантійський «приклад». Відзначимо, що формування ритуально-церемоніальної специфіки монархічної державності корениться ще в історії Стародавнього світу. Але саме Візантії Європа зобов'язана формуванням власне християнської концепції абсолютизму і супутньої йому культури, яка пізніше буде узагальнена в стильових якостях ампіру (див. нижче).

В. Шишкін, який досліджує в своїй монографії специфіку французького королівського двору XVI–XVII ст. і його генезис, вказує на той факт, що «франкські королі еталон придворного життя бачили в Візантії...» [1107, с. 20].

Розглядаючи вплив візантійського палацового церемоніалу на політичну культуру Європи XIV ст., М. Поляковська констатує, що «...на початковій стадії становлення церемоніального стереотипу Західна і Центральна Європа були орієнтовані на Візантійську імперію, що вражала європейський світ досконалістю і урочистістю своєї церемоніальної системи. У міждержавних відносинах отримання як дарунок від візантійського василевса імператорського одіяння, корони або будь-яких символів влади бажане для всіх государів середньовічної Європи». До числа подібних високих символів-дарів автор відносить і появу в 826 р. в Ахені візантійського

органу, який став для франків одним з «приводів для самоствердження» [768, с. 20-21].

Відзначимо, що пишність і урочистість палацового церемоніалу Візантії, успадкована багатьма європейськими государями, носила сакральний характер і була сконцентрована навколо фігури імператора. У подібних умовах, на думку О. Трайтінгера, «політичне підноситься до міфічного і релігійного рівнів» [768, с. 22], чому сприяла і музична складова даної ритуаліки (акламації, поліхронії, славлення, мелізматичне мистецтво псалтів і т. д.) [164].

У світлі сказаного закономірною виглядає і популярність в Галлії-Франції (і не тільки) згадуваних вище *Laudes regiae* («Королівських хвалінь»), а також особливого роду тяжіння до пишності, риторичного панегіризму, «красномовності» висловлювання, очевидних не тільки в богослужбовій практиці галліканської церкви на різних етапах її історичного існування, але і у французькій придворній культурі, що зберігала духовний і культурний досвід аристократії Франції як спільноти «кращих», «обраних», еліти, яка становить безпосереднє оточення короля. Відповідно, «придворний світ – це держава в державі, це окремий світ, строго організована синекура, яка вважала за честь і одночасно за важкий обов'язок щодня створювати відчуття стабільності і порядку в імперії [королівстві] під егідою імператора [короля] і вірного йому оточення» [768, с. 189].

Дана традиція, орієнтована на ідеї стабільності, впевненості, чіткої ієрархії, святковості та високого етико-естетичного «наповнення» церемоніальних актів, збереже свою значимість не тільки в XIV–XVI ст., а й у наступні епохи розквіту французького абсолютизму (XVII–XVIII ст.), в рамках яких візантійський духовний і державно-політичний досвід буде так чи інакше затребуваний, то в якості об'єкта критики, то як приклад для наслідування, що так чи інакше позначиться і в традиціях французької салонної культури, і в метафорично-символічній мові мистецтва рококо (див. нижче), і в поезії французького музичного театру означеного періоду.

Сказане збереже свою значимість і в наступну епоху навіть після того, як на початку XIX ст. галліканська церква буде фактично ліквідована в епоху правління Наполеона Бонапарта. На рівні «культурної ідеї» вона отримає нове втілення, як вказувалося раніше, в мистецтві наполеонівського ампіру у всій різноманітності його художніх проявів, в тому числі і в сфері музичного театру Г. Спонтіні (див. нижче).

1.4. Духовна специфіка культури та її музичного компонента у середньовічній Британії та Ірландії у зв'язку з традиціями Кельтської церкви

«Стародавня назва Ірландії – “Eriu”. У перекладі це означає “найпрекрасніша жінка в світі”. Як і інших красивих жінок, Ірландію пристрасно бажали, за неї боролися <...> Метафору підсилює не тільки загадкова і приваблива сутність держави, але і те, що вона є однією з найбільш плідних в світі: сини і дочки Ірландії розсіяні по всій земній кулі» [679, с. 5].

Так відкриває свою розповідь про Ірландію П. Невілл, який приділяє особливу увагу середньовічному періоду її історичного шляху. Звернення до духовних і культурно-історичних реалій названої країни в межах проблематики даної дисертації закономірно і обумовлено рядом причин, серед яких очевидно є не тільки контактність цієї країни із середньовічною Галлією й іншими європейськими регіонами, а й спільність їх етнічного генезису, сполученого з кельтською традицією та її духовно-релігійними підставами.

Непроста історія Ірландії, багатоаспектність її культурних, соціально-історичних «виходів» і впливів, позначених багатьма дослідниками як «ірландський слід» в світовій історії, знайшли відображення в різноманітній бібліографії, що пов'язана з цим регіоном. Частина її присвячена історії країни [348; 679; 405 та ін.]. Особливий інтерес в цьому плані викликає монографія М. Діллона і Н. К. Чедвік «Історія кельтських королівств»,

предмет якої більшою мірою орієнтований на вивчення середньовічної історії країни, що розглядається авторами на рівні «мікрокосму стародавньої кельтської раси» [252, с. 55].

Названий аспект є також об'єктом дослідження в численній сучасній бібліографії, присвяченій узагальненню джерелознавчих відомостей про кельтів, а також про історичні шляхи розвитку феномена «кельтизму» у всьому різноманітті його національних проявів, в тому числі і як суттєвої складової ірландського етносу і «образу світу». Показовими в цьому плані виступають роботи Яна Філіпа «Кельтська цивілізація і її спадщина» [1026], Теренса Пауелла «Кельти» [738], Томаса Роллестона «Міфи, легенди і перекази кельтів» [819], Гельмута Біркхана «Кельти: історія і культура» [81], Джона Колліса «Кельти: витоки, історія, міф» [432], а також узагальнююча монографія К.-Ж. Гюйнварха і Ф. Леру «Кельтська цивілізація» [227].

Великий інтерес викликають роботи російських кельтоведів, присвячені різним аспектам історії і культури даного етносу і його ірландської «складової». В цьому плані виділяється дослідження Г. Бондаренка «Повсякденне життя давніх кельтів», що фіксує соціально-історичну специфіку кельтсько-ірландського світу крізь призму його міфології і космогонії [89]. Класичними джерелами з даної проблематики також прийнято вважати праці І. Широкової «Міфи кельтських народів» [1106] і С. Шкунаєва [1109; 1110], а також С. Цветкова «Кельти і слов'яни» [1072]. Для останнього автора предметом дослідження стає не тільки язичницький період «кельтизму», а й християнський, що мав, на думку дослідника, визначальний вплив на слов'ян в питанні вибору конфесійної християнської орієнтації (див. нижче).

Особливо виділяємо монографію українського історика Г. Казакевича «Кельти на землях України: археологічна, мовна та культурна спадщина», що була створена на базі докторської дисертації [364, 365] та акцентує роль кельтського елемента в становленні вітчизняної культури. Наводимо думку автора: «...На тлі добре дослідженої й широко представлені у навчальній та

науково-популярній літературі проблеми місця й ролі у давньоукраїнській історії іраномовних народів (кіммерійців, скіфів, сарматів), а також античних міст Північного Причорномор'я, історична роль у ній кельтів, як і низки інших західноєвропейських народів, майже невідома. Водночас в Україні саме з кельтами пов'язана діяльність найбільшого в Європі металургійного центру доби раннього заліза, знахідки деяких витончених зразків кельтського мистецтва та низка топонімів, що й нині доносять відлуння мови давніх кельтів» [365, с. 7].

Додамо, що кельтсько-ірландський «слід» в українській культурі очевидний не тільки в її історичних шляхах розвитку, мові і пам'ятках матеріальної культури, а й в її поезії, зокрема, у творчості Т. Шевченка, що виявляє в окремих своїх зразках дивовижні паралелі з ірландською середньовічною духовною поезією (див. нижче).

Менш дослідженим, на наш погляд, є питання про християнізацію Ірландії в епоху раннього Середньовіччя, узагальнено розглянуте до недавнього часу або в історичних працях (див. вище), або в статтях, присвячених окремим аспектам вивчення історичних шляхів християнства в Ірландії і її агіографії [304-308; 58; 59; 620; 1027; 150; 917 та ін.].

Особливо виділяємо дисертації останніх десятиліть і супутні публікації Ф. Корандея «Паломництва в ранньосередньовічній ірландській традиції» [446; 447], В. Бучовського «Християнізація Британії та формування її церковної організації» [109]. Безпосереднє зіткнення з даною проблематикою демонструють дисертація і статті К. Іванової «Ірландські монастирі в європейській культурі раннього середньовіччя» [329–333], предмет якої безпосередньо орієнтований на дослідження специфіки ірландської монастирської традиції, її репрезентантів та їх місіонерської діяльності в період Середньовіччя. Виділимо також матеріали конференції в МДУ, що проводилася 24 квітня 2006 р. (Москва) [404]. Характерно, що всі вони узагальнені під терміном «Кельтська церква», яка виступає, поряд з

галльською християнською традицією раннього Середньовіччя, втіленням «давньозахідного [древлезападного] Православ'я» [917, с. 4].

З огляду на значимість зазначеного вище східнохристиянського фактора ірландської духовної культури, її внесок в розвиток європейської культурно-історичної традиції Середньовіччя, а також «пролонгованість» даного вкладу, очевидну в культурі Нового часу і сучасної епохи, в тому числі і в сфері музичного мистецтва, очевидною стає необхідність узагальнень виділених аспектів духовної культури Ірландії. Відзначимо їх істотність і у визначенні специфіки феномена патріархально-ортодоксальної культури, генезис якої також сходиться до раннього Середньовіччя і його східнохристиянських стимулів. Звернення до ірландської духовно-історичної та культурної традиції багато в чому обумовлено і тим фактом, що саме в даному регіоні найбільше збереглася її кельтська специфіка, яка визначає, згідно з дослідженнями останніх десятиліть, домінантні якості європейської цивілізації в цілому.

Посилаючись на досить велику джерелознавчу базу в дослідженні історії та культури кельтів більшість дослідників даного феномену солідарні в тому, що, не дивлячись на їх войовничу експансію в євразійському регіоні протягом тривалого історичного періоду, «кельти не були звичайними завойовниками – подібно давнім грекам вони несли свою дивовижну цивілізацію іншим народам. Можна без перебільшення сказати, що протягом двох століть [кінець першого тисячоліття до н. е.] під кельтський духовний вплив потрапила величезна територія – від Іспанії до Північного Причорномор'я і Малої Азії» [1072, с. 9-10]. Ареал поширення кельтів, таким чином, охоплює велику територію Європи, в яку входить не тільки регіон Ірландії з прилеглою до неї острівною частиною «туманного Альбіону», а й значна частина континентальної Європи, в тому числі і Україна (див. більш детально про це: [365]).

Симптоматичні спостереження С. Цветкова: «...Яку археологічну культуру Центральної і навіть Північної Європи не візьми, в ній обов'язково

знайдеться кельтський компонент, який, як правило, нашаровується на більш ранній, місцевий. Феномен кельтської цивілізації в тому, що під час колонізації або завоювання аборигенного населення кельтський вплив ставав домінуючим <...> завдяки значно вищому культурному розвитку кельтів...» [1072, с. 20].

Оцінюючи значимість духовного і культурного надбання кельтів, цитований автор далі вказує на той факт, що «кельти для цих народів (аборигенів колонізованих і завойованих земель. – О. М.) послужили своєрідним імпульсом і для розвитку власних космогонічних уявлень про світ. Кельти немов “пробуджували” індоєвропейську пам’ять у інших народів, будучи своєрідним каталізатором їх подальшого розвитку» [1072, с. 20].

Разом з тим, якщо європейський «кельтизований» ареал на певному історичному етапі був так чи інакше «романізованим» (Британія, Галлія та ін.), то доля Ірландії, віддаленої від Риму, була дещо іншою, про що свідчать численні історичні дослідження. На думку Т. Роллестона, «лише в Ірландію ніколи навіть не забрідали – не те що не захоплювали її – римські легіонери, і вона зберігала незалежність, незважаючи на всіх прибульців, формально до кінця XII ст., реально ж – ще добрих три століття. Тому, – як зазначає історик, – Ірландія представляє для нас особливий інтерес, адже вона пронесла споконвічну кельтську цивілізацію, кельтські громадські встановлення, мистецтво, літературу і найдавнішу з існуючих форму кельтської мови через провал, що відокремлює античність від сучасності, язичницький світ від християнського» [819, с. 26-27].

Сказане багато в чому визначило не тільки особливості язичницького періоду історії і культури Ірландії, а й специфіку християнізації даного регіону, який породив феномен «Кельтської церкви». На думку авторів згадуваного раніше збірника під аналогічною назвою, «сам термін “кельтська церква” є спірним. Поняття “кельтський” <...> стосується переважно мови і лише в другу чергу – культури. Однак в раннє середньовіччя в організації церковного життя в країнах, де говорили на кельтських мовах – в Ірландії,

Шотландії, Уельсі, Бретані – було багато схожого, що пояснювалося як спільністю історичного шляху, так і спільністю культури в дохристиянський час» [404, с. 7]. Відповідно, поняття «кельтська церква» є дуже затребуваним в сучасній історіографії для позначення специфіки церковного життя і його укладу в названих регіонах [419, с. 266].

Разом з тим, значимість даного феномену виходить далеко за межі виділеного географічного ареалу і виявляється дуже істотною для всієї Європи. Згідно з висновками В. Бучовського, «утвердження в Ірландії християнства в V ст. стало рубежем не тільки в її власній історії, але і в житті всього кельтського світу <...> Завоювання Ірландії здійснилося новою релігією мирно, безболісно і виявилось на рідкість міцним. Останнє твердження давно стало загальноприйнятим у наукових дослідженнях і популярних працях» [109, с. 12], що підтверджується в роботах багатьох кельтологів.

Дійсно, «мирний» характер впровадження християнства в духовно-історичну традицію Ірландії становить одну з показових якостей її духовного життя в період раннього Середньовіччя. Даний факт зазвичай співвідносять з різними причинами. Так, наприклад, О. Мілкова пов'язує його з ментальною специфікою народу цієї країни. На її думку, «ірландці – консервативний народ, вони не відкидають старого, і воно легко переплітається з новим, часом без видимості радикальних змін. Відкинувши язичництво, ірландці зберегли друїдичне шанування дерев і перш за все дуба; недарма багато перших церков будувалися під покровом стародавніх дубів» [620, с. 170].

Зв'язок названих релігійних традицій в Ірландії мав й інші форми прояву, про що згадує і Г. Казакевич: «За кілька століть в Ірландії склався певний симбіоз християнства та язичництва, який виявився, зокрема, у шанобливому ставленні християнських монахів до язичницької усної традиції. Її твори у вигляді скел (caig) були записані саме при монастирях. Самі монастирі нерідко засновувалися в місцях, які для язичників були священними, а уявлення про язичницьких богів і духів місцевості були

значною мірою перенесені на численних кельтських святих – їх налічується кілька сотень, і лише деякі з них визнані Ватиканом» [365, с. 250].

Додамо також, що більшість з них все ж були канонізовані Православною Церквою [917]. Узагальнюючи специфіку соціального і духовного життя, в тому числі і монастирського, на рівні «громади і суспільства», С. Шкунаєв відзначав: «...Сувора аскеза поєднувалася в ірландських монастирях з духом дивовижної відкритості по відношенню до зовнішнього світу і тією терпимістю, завдяки якій і збереглися для нас численні ірландські сказання, – що йдуть у глибоку давнину і язичницькі за характером, вони продовжували жити і в Новий час. Ніхто старанніше ірландських ченців з їх прославленою любов'ю до рукописів не переписував стародавніх переказів і не переносив в книги те, що продовжували вивчати в філідичних школах і співати вчені поети» [419, с. 244-245]. Показово, що в цілому ряді історичних пам'яток ірландської міфології, Святий Патрік, який хрестив Ірландію, часто іменується як «друїд Ісуса Христа» [419, с. 245].

Подібного роду унікальний духовний досвід став причиною того, що «в Ірландії мав місце не розрив, а зрощування, правда, дуже своєрідне, двох традицій, спадщина найдавнішої з яких вписалася в систему тієї, що з'явилася, [вона] була урізана і перетворена, але не відкинута і проклята» [1109, с. 10, 12]. На думку протоієрея Олександра Шабанова, що є автором біографічного нариса, присвяченого св. Патрику Ірландському, «дбайливе ставлення до язичницького минулого – не руйнування, а розумне подолання в перетворенні – стало звичною практикою для Кельтської Церкви» [1094]. Дане зауваження є дуже показовим, оскільки фіксує увагу не тільки на взаємодії різних традицій, але саме на якості духовного «перетворення», що становить, як зазначалося вище, сутність східнохристиянської традиції як такої.

Додамо також, що подібного роду «зрощення» і взаємопроникнення язичницького і християнського факторів при особливій значущості «ідеї перетворення», інтерпретованих художніми засобами, користуватиметься

попитом і в західноєвропейській культурі першої половини ХІХ ст., в тому числі і в музичній. В останньому випадку це з усією очевидністю виявиться і в духовно-сміслових аспектах опери В. Белліні «Норма», зверненої до кельтської тематики, і в поезиці довагнерівського німецького музичного театру зазначеного періоду, особливо в оперних інтерпретаціях повісті Ф. де ла Мотт Фуке «Ундіна» в спадщині Е. Т. А. Гофмана, А. Лорцинга та ін., а також в специфіці інтерпретації архетипових якостей німецької казки у творчості Е. Хумпердінка («Гензель і Гретель»), і, нарешті, в музичному «заповіті» самого Р. Вагнера – опері-містерії «Парсифаль», міфопоетичний образний комплекс якої генетично сходить знов-таки до кельтських переказів. Названі твори, а також їх аналоги демонструють не тільки індивідуальність творчої позиції цих авторів, а й прояв в них типових якостей партріархально-ортодоксального типу культури в усьому розмаїтті її національних і стильових рис.

Зазначене вище взаємопроникнення язичницького і християнського факторів, показове для ірландської культурно-історичної та духовно-релігійної традиції, згідно з позицією авторів дослідження «Кельти – перші європейці», коріниться також в наявності не тільки їх принципових відмінностей, але і в очевидності існування єднаних їх якостей, що дало право дослідникам названої роботи риторично озаглавити один з її розділів «Кельтське християнство або християнський кельтизм?». Сказане проявляється не тільки у факті будівництва християнських храмів в Ірландії в місцях, пов'язаних з кельтською язичницькою ритуалікою, але і в тому, що «...на мегалітичних плитах почали ставити або висікати хрести, символи віри в Христа, що вже було присутнім в релігійній символіці кельтів <...> Цей процес знайшов своє вираження і в готичній [храмовій] архітектурі, і саме кельтські уявлення про енергію Землі і Космосу були використані при зведенні готичних соборів Західної Європи, озброєної духовною спадщиною кельтської цивілізації» [405, с. 55].

Ще однією істотною ознакою, що почасти ріднить християнське і кельтське язичницьке світосприйняття, виступало декларування пріоритету і значущої ролі в житті суспільства духовної влади. Як зазначає Т. Роллестон, «магічні обряди [кельтів] не було потреби викорінювати – раннє ірландське християнство, як показує велика агіографічна література, настільки ж буяло магічними уявленнями, як і язичницький друїдизм. Основним змістом релігії залишалася віра в загробне життя. І головне, зовсім не було потрібно заперечувати верховенство священства над земною владою; як і раніше зберігали свою істинність слова, сказані Діоном Хрїзостомом про друїдів: “Це вони беруть верх над всім, і королі на золотих тронах, в чудових палацах – лише їх служителі і виконавці їх задумів”» [819, с. 69].

Серед якостей, які свідчать про певні взаємозв'язки християнства і кельтського язичництва, виступає також показове для обох релігій тяжіння до монотеїзму. «Ідея про те, що кельти сповідували монотеїзм, що стала популярною в ХІХ столітті, сходить до робіт Орігена (185-254), який змінив св. Климента в Олександрійській школі. Коментуючи книгу пророка Єзекіїля, він повідомляв, що британські друїди “поклонялися одному Богу <...> аж до приходу Ісуса”. Кельти, продовжує він, “давню були підготовлені до християнства вченням друїдів, яке включало ідею єдиного божжя”» [1094].

Відзначимо, що, при всій унікальності феномена кельтського християнства, показове для нього взаємопроникнення власне християнського і язичницького начал усе ж таки досить закономірне, оскільки історично пов'язане з перехідною епохою, що позначила в даному випадку кордон між фінальними сторінками історії Стародавнього світу і початком Середньовіччя. Разом з тим, необхідно відзначити, що вже на ранньому етапі свого існування ірландське християнство генетично солідаризувалося саме зі східнохристиянською традицією, про що свідчать як вітчизняні, так і зарубіжні джерела. «З точки зору духовності і способу життя ірландське чернецтво було ближче, у всякому разі на першій стадії своєї історії до східної моделі, ніж до західної. Як зазначає Г. Херм, “остров'ян більше

привертала до себе східна концепція життя анахорета, спрямована цілком на служіння новому Богу в безлюдних місцях, ніж римська ідея офіційної строго впорядкованої церкви з єпископами, священиками і низьким духовенством» [405, с. 59-60].

Спираючись на широке коло історичних фактів і свідчень, Г. Казакевич зазначає, що «в Ірландії християнство зазнало суттєвого впливу Східного Середземномор'я: віру тут познавали не тільки за латинською традицією західних теологів на чолі з Августином, а й за грецькими творами засновників східного християнства» [365, с. 250]. Цю тезу можна також доповнити висновками О. Ісаченка, що досліджує питання про роль ірландської місії в процесах християнізації паннонських і моравських слов'ян. Згідно з його позицією, церковне життя стародавньої Ірландії характеризувалося деякими архаїзмами, що зв'язують Ірландію зі східною церквою: пасхалії обчислювалися – як і в православній церкві – за так званою «додіонісіанською» схемою, монахи носили іншу тонзуру, ніж ченці римської церкви; а головною відмінністю давньоірландської церкви від римської було вживання рідної мови в богослужінні [346, с. 49].

Узагальнюючи відомості про життя й епоху «хрестителя Ірландії» св. Патрика, протоієрей Олександр Шабанов, посилаючись на історико-богословські джерела, наводить цікаві відомості про контакти Ірландії зі східнохристиянською традицією. Згідно з його спостереженнями, «якщо християнська церква тевтонської Англії існувала в основному за рахунок місіонерської діяльності Риму, більш старі кельтські Церкви, і, звичайно ж, Церква Ірландії, були куди сильніше пов'язані з Галлією і Сходом. Саме Галлії в першу чергу Ірландія зобов'язана своїм зверненням, і зв'язок між двома країнами залишався тісним і нерозривним <...> Мабуть, тісне спілкування ірландських і галльських священиків і теологів призвело ірландців до знайомства з єгипетськими і сирійськими побратимами, а також з ідеями і служіннями, які превалювали в цих Церквах» [1094].

Спираючись на нечисленні пам'ятки історико-богословської думки, що дійшли до нашого часу, автор приходять до висновку про те, що зв'язок Ірландії з християнським Сходом міг здійснюватися не тільки при посередництві Галлії. «Ірландські паломники ходили в Єгипет аж до кінця VIII ст. <...> “Saltair na Rann” містить ірландську версію Книги Адама і Єви, написаної в Єгипті в V або VI ст. і невідомої ніде, крім Ірландії. “De hocis Sanctis” Адамнайна має опис монастиря на горі Фавор, який цілком можна прийняти за опис ірландського монастиря його часу» [1094].

Наведені відомості суттєво доповнюються матеріалами згадуваної вище дисертації К. Іванової, присвяченій дослідженню специфіки ірландських монастирів та їх ролі в становленні європейської культури. Згідно з висновками автора, «ірландське чернецтво відчувало на собі вплив культурних традицій як Сходу (Єгипту), та і Заходу (Галлії)» [329, с. 16]. Додамо, що останнє згадуване дослідником джерело – Галлія – в період раннього Середньовіччя також знаходилося в безпосередньому зв'язку зі східним християнством (див. вище).

Цікаві спостереження в даній сфері вивчення ірландської християнської традиції знаходимо у С. Цветкова. Зіставляючи християнство Ірландії і давніх слов'ян, автор виявляє в їх версіях надзвичайно багато спільних рис. Закономірність подібного роду паралелей і аналогій пояснюється, на думку історика, істотним впливом ірландського чернецтва на слов'ян задовго до офіційного прийняття християнства Київською Руссю у 988 р. «Не позбавлена підстав версія, що християнство прийшло [на Русь] з Заходу [Ірландії], а як форма державної релігії була вже сприйнята з Візантії» [1072, с. 126]. За версією того ж автора, одними з найбільш ревних апологетів східнохристиянської традиції були галати, які зіграли також істотну роль в прийнятті християнства в Візантійській імперії [1072, с. 115-116].

Питанням взаємодії і впливу феномена Кельтської церкви на духовний світогляд Київської Русі присвячена монографія А. Симонової «Давньоруський релігійний світогляд і ірландська християнська традиція».

Аналізуючи взаємозв'язок названих християнських традицій, автор акцентує увагу на залученні в цей процес не тільки названих регіонів, але всієї Європи: «Вчення ірландської християнської традиції приходили не безпосередньо [шляхом] Ірландія–Русь, а тривалими манівцями через Західну Європу. По-перше, по торговому шляху з “німець в греки” через Регенсбург до Праги, потім до Кракова, звідти до Відня, а потім до Новгороду або на південь, до Києва. Цим шляхом могли приходити етнічні ірландці, передаючи своє розуміння християнства <...> По-друге, шлях, що зв'язує Південну Русь з Моравією, Чехією, Сербією. Звідти проникає в основному релігійна література з вкрапленнями ідей ірландської християнської традиції» [874, с. 247-248].

Наведені свідчення істориків і богословів щодо східнохристиянської генези Ірландської Церкви раннього Середньовіччя можна також доповнити цілим рядом інших чинників. Перший з них пов'язаний з особистістю і духовним світом св. Патрика, який, згідно з ірландською агіографією, був тісно пов'язаний (через Галлію) з зазначеною вище традицією. Одночасно, по материнській лінії св. Патрік, згідно гімну св. Фіакка, знаходився в родинних стосунках з Мартіном Турським. Розглядаючи життє св. Патрика з позицій втілення в ньому святительського і апостольського подвигів, протоієрей Олександр Шабанов особливо виділяє також «аскетизм» його подвижницького служіння, пов'язаний з його перебуванням в монастирях Галлії. «Набутий там святим Патріком безцінний духовний досвід дозволив йому перенести на ірландську землю традиції сирійсько-палестинського чернецтва» [917, с. 41].

Істотна роль в подібному духовному самовизначенні св. Патрика належала його наставникам – св. Іоанну Касіяну і Герману Оксеррському. Як вже зазначалося вище, ім'я Іоанна Касіяна, так само як і його послідовників, пов'язане з концепцією семіпелагіанства, так чи інакше орієнтовано на ідеї східного християнства. Будучи вихованим в рамках семіпелагіанської традиції, що панувала в галльській церкві того періоду, св. Патрік виявився

спадкоємцем даних ідей і відповідної молитовної практики, узагальненої у «Conferences» («Співбесідах») св. Іоанна Касіяна, які представляють собою діалог старців-кіновітів, що розмірковують про духовні аспекти чернечого життя. Чотири ступені молитов, описані в цій праці, увійшли в релігійний досвід св. Патрика і фактично являють собою шлях духовного *перетворення* людини.

Наведемо слова-характеристики молитвотворення, показового для ранньоірландської традиції, що мала місце від V до XI ст.: «Це молитва про прощення гріхів, властива людям, що тільки увійшли в духовне життя; молитва про благі наміри, характерна для просунутих в духовному житті; молитва про прощення і спасіння інших, читається тими, що досягли стану любові до Бога і любові до ближнього свого; і остання молитва – подяка за добро Боже, принесена тими, що споглядають Бога. Цю молитву св. Іоанн Касіян виділяє особливо і називає “полум’яною молитвою”. За словами святого, “полум’яна молитва тиха, але вона має величезну силу”» [150].

Подібне узагальнення молитовного досвіду визначає не тільки позицію св. Патрика, але і його послідовників – св. Колумбана, преп. Брендана Мореплавця та ін., чия місіонерська діяльність безпосередньо пов’язана не тільки з Ірландією, Британією, але і з континентальною Європою і, перш за все, з ранньосередньовічною Галлією.

Сприйняття подібного духовного досвіду, його синергійного потенціалу багато в чому визначило й особистісні якості св. Патрика. Будучи талановитим місіонером, чиє ім’я було оточене легендарним ореолом, він разом з тим був схильний, подібно до багатьох святих подвижників, до самозневажання, приниження власних чеснот (на рівні кенозису), про що свідчить, наприклад, «Сповідь». «У фразі, яка відкриває [її] текст, Патрік називає себе “*reccator rusticissimus*”, – “найнеосвічений грішник”» [692, с. 72].

Ще одним аспектом, що визначає специфіку ірландського християнства та його східного генезису, є власне кельтська обрядово-богослужбова традиція. У російськомовній історико-дослідницькій та

літургійній практиці відсутня література, присвячена «кельтському обряду». Виняток становлять енциклопедичні статті П. Сахарова в «Католицькій енциклопедії» [852] і О. Ткаченка, що представлена в останньому виданні «Православної енциклопедії» [958]. Обидва автори, констатуючи очевидну чисельну недостатність пам'ятників, які фіксують кельтську літургійну традицію, разом з тим солідарні в тому, що її основу «...склала рання літургійна практика галліканського обряду» [852, с. 963; 958, с. 371].

Відмінною рисою даної традиції можна вважати її концентрацію виключно в рамках монастирської культури, що має цілий ряд особливостей. «Ієрархічно-структурні принципи церковної організації в Ірландії змістилися в бік аскетично-чернечного домінування» [109, с. 12]. Показово, що і в цьому випадку християнська практика вступала в гармонійну взаємодію зі сформованими раніше соціально-історичними традиціями Ірландії, в межах якої однією з найістотніших складових соціальної організації суспільства виступали «клан» (clann) і «сім'я» (fine). Відзначимо, що остання з них «...характеризувала велику родину в різних її формах, що зберегла значну стійкість протягом століть» [1110, с. 73-74].

Більш вузький варіант трактування сім'ї «об'єднував нащадків загального діда аж до дітей братів його синів, що становило п'ять рівнів спорідненості». Інша форма «включала в себе нащадків спільного прадіда. Всі подальші підрозділи великої родини послідовно розростаються шляхом включення все більш широкого кола родичів», причому в окремих випадках «число ступенів споріднення доходить до сімнадцяти» [1110, с. 74].

Ідея «сімейності», настільки показова для ірландського суспільства, склала базис і для організаційних структур ірландських монастирів. На думку О. Мілкової, «монастир в Ірландії дійсно ставав сім'єю для ченців. Адже люди приходили в монастирі з родового суспільства (кланова система фактично проіснувала в Ірландії до середини XVII століття). Монастир ставав для людини заміною його клану (роду); монах добровільно відмовлявся від своїх родових зв'язків, і монастирська громада ставала його новим "кланом".

Можна без перебільшення сказати, що до кінця XVI ст. ірландська церква стала церквою монастирів» [620, с. 156].

Одночасно, згідно з дослідженнями К. Іванової, ірландські монастирі, що нерідко будувалися на сімейних землях, дійсно носили сімейний характер в прямому сенсі цього слова. Грунтуючись на конкретних документальних джерелах раннього Середньовіччя, автор зазначає таке: «У VII ст. в життєписі Самсона з Дола ми бачимо сім'ю, яка передає свою власність для заснування монастиря. Батько Самсона, Амон, говорить своїй дружині: “Не тільки я і ти служимо Богові, так як це правильно і потрібно, але давай також з'єднаємо всіх наших дітей в служінні Богу, і нехай все, що було нашим, належить тільки Богу”. Брат Амона, його дружина і його троє синів зробили те ж саме» [330, с. 196].

Аналізуючи далі подібний вид чернечої практики, дослідник вказує на те, що члени такого роду спільноти не тільки виконували певну роботу в монастирі, давали можливість отримати духовну освіту своїм дітям, а й мали певні права у виборі абата: «...Якщо цілі родинні групи переходили в чернецтво, деякі чоловіки не хотіли відділятися від своїх дружин, але бажали продовжувати працювати, поки їх брати вели релігійне життя. Хоча вони і були одружені, вони залишалися частиною законної монастирської спільноти», що живе відповідно до релігійної дисципліни. Подібного роду спосіб духовно-соціальної організації фактично обумовлював органічну взаємодію і узгодженість «церковного і світського законів» [330, с. 197-198].

Сказане очевидно і в архітектурно-ландшафтних формах організації ірландських монастирів, що нерідко ідентифікувалися з будинком-садибою, оточеною валами, і включали комплекс відповідних будівель [89, с. 301-303]. Розглянуті в контексті середньовічної культурно-історичної традиції, подібного роду паралелі і аналогії будинку-садиби і монастиря-садиби носять не тільки конкретно-практичний характер, пов'язаний з повсякденним життям людини і питаннями оборони, але і мають глибокий духовний підтекст,

пов'язаний як з власне християнською традицією, так і з глибинним підтекстом архетипів «дому», «роду», «сім'ї» і т. д.

С. Цветков, аналізуючи значимість першого з них в «картині світу» давніх кельтів і слов'ян, підкреслює, що для даних етносів «...будь-яке будівництво – акт творіння, що наближає його до Бога, що створив Всесвіт. Тут людина сама стає як би деміургом на побутовому рівні» [1072, с. 81]. Зауважимо, що подібного роду духовний підтекст в рамках виділених архетипів збереже свою значимість на рівні культурно-національної ідеї і в наступні епохи, аж до XIX ст. Співвіднесеність духовного і мирського начал на основі архетипів дому, сім'ї складе базис стилю бідермаєр, визначеного на рівні «побуту, пронизаного релігійністю» (див. нижче). Феномен садибної культури, «дворянського гнізда», «маєтку», що репрезентує російську культуру XIX ст., складе предмет не тільки художньо-поетичної культури («Дворянське гніздо» І. Тургенєва і його оперна інтерпретація у творчості В. Ребікова), архітектури, а й фундаментальних культурологічних досліджень [1132].

Повертаючись до питання про специфіку ірландського чернецтва епохи Середньовіччя, відзначимо, що воно історично склалося в двох формах. З одного боку, дана традиція представлена відлюдниками, що віддавали перевагу аскетичній діяльності на безлюдних скелястих островах своєї батьківщини. Інша його частина представлена монахами-місіонерами, що провіщали Слово Боже не тільки в межах Ірландії і Британії, а й на континенті. В набутті подвигу відлюдництва ірландське чернецтво спиралося на практику єгипетських пустельників IV–V ст. Відзначимо при цьому, що при виборі подібного духовного шляху «монах жив в єднанні з Богом і всім Божим світом, а не заперечував його, зачинившись в келії» [620, с. 172]. У цьому плані до подібного типу чернецтва можна застосувати термін «аскетизм» в його ранньохристиянському значенні – «вправа в чеснотах і їх множення, а не в значенні суворих подвигів і самозречення» [250, с. 40].

Іншу грань ірландської чернечої аскези становили «peregrinus» аскети-мандрівники, сенсом глибокого духовного життя яких ставало «peregrinato pro Christo» («мандрівка заради Христа»). Ф. Корандей, досліджуючи цей феномен, приходять до висновку про те, що сутність «peregrinatio» фактично зосереджена на «подорожі», що здійснюється «не в реальній, але в сакральній географії», яка передбачає однозначне домінування її духовного сенсу. «Метою подорожі було досягнення небесної батьківщини. Анахорет не рухався, подібно прочанам, ні в один із земних пунктів». «Peregrinatio», таким чином, уявлялося подорожжю не «в», а, швидше «з» [447, с. 18, 25, 20]. При цьому вибір подібного роду духовного шляху не заперечував можливості суміщення аскетичної духовної практики з власне місіонерською діяльністю.

Наводимо свідчення протоієрея Олександра Шабанова: «Кельтське місіонерство, – за його словами, – осмислене мандрівництво, що починається в Ірландії і завершується в Небесному Єрусалимі. Місія ірландських місіонерів-проповідників, “перегринів”, “радісних християн”, як вони самі називали себе, була в ту пору життєво необхідною для Європи...» [917, с. 66-67].

В цьому плані очевидно, що при всій удаваній різниці виділені духовні практики фактично переслідували єдину духовно-просвітницьку мету «сходження до Бога» і *Преображення*. Проте, ірландське чернецтво Середньовіччя досить чітко дифференціювало види духовного «мандрівництва», пов'язані одночасно з особливою любов'ю і прихильністю ірландців до своєї батьківщини. Свідчення подібного розмежування знаходимо в житті Колумбана Старшого, датованому IX–XI ст. «Перший – чисто тілесний, не пов'язаний з духовним вдосконаленням і тому не має нагороди у Всевишнього; другий – розставання з рідною землею духовне, “сердечне” [мандрівництво, прочанство], в той час як сам паломник не має можливості покинути Ірландію. Третій – повне розставання з батьківщиною, тілом і духом, як апостоли, заради Творця і Його справи» [917, с. 54].

До зазначеного розуміння мандрівництва як втілення шляхів духовного самовдосконалення людини примикають і уявлення ірландців про сутність мучеництва. Як зазначалося раніше, процес християнізації в цій країні відбувався досить безболісно, часто на основі пошуків компромісів між старою і новою релігіями. За свідченням С. Шкунаєва, «Ірландія – острів без святих-мучеників. Частіше за все не останки тих, що зазнали страшну смерть за віру, служили тут священними реліквіями, а книги, дзвіночки, палиці великих проповідників та засновників монастирів, перших єпископів і чудотворців» [1109, с. 7].

Безкровний характер християнізації Ірландії багато в чому визначив і її концепцію мучеництва, узагальнену в трьох його основних типах – «білому», «зеленому» і «червоному». «“Білий” – так він названий в одному з найдавніших збережених уривків кельтської прози, Уельському (Hómily) (Розумна [Тлумачна] Біблія) (він означав розставання з батьківщиною заради Христа; для позначення суму за домом існувало спеціальне слово – хіраетх [hiraeth]); “Зелений” – колір відлюдницького життя серед лугів і лісів (усамітнення заради порятунку душі); “Червоний” – пролиття крові за Спасителя...» [917, с. 61]. Очевидно, що в період раннього Середньовіччя в Ірландії домінували перші два типи мучеництва, в межах яких місіонерському шляхові аскетичного духовного подвигу, поза сумнівом, віддавалася перевага, в той час як «червоний» тип мучеництва стане більш показовим для подальших історичних етапів розвитку християнської традиції в Ірландії .

Ще одним проявом контактності і наступності кельтської та християнської традиції в Ірландії можна вважати особливого роду інтерес до освіченості, вченості. В даному випадку, з одного боку, «це стало можливим завдяки залученню інтелектуальної кельтської еліти, тобто бардів і філідів, які змогли об'єднати стародавні традиції свого народу з євангельськими постулатами і зародити у своїх братів любов до культури. Звідси народилася повага ірландських ченців до книги, літератури, мистецтва, що стало

найбільш цінним в зв'язку з тим, що в цей період Європа переживала кризу, викликану розпадом Римської імперії» [405, с. 60].

З іншого боку, одним зі стимулів розвитку тяжіння ірландців до вченості можна також вважати прагнення до оволодіння власне книжковими «першоджерелами» християнського вчення, що передбачало, насамперед, знання мов – грецької, латини та єврейської як «трьох священних мов» (*tres linguae sacrae*). На думку Ф. Корандея, «євангельський переказ про написи на трьох мовах, які були поміщені Пілатом над розп'ятим Христом, ліг в основу святоотецької та лінгвістичної ієрархії, в тому вигляді, в якому її сформулював, наприклад, Ісидор Севільський в IX книзі “Етимологій”» [446, с. 6].

Розмірковуючи далі про значимість цієї «священної тріади» в свідомості ірландців раннього Середньовіччя, дослідник вказує, що вони «шанували ці мови не тільки як мови вченості, але “in a deeper, mystical way”, виділяючи при цьому особливий сакральний статус саме грецької мови, яка, поряд з латиною, використовувалася в ранньосередньовічній літургії. При цьому «грецькі вірші, що входили до складу латинської служби, осмислювалися як “початкова мова богослужіння”, задаючи відповідну модальність сприйняття грецької мови в монастирському контексті. Аналогічним чином літери грецького алфавіту, включені до складу латинських текстів, маркували особливу сакральність того чи іншого місця, його значимість. Тут, звичайно, не можна не згадати про традиції ірландської хризми, яка склала цілу епоху в історії ранньосередньовічного острівного мистецтва. Очевидно також, що, швидше за все, ця сяюча каліграфія була для її творців символом таємного знання, відкритого одиницям» [446, с. 6].

Відзначимо, що на наступних етапах розвитку європейської культури, в тому числі і музичної, подібного роду сакралізація її «грецької складової» стане показовою і для богословсько-співочої традиції. На рубежі XX – XXI ст. в творчості багатьох авторів (в тому числі і західних), стурбованих пошуками «нової духовності» в рамках високого етосу православної традиції, грецький

(візантійський) ісон, який виступає «прообразом як західного, так і східнослов'янського богослужбового співу» [190], набуває сакральний сенс символу Святої Трійці, що очевидно, наприклад, в хоровій творчості А. Пярта і типології його стилю *tintinnabuli* [965; 486; 191; 718].

Повертаючись до вихідної кельтсько-ірландської тематики даного підрозділу дослідження, зазначимо, що своєю долученістю до високого духовного знання ірландське чернецтво досить щедро «ділилося» з континентальною Європою. Сказане багато в чому визначило його просвітницьку місію в даному регіоні, визначивши розквіт середньовічної культури епохи Каролінгського ренесансу і багато в чому передбачивши духовні відкриття західноєвропейського Відродження (див. нижче).

Посланці «Острова святих і вчених» (так нерідко називали Ірландію в епоху Середньовіччя) «в багатьох областях <...> були незамінними фахівцями: грецької мови можна було навчитися тільки у них; чудово володіючи класичною метрикою, вони принесли на континент невідомі і забуті форми вірша, перетворюючи грецьких ліриків для церковних гімнів; безладні і плутані форми манускриптів об'єднали строгим стилем чіткого “острівного письма”; відмінні ілюмінатори і майстри в підборі фарб, вони збагатили каролінгські книги мальовничими віньєтками і художніми мініатюрами <...> У сфері ж придворної поезії [рівно як і у музичному мистецтві] ірландці ставали мимоволі попередниками трубадурів» [1095, с. 186, 189].

Відзначимо при цьому надзвичайно широкий географічний спектр просвітницької діяльності ірландського чернецтва, що охоплювала в період раннього середньовіччя практично всю Європу. З Галлією безпосередньо пов'язані імена св. Галла (основоположника Сен-Галленського монастиря), Алкуїна, Кадака, Седулія Скотта, Іоанна Скотта Еріугени, св. Фрідоліна – засновника монастиря в Пуатьє та ін. Св. Кіліан трудився в VII ст. як проповідник в Тюрингії. Монастир Люксей (нинішня Бельгія) був заснований св. Колумбаном (591 р). З ім'ям цього святого пов'язана також активна

християнська проповідницька діяльність в Галлії (заснував 4 монастирі), Північній Італії (монастир Боббіо), Німеччині та Швеції. Місіонерська діяльність Вергілія Зальцбургського (пом. в 784 р.), прозваного Геометром (за його пристрасть до точних наук) була відома далеко за межами території нинішньої Австрії. У Відні, Регенсбурзі і Ерфурті аж до нинішнього часу функціонують так звані «ірландські церкви» («Schottenkirche»). С. Цветков у своєму дослідженні «Слов'яни і кельти» згадує про існування в Києві аж до XIII ст. ірландського монастиря [1072, с. 125].

Сказане багато в чому зумовило не тільки активну участь ірландського чернецтва в ренесансних і духовно-просвітницьких процесах, які впливали на європейську культуру Середньовіччя і Відродження, а й на збереження їх світоглядних позицій в наступні епохи вже на рівні «культурних ідей», пов'язаних у тому числі з ідеями «кельтизму», старокатолицизму, Оксфордського руху та ін. в контексті шляхів європейської культури XIX – початку XX ст.

Суттєвим доповненням до загального досить гармонійного «портрету» ірландської духовної традиції, в тому вигляді, в якому вона складалася в раннє Середньовіччя, можна також вважати властиву їй пересіченість мирського і сакрального, повсякденного і священного, духовно-містичного і конкретно природного, що особливо відчутно в ірландській духовній поезії.

Відзначимо, що тема шанування і обожнювання природи в рамках європейської культурно-історичної традиції сама по собі не нова. Оспівування природи, вписаної в контекст міфологічної свідомості, – характерна риса, наприклад, і античного світосприйняття. Показовим є спостереження В. Заславського: «Гомер і Гесіод в зелених полях бачили перш за все джерело їжі, в безкрайньому морі – торгові шляхи, а в могутніх лісах – дерево для будівництва. Римські поети могли захоплюватися сільським життям, вітати весну, проте не виходили за межі загальних понять – краса рідної землі для них була лише тлом для життя, роботи і свят. Те ж саме можна сказати про німців або скандинавів – для них природа була або практичною підмогою

<...> або ворожою стихією (люті хвилі, гострі скелі), якій потрібно протистояти. Тому і ельфи з гномами у германців здебільшого злі, а наяди і дріади у греко-римлян – або байдужі до людей, або небезпечні. Зате для кельтів природа була сповнена неземної чарівної краси, пройнята вищим сенсом і благом» [304].

Як вважає Робін Флауер, «вони першими в Європі володіли цим дивним баченням ества в майже неприродній чистоті не тільки через те, що ці переписувачі і відлюдники за природою свого покликання жили в оточенні лісу і моря; але і тому, що вони принесли в це середовище свій світогляд, чудово обмитий і очищений безперервними духовними вправами». Сказане й обумовлює те «майже побожне ставлення до природи, яке наповнює нас впевненістю, що поет-чернець сприймає її як відображення божественної краси» [252, с. 281].

Показовим в цьому плані виступає проповідницький досвід св. Патрика. Просвіщаючи кельтів-язичників, святий наочно пояснював їм догмат про триєдність і троєподобу Бога, показуючи єдиний листок (трилисник) конюшини [150].

Подібне світорозуміння виявилось фактично канонізованим і в кельтській християнській молитовній практиці, про що свідчить знаменита «Оленяча молитва» св. Патрика, поетичний текст якої фактично «збудований» на декларації християнсько-пантеїстичного погляду на світ, настільки показового для духовної культури Ірландії раннього Середньовіччя:

«Сегодня на путь выхожу я,
 Облеченный могучей силой,
 Призывая единого Бога,
 Исповедуя три Его Лица,
 Своего создателя слава <...>
 Сегодня в путь выхожу я,
 Пусть дадут небеса мне силы:
 Солнца свет мне да будет в помощь,

И луны ночное сиянье,
 И огонь, горящий во тьме,
 И быстрая молния из туч,
 И дикий ветер на равнинах,
 И глубокое бескрайнее море,
 И земля, чье основание прочно.
 И камень, что тверже стали...» (цит. за: [917, с. 172-174]).

Характерно, що даний світогляд нерідко втілюється в поетичній формі, що було дуже цінувалося в давньоірландському соціумі, оскільки поет в Ірландії (будь він в образі барда, філіда або ченця) споконвічно мав дуже високий статус, бо поетичне слово там завжди несло в собі магічну функцію, «було нерозривно пов'язано з музичним началом, а поет усвідомлював свою безмежну відповідальність перед Словом» [859, с. 51].

Як бачимо, цитований автор виділяє високий статус не тільки поетичної якості культури давньої Ірландії, а й музичної, що виконувала багато в чому посередницьку функцію між сакральним і реальним світами. І хоча власне музичний матеріал даної епохи в історії Ірландії не зберігся, про значну роль музики в даному співтоваристві і його культурі можна побічно судити, спираючись на його міфологію, лінгвістику, фольклорну традицію, пам'ятки матеріальної культури і т. д.

Дана проблематика (на прикладі уснопоетичного слова і традиційної культури гелів Шотландії) розглядаються в дисертації Ю. Баркової. На думку дослідника, «яскравим прикладом того, як голоси кельтського космосу трансформуються в мовну і музичну форму, може служити гельське слово “музика” (seol), звучання якого імітує спів птаха». Надалі в своєму дослідженні автор висуває, спираючись на концепцію Г. Гачева, оригінальну систематизацію кельтських музичних інструментів в їх відповідності до природних стихій. При цьому стихію води у кельтів уособлюють «боуран, волинка, арфа, фідл. Земля представлена дзвінками шумовими інструментами кроталс; повітря – різними типами уіслів (різновидів сопілки) і частково

волинкою; вогонь – бронзовими бойовими сурмами» [50, с. 15]. Характерно, що в сучасному загальносвітовому культурному просторі відродження кельтської традиції в її різноманітних формах здійснюється в основному за допомогою саме музики.

Отже, любов до природи складає одну з відмінних властивостей ірландського світогляду даної епохи. Як стверджує О. Мілкова, «задовго до св. Франциска вони [ірландці] проявляли гуманне ставлення не тільки до людей (згадаємо про безкровне хрещення країни), але і до живої природи взагалі» [620]. Співвіднесення ірландської духовної традиції з Франциском Ассизьким в даному випадку виглядає досить закономірним, незважаючи на той факт, що його життє і феномен ірландського чернецтва поділяють століття.

Паралелі простежуються не тільки в зв'язку з особливим світоглядом великого святого, що став одним із засновників «жебракуючого ордена», звертався в своїх гімнах до «брата Сонця», «сестри Луни» (Місяця), читав проповідь птахам і т. д. Образ св. Франциска Ассизького частково співвідноситься з ірландським чернецтвом і за своїми морально-етичним якостями, що мають аналоги зі східнохристиянським духовно-поведінковим стереотипом. Закономірними в цьому плані виглядають паралелі між Франциском Ассизьким і такими світочами Православ'я, як Сергій Радонезький, Серафим Саровський.

Ці паралелі вельми показові для російської духовно-естетичної літератури XIX–XX ст., в тому числі для духовних концепцій Л. Толстого, М. Бердяєва, який бачить в особі Франциска Ассизького одного з предтеч західноєвропейського Ренесансу, Ф. Достоевського, для якого духовне обличчя великого середньовічного святого послужило одним із прообразів старця Зосими [845], нарешті, Д. Лихачова [550].

Наявність подібних паралелей пояснює факт відродження інтересу як до кельтської традиції у всій різноманітності її проявів, так і до образу Франциска Ассизького і його ідей, втілених в духовній концепції

францисканства. До останнього в зрілий період творчості виявляв величезний інтерес Ф. Ліст і багато його сучасників. Харизматичність образу великого святого зберігала свою значимість і в ХХ ст., що знайшло відображення в грандіозній концепції опери-містерії О. Мессіана «Франциск Ассизький», головний герой якої апелює фактично до духовних цінностей «Неподіленої Церкви», до пантеїстичного світосприйняття, постаючи як герой «Духовного Всесвіту», що об'єднує на правах культурного артефакту кінця ХХ ст. релігії Заходу і Сходу (див. нижче).

Повертаючись до теми співвідношення ірландської християнської традиції і природи, відзначимо не тільки їх очевидне гармонійне єднання, а й осмислення «високої простоти» подібного єднання, де все «мале» є не тільки частиною «великого», «величного», але свідчить про нього. Сказане знаходить відображення в кельтській молитві до Святого Духа:

«О, Всемогущий Святы́й Дух,
Снизойди на нас,
Утеши и настави нас – с Небес,
Где обыкновенные малые вещи
Становятся святы и прославлены,
Омой нас Своим Светом,
Брызнувшим и рассыпавшимся в утренней росе,
Сверкающей на солнце мириадами бриллиантов» [917, с. 177].

Подібний духовний підхід дозволяв ірландцеві раннього Середньовіччя вибудувати цілісну і гармонійну картину світу, в якій сакральні аспекти християнського вчення, збагачені значущою роллю давніших архетипів дому, роду сім'ї, батьківщини, Ірландії в їх конкретно національному розумінні, доповнювалися реаліями повсякденного життя, вписаними в Божественний Світовий порядок. Такою вона представлена у віршах ірландського монаха і проповідника Манхана, який жив у VII ст. :

«Прошу я Тебя, Сын Бога Живого, владыки от века,
О маленькой келье в далеком краю – чтоб жилищем была мне.

Пусть будет у кельи пруд неглубокий с водами чистыми,
 Подобный святой благодати Господней, что грех омывает.
 Пусть мою келью со всех сторон лес густой окружает,
 Где средь ветвей песней радуют сердце птицы небесные.
 Пусть через пруд ручей протекает, солнцем согретый,
 Пусть будет земля к земледелью пригодна для всяких растений.
 Пусть будут мои духовные дети дружны и верны,
 Послушны всегда и смиренны пред Богом в молитвах сердечных.
 Пусть будет числом их три по четыре, четыре по три,
 При всякой нужде для служенья пригодных в церквах отчизны...
 Церковь пригожая, шитьем убранная – Богу вместилище;
 Свечи горят негасимым пламенем над Книгой священной.
 Надобно будет место устроить для нужд телесных,
 Чистых от похоти, страстей плотских и помыслов грешных.
 В монастыре бы завел я хозяйство. Скажу без утайки:
 Коров бы я, кур и пчел разводил, рыбачил бы с радостью.
 Имел бы я так и одежду, и пищу от Владыки и славного
 И счастливо жил бы, Господа славя в труде и молитве» [304].

Парадоксально, але представлена ірландським монахом-подвижником ідеальна «картина світу» і людського духовного буття дивним чином стикається з позиціями російського «Домострою», з ментально-архетипними настановами українського «образу світу» і людини, нарешті, з тематикою німецько-австрійського бідермаєра і його ідеєю «побуту, пронизаного релігійністю», перенесеною в атмосферу архетипових цінностей німецького бюргерства (див. нижче).

Окреслені духовно-сміслові аспекти та паралелі, що виявляють сутність патріархально-ортодоксальної культури та її духовних підстав, що вкорінені в християнській культурі епохи «Неподіленої Церкви», вельми показові не лише для літератури і образотворчого мистецтва бідермаєра, але і для його музичної «складової», що з усією очевидністю проявляється в

камерно-вокальній творчості Ф. Шуберта [712], в вокальних творах і ораторії «Рай і пері» Р. Шумана, написаної на тексти ірландського поета Т. Мура (див. нижче), що позначили тим самим істотні сторони духовного світосприйняття епохи Реставрації і її жанрово-стильового відбиття.

Подібного роду взаємопроникнення вічного і повсякденного, сакрального і буденного виявляється в паралелях між образно-смісловим колом ірландської ранньосередньовічної поезії і творчістю Т. Шевченка, на що неодноразово вказує в своїх дослідженнях О. Камінська-Маркова. Аналізуючи питання архетипових і хронологічних паралелей культур Сходу і Заходу як підстав музичної метафізики, дослідник звертає увагу на приклади «літературно-художньої діахроніки» і образно-сміслових збігів між творами великого українського Кобзаря і ірландською духовною поезією епохи Середньовіччя. Знамените Шевченкове «Думи мої, думи...» має явні аналогії з віршами ірландського монаха IX ст. «Про думки блукаючі»:

«Мысли неподобные, горе мне от вас;
Где вас ветры злобные носят всякий час
От молитв бежите вы, аки от ловца;
Скачете, бежите пред очьми Отца <...>
Над морями реющи, там, где нет стези,
Ово на земле еще, ово в небеси, –
Мечетесь, блуждаете вдоль мирских дорог;
Редко забредаете на родной порог...» [375, с. 17].

Подібного роду паралелі дослідник виявляє також і між всенародно відомими віршами Т. Шевченка «Реве та стогне Дніпр широкий» і віршем «Нічний дощ» з рукопису Прісциана (IX ст.):

«Холодная ночь в Мойн Море
Дождь льет, шумят потоки:
Ревет и в выси смеется ветер,
Звуча над укрытием леса...» [375, с. 119].

Об'єднуючою рисою зразків даної поезії, на наш погляд, виступає також надзвичайно показовий для них синкретизм музично-співочої якості. Останній становить характерну особливість ірландської усної міфопоетичної та літературно-мистецької спадщини, для якої характерно або «читання співуче» або спів [50, с. 9], в той час як «механіка віршування» Т. Шевченка, за його власним визнанням, часто була пов'язана з «творінням за пісенними мотивами» [375, с. 117].

Досить великою в даному випадку також є роль особистого інтересу Т. Шевченка до поезії Дж. Макферсона, Р. Бернса, Т. Мура та ін. За свідченням Д. Наливайка, «“Пісні Оссіана” український поет називав думами. Сам він часто звертався до цього жанру (“Думи мої...”) <...> Кобзар як співак народної історії в українській традиції близький до образу барда в кельтських піснях...» [673]. Нарешті, стійкий інтерес Т. Шевченка до кельтско-ірландської традиції, на думку багатьох дослідників його особистості і творчості, пояснюється особливими симпатіями поета саме до ранньохристиянської традиції [1159, с. 138; 309, с. 62]. Остання також становить один з істотних чинників власне «українського православ'я» (див. нижче).

Резонансність кельтської традиції у всьому різноманітті її проявів, що є очевидною в європейській культурі Нового часу, позначається не тільки в біографіях і стилі окремих авторів. Ідеї «кельтоманії», «кельтизму», починаючи з моменту публікацій Дж. Макферсона, фактично пронизують її протягом усього XIX і XX ст., вступаючи нерідко у взаємодію з іншими «носіями» східнохристиянської культурної традиції, зокрема, з візантійською, з «ірландсько-грецьким феноменом популярної музики», який став справжнім одкровенням рубежу XX–XXI ст. На думку О. Камінської-Маркової, він «явно йде від “мас-культурного” протистояння культурі-цивілізації традиційних носіїв цієї якості відносин і творчості. Візантійській, ранньохристиянській культурі супутньою була ірландсько-друїстична традиція. Вона і склала специфіку “окраїнно-європейського ареалу” <...> Цей

релігійно-художній принцип був збережений культурною пам'яттю народів, що його представляли [Іспанії, Галлії, Британії, Ірландії та ін.].

Російські музиканти, в особі, наприклад, М. Глинки, культурно-коренево пов'язаного з Україною, свідомо зверталися до іспанської музики заради знаходження в ній загальних з російськими-українськими – візантійських коренів. Ірландський композитор, вчитель М. Глинки, Дж. Фільд, визначився у творчій позиції в Росії» [375, с. 209]. Відзначимо, що подібного роду пошуки генезису духовно-релігійних і музично-культурних контактів між Іспанією і Росією як спадкоємицею візантійської традиції показові для іспанських композиторів епохи Ренасімієнто, зокрема, для Ф. Педреля.

В кінцевому підсумку «кельтський міф» у всій його смисловій широті розуміння і національної «фіксації», що враховує масштабність його європейського ареалу, стає однією з істотних культурно-політичних ідей, що розглядається в останні століття на рівні одного з найважливіших стимулів не тільки єднання конкретних націй, але і Європи в цілому. Сказане очевидно і в історії політичних і культурних відносин Великої Британії та Ірландії XVIII–XX ст., і в пошуках шляхів єднання іспанської нації, яка бачила свій генезис у кельто-іберів, і в заснуванні Наполеоном Бонапартом в 1805 р. в Парижі «Кельтської академії», чия діяльність була орієнтована на відродження великої історії галлів-кельтів і т. д.

Згідно з висновками В. Шнірельмана як дослідника питання становлення феномена «єдиної Європи», «кельтський міф привабливий тим, що він надає широке поле для маневру, пропонуючи дуже різні підстави, на яких може будуватися ідентичність: тут ми виявимо, з одного боку, багату язичницьку традицію друїдів, а з іншого – своєрідне кельтське християнство; з одного боку, унікальний мовний і культурний ландшафт, а з іншого – давню державність і традицію тривалого збройного опору всіляким загарбникам» [1113, с. 452].

Разом з тим, спадщина кельтської культурно-історичної, музичної та релігійної традиції, що стала яскравою фіксацією світорозуміння і світобачення європейця епохи «Неподіленої Церкви» і її духовних надбань, становить унікальний пласт світової культури, що періодично актуалізується в культурно-мистецьких і стильових контекстах наступних епох. Даний процес, що виявляє сутність і значиму роль настанов патріархально-ортодоксального типу культури, породжений «архетипними – космологічними установками творчості», усвідомлення яких «створює передумову уловлювання “метамови” культур <...> людей, роз’єднаних у часі і фізично-територіально» [375, с. 17].

Особового роду зв’язок з кельтсько-ірландською культурно-релігійною традицією усієї Східної Європи неодноразово підкреслювався у різних джерелах, перш за все з Новгородською Руссю, що була пов’язана державно-культурними узами з Києвом. Визнаним фактом є наслідування від Ірландії мистецтва дзвонів в Російському Православ’ї [874, с. 227-246]. Відзначаючи широкий діапазон духовних впливів у процесах становлення Київської Русі, С. Перевезенцев констатує: «З Заходу у російський церковний лексикон увійшли такі поняття, як “церков”, “алтар”, “агнець”, “пастир”, “хрест”. Звідти ж був запозичений звичай платити “десятину” <...> Але інститут десятини, який був невідомим у Візантії, але у тому вигляді, в якому він існував на Русі, не знали і у Римі <...> Деякі дослідники відзначали вплив на раннє давньоруське християнство ірландсько-британської церкви – виборність, а не призначення єпископів, відсутність церковної ієрархії. З Ірландії занесені на Русь дзвони (в Візантії їх не знали). А на північно-західній Русі у великій кількості збереглися надгробні хрести, аналог яким знаходимо тільки в Ірландії» [746, с. 144, 145].

Любов до пустельництва, «зелене» і «біле» християнсько-друїстичне Служіння складає очевидну паралель і до мандрівництва-прочанства *калік перехожих* на російській Півночі, і до воїнсько-громадянського послушництва *бандуристів і кобзарів* в Україні (в паралелях до філідів-бардів

Ірландії) в епоху «Козацької доби». Музичні якості ірландсько-бритського чернечого і бардівського гімноспіву підготували концепцію романтичного *ноктюрну*, генеза якого визначена церковним нічним (Заутреня) риторично вишукано вибудованим вокалом [995, с. 50].

1.5. Східнохристиянські стимули проторенесансних позицій європейської культури і музики Середньовіччя та Відродження

В традиційному підході до історичних подій Нового часу Ренесанс завжди фігурував у якості кульмінаційного пункту культурного сходження Європи, в якому «визволення від середньовічного мракобісся» трактувалося у вигляді кардинального завоювання прогресивного, здатного мислити (тобто, за принципами західноєвропейського раціоналізму) людства. При цьому «подвиги» інквізиції трактувалися у якості «пережитків середньовіччя», хоча даний інститут, зокрема так звана Друга інквізиція XV століття і за часом дії, і за сутністю «антропоцентричного» покарання від імені Бога відлучених відповідали позиціям «лютого» ренесансного гуманізму – «богорівності» Творчої Людини (Человека Творящего) [145, с. 534-561].

Особливо вражають в такого роду підході, освяченому авторитетом французьких енциклопедистів XVIII ст., посилення на «тисячолітній гніт» церкви, який визначив «забуття» гідностей античної філософії і культури в цілому. З урахуванням офіційно визнаного у візантійській філософії неоплатонізму і наявності в найбільш містичній гілці Православ'я – ісихазмі – сполучення неоплатонізму і неоаристотелізму [31, с. 52] наведені міркування про «забуття» Античності у візантійському Середньовіччі виглядають досить дивно. У фундаментальній праці О. Лосєва категорично відкидається сама можливість «незнання для марсельських греків» азів античної освіченості [565, с. 13-14], вказується на принципову світоглядно і практично-художню «стертість» кордонів між готикою і Ренесансом [565, с. 16-17]. Тим самим знімається категоричне розмежування Середньовіччя і Ренесансу як антитез,

розкриваючи шлях осмислення «ренесансних» («проторенесансних») тенденцій всередині Середньовіччя.

Зазначений напрямок умів був очевидним для вітчизняних істориків на початку ХХ ст., наприклад, для К. Кузнєцова, професора загальної та музичної історії в Одеській консерваторії в 1913-1921 рр. і в Новоросійському (пізніше Одеському) університеті, згодом професора Московської консерваторії. У К. Кузнєцова, до речі, переконаного адлеріанця, початковий етап розвитку візантійської культури представлений в якості «музичного ренесансу» [487, с. 40] в зв'язку з тим, що прийняття імператором Костянтином християнства як державної релігії спричинило реформу музичного та художнього в цілому оформлення церковного служіння, заснованого на *школі*, тобто на рівні, що був гідним для великої імперії. І ясно, що професійне оснащення церковної служби в імперських умовах не могло здійснитися без залучення досвіду навчених співців, художників-іконописців і т. д., що черпали його в уміннях язичницьких культів, найбільш історично наближених до Християнства.

У музичній частині таким був античний культ Аполлона, великим земним сином якого був співак і герой Орфей. Сінонімізація Орфея, Гермеса й Аполлона-Геліоса з Ісусом Христом підтримувалася в ранньому Середньовіччі і ніколи не спростовувалася згодом. «Нове вино християнства вливалося в старі міхи античних поглядів» [667, с. 3-14], що відповідало християнізації позицій давньогрецької філософії, Платона і Арістотеля в першу чергу.

Концепція «зрошення» Ренесансу і Середньовіччя розроблена в працях авторів, які зверталися до ідеї «східного ренесансу», перш за все, в працях М. Конрада [442], А. Меза [1187], вищезгадуваного О. Лосєва [565] та ін.

У розгляді проблематики взаємодії східнохристиянської культури і західної культурно-історичної традиції Середньовіччя істотне місце займає питання про специфіку так званих «середньовічних ренесансів», під якими

зазвичай маються на увазі Остготське (V – VI ст.), Каролінгське (VIII – початок IX ст.) і Оттонівське відродження (X ст.), а також їх візантійські аналоги – Македонський, Палеологівський ренесанси IX–XII і XIII–XV ст., відмічені явними відродженнями на основі християнської культури тих чи інших сторін язичницько-античної цивілізації. Будучи досить яскравими явищами культури Середньовіччя, що висвітлюють різні етапи її становлення та розвитку, середньовічні «ренесанси» виявляються вписаними не тільки в культурно-історичний контекст позначеної епохи, але безпосередньо пов'язані (на рівні генези) і з власне ренесансною культурою Європи XIV–XVI ст., відкриваючи, таким чином, складність, неоднозначність і «багатошаровість» останньої, «знімаючи» почасти з неї ореол як виключно західноєвропейського культурного явища.

Бібліографія з даної багатоаспектної теми досить різноманітна, будучи предметом дослідницького інтересу істориків, філологів, культурологів, мистецтвознавців, музикознавців, лінгвістів і т. д. Разом з тим на сьогоденній момент все ж можна констатувати відсутність узагальнюючих історико-мистецтвознавчих досліджень за даною темою, що в повній мірі враховують греко-візантійську (і не тільки) східнохристиянську складову в становленні європейської культури Середньовіччя і наступних епох.

Інформація за даною проблематикою зосереджена у великій бібліографії, в якій представлені і історичні, і культурологічні, історико-музикознавчі дослідження, присвячені Середньовіччю і його культурі. У їх числі роботи Ж. Ле Гоффа [520–523], М. Блока [83, 84], О. Добіаш-Рождественської [256], П. Біциллі [82], А. Гуревича [214–221], Й. Хейзінги [1045, 1046], Л. Петрушенка [748], Е. Панофського [732], Н. Єфимової [283] та багато інших. Істотним базисом для даної дисертації в характеристиці феномену «відродження-ренесансу», його середньовічного генезису і подальшого розквіту в XIV–XVI ст. виступає вищезгадана і інші книги О. Лосєва [561, 565], а також праці Л. Брагіної [94, 95], О. Кудрявцева [483] та ін.

Нарешті, великий інтерес викликає серія робіт, орієнтованих на вивчення особливостей феномену гуманізму в його візантійській та італійській іпостасях, а також історії їх взаємодії і взаємовпливу. Великий звід зарубіжних робіт, серед яких виділяємо дослідження П. Лемерля [525], Г. М. Хартмана [1039], D. J. Geanakopulos [1184], D. Hay [1179] та ін., можна доповнити дослідженнями І. Мейєндорфа [616], І. Медведєва [606], дисертаціями і супутніми публікаціями П. Рязанова [827–830], О. Сидорова [866], Т. Куш [509; 510; 511], М. Андрєєва [20], П. Ревко-Лінардато [797; 798; 799] та ін.

Узагальнюючи інформацію та відомості з наведеного досить великого бібліографічного зводу, відзначаємо, що Ренесанс не можна розглядати виключно як явище західноєвропейської культури XIV–XVI ст. За влучним спостереженням О. Лосєва, «...Ренесанс, виявляється, був рішуче всюди, в різні епохи, з різним змістом, хоча далеко не завжди перевершував своєю культурою культури середньовіччя і ренесансної Італії» [565, с. 16]. Ясно, що автор в даному випадку має на увазі не тільки європейську культурно-історичну традицію, а й вищезгадані «східні ренесанси», що стали предметом дослідницького інтересу М. Конрада і А. Меца [576].

Наявність маси аналогій не тільки між європейськими «ренесансами», а й їх східними аналогами дозволяє розглядати дане явище в більш ширшому історико-культурному контексті, що очевидно, наприклад, в дослідженні М. Шемякіної, яка обирає предметом свого наукового інтересу «концепт відродження». На думку даного автора, «...у якості культурно обумовлених уявлень про культуру концепт “відродження” завжди буде знаменувати собою “кордон”, “кризу”, за яким обов’язково буде або його подолання, або повне і беззастережне повалення попередніх культурних установок» [1101, с. 115]. Розгляд історичної еволюції цього явища дозволяє автору стверджувати, що «в культурі ніщо не вмирає, а, відходячи на другий план, відновлюється при складанні сприятливих умов – власне це служить і сутністю, і умовою концепту “відродження”» [1101, с. 116].

Подібну позицію займає також Г. Піков, який стверджує, що «Відродження» [у всій широті розуміння даного феномену] – особливість розвитку культури в цілому. «Коли суспільство потрапляє в ситуацію невизначеності, трансформації, інтервенції будь-якого роду, вибору і т. д., в пошуках відповіді на ці запитання воно звертається насамперед до свого минулого <...> Жодна цивілізація не розвивається в ізоляції і періодично відчуває на собі інтервенції ззовні, що є не тільки і не стільки військовими, скільки культурно-ідеологічними та економічними і, протистоячи їм, повинна “виставляти” назустріч якийсь “щит” у вигляді несуперечливої і популярної системи філософсько-релігійних і соціально-політичних ідей» [749, с. 51].

Подібний досить широкий підхід в розумінні феномена «відродження», на наш погляд, багато в чому обумовлений етимологією його латинського аналога «*Renovatio*». Розглядаючи його смислову сторону, цитований автор стверджує, що дане слово безпосередньо походить від латинського «*re-novo, avi, atum, are* (відновлювати, відроджувати, воскрешати). Звідси італ. *Rinascita, Rinascimento* і фр. *Renaissance*. *Renovatio* в застосуванні до людини окремо або до суспільства в цілому означало повернення в стан “до гріхопадіння”, в Едем. У цьому значенні поняття використовувалося і в політиці (*Renovatio* імперій Карла Великого, Оттона Великого). У XIII–XIV ст. перед італійським суспільством стояло завдання виходу з глибокої і всебічної кризи і поновлення, і це оновлення розумілося широко» [749, с. 57].

Таким чином, очевидний широкий історичний і духовний контекст даного поняття, що несе в собі, перш за все, яскраво виражений християнський підтекст, який враховує не тільки духовні пошуки Заходу, але і християнського Сходу (Візантії). В даному випадку мається на увазі очевидна потреба повернення представників цієї епохи до першовитоків, до початкового стану гармонії Божественного і людського. З урахуванням проблематики даної роботи – це і пам’ять про єдині витoki християнства,

гене́за яких все ж сходить до східнохристиянської візантійської традиції навіть з урахуванням її історичних і духовних трансформацій.

В умовах XIV–XV ст. це не тільки тверде «стояння» на позиціях ортодоксально-православного християнства (паламіти, ісіхасті), але і пошуки шляхів єднання східної (візантійської) і західної християнської традиції під знаком «Унії», а також пошуки «єдиного знання», що об'єднує релігію і природознавство на базі енциклопедично всеохоплюючого інтелектуалізму, показового як для візантійського гуманізму, так і багато в чому похідної від нього італійської ренесансної традиції (див. нижче).

Звертаючись безпосередньо до середньовічних «ренесансів», відзначимо, що, згідно з позицією згадуваного вище О. Лосева, «історію середньовічної культури можна уявити як хвилеподібну криву, яка то більше, то менше віддалялася від класичної традиції» [565, с. 40]. При цьому відзначимо, що чи не єдиним узагальненням в даній сфері можна вважати статтю М. Андрєєва «Відродження Середньовіччя», представлену в «Словнику середньовічної культури» (2003) [20].

Розглядаючи різноманітні моделі даних «ренесансних» культур, що являли собою різні етапи розвитку середньовічної культури, автор разом з тим вказує на те, що їх об'єднуючим фактором щоразу виступає зростання інтересу до спадщини «дохристиянської давнини». Першість у виявленні специфіки «відродження до Відродження» належить Ж.-Ж. Амперу (1839–1840) і його послідовникам, що зосередили свою увагу на дослідженні Каролінгського, Оттонівського відродження, а також ренесансу XII ст. та їх аналогів. В роботі М. Андрєєва знаходимо такого роду узагальнення: «Всі ці культурні явища (Каролінгське, Оттонівське відродження тощо – О. М.) істотно розрізняються і за значенням, і за змістом: об'єднує їх те, що вони представляються періодами відносного культурного благополуччя в порівнянні з попереднім (і, як правило, наступним) занепадом, причому головною ознакою цього культурного процвітання вважається розширення кола відомих і активно використовуваних античних текстів, а головним

підсумком – виробництво власних текстів, орієнтованих на певну античну модель» [20, с. 91].

Акцентуючи увагу на ідеї відродження античних традицій в певні періоди історії Середньовіччя, автор далі формулює базові позиції духовного і культурно-історичного тлумачення феномену «середньовічних відроджень». Згідно з його думкою, вони зосереджені, по-перше, на певному «обмеженні словесністю» [20, с. 92], що відрізняє їх від власне італійського Ренесансу наступних століть, який тяжів до універсалізму художнього вираження. Однак, на наш погляд, подібне «обмеження» носить досить умовний характер, оскільки словесність в даному випадку існувала не сама по собі, але об'єднувала широкий корпус робіт не тільки античних авторів, а й християнські богословські праці, що підтверджує чільну роль «Слова» в середньовічній культурі і його об'єднуючу роль по відношенню до інших не менш значущих для середньовіччя форм духовно-мистецького вираження. Сказане повною мірою співвідноситься і з богослужбово-співацькою традицією цієї епохи, і з показовими для неї еволюційними процесами (див. нижче).

По-друге, вважає М. Андреев: «Відродження Середньовічне не усвідомлюється її творцями як таке (знову ж на відміну від Відродження в Італії): вони вважали за краще говорити про “оновлення” <...> Культурна діяльність, що розуміється як “оновлення” і навіть не співвіднесена безпосередньо з релігією, передбачає в середньовічному контексті висунення на перший план саме релігійного сенсу: “новизна” – це, перш за все, новизна християнства, новизна “нової людини” апостола Павла» [20, с. 92].

У подібному уявленні так чи інакше очевидна орієнтація на ідеї «Господнього Домобудівництва», орієнтованого насамперед на вирішення завдань вибудовування духовного життя людини. Сказане обумовлює настільки очевидне в дану епоху, представлену різними «моделями» ренесансів, тяжіння саме до східного християнства або через ірландсько-кельтську традицію (Каролінгський ренесанс), або через традиції Галльської

церкви (див. вище), або через духовно-політичні контакти Заходу з Візантією (Оттонівський ренесанс), а також через активну перекладацьку діяльність в справі поширення в Європі класики східнохристиянської патристики.

Повертаючись до матеріалів статті М. Андрєєва, що досліджує феномен «Середньовічних Відроджень», відзначимо, що в якості третього істотного пункту їх характеристики автор розглядає специфіку співвідношення в даному явищі християнської і язичницької традицій. При цьому, згідно з його висновками, «Відродження Середньовіччя розвивають уявлення про взаємини язичницької культури і християнства, яке сформулював в VI ст. Кассіодор: християнство як вища форма і мета культури» [20, с. 92]. Однак не слід забувати, що християнство як втілення духовної культури було непохитним і в італійському, і в західноєвропейському Ренесансі в цілому, що і дозволило О. Лосеву висунути ідею смислової тотожності французької готики і французького Ренесансу. З Ренесансом як культурним стереотипом пов'язується ідея двоємір'я [53], однак будь-яка історична ренесансна (проторенесансна) конструкція, згідно етимології назви, побудована на поєднанні різного.

Подібного роду співвідношення християнства з іншими традиціями вельми показово, перш за все, для духовної культури ранніх християн Візантії. На думку Г. Османкіної, «це особливе мислення, засноване на толерантності по відношенню до різних культурних традицій народів, які увійшли до складу її імперії» [720, с. 11].

Тому акцентування цитованим вище М. Андрєєвим суттєвої ролі християнської складової Середньовічних Ренесансів, що стали предметом дослідження в наведених ним матеріалах, не складає специфічну властивість Середньовіччя, але відрізняє і ренесансну культурну типологію. Однак при цьому, головне, не враховується генетична значущість в них власне східнохристиянської якості у всій різноманітності її проявів (галльської, ірландської, греко-візантійської), а також безпосередньо візантійські стимули і показники західноєвропейського Ренесансу.

Сказане простежується у феномені **Каролінгського відродження**, мистецтво якого, на думку відомого медієвіста О. Добіаш-Рождественської, «...продовжуючи традицію епох меровінгської Франції і лангобардської Італії, живиться візантійськими зразками» [256, с. 26]. Названий період середньовічної культури, позначений в історії як час інтелектуального і культурного відродження в Західній Європі кінця VIII – середини IX ст., сполученого з епохами правління Карла Великого, Людовика Благочестивого і Карла Лисого з династії Каролінгів. Для нього показовий розквіт в галузі літератури, теології, образотворчого мистецтва, значна активізація в сфері освітніх процесів, що виявлялася у відкритті шкіл, збиранні рукописних бібліотек (Тур, Корбі, Реймс, Фульда, Райхенау та ін.).

Всі названі досягнення даної епохи і її великих монархів освячені також авторитетом видатних особистостей – англосаксів Алкуїна, Фредегіза, Візона, Сегульфа; лангобардів Петра Пізанського, Павлина Аквілейського, Павла Диякона; ірландців – Дунгала, Седулія Скотта і, нарешті, видатного філософа і богослова Іоанна Скотта Еріугени – перекладача праць Діонісія Ареопагіта, Максима Сповідника та ін. Їх духовно-філософська і просвітницька діяльність доповнювалася літературно-співацькою і музичною культурою, що створювалася їх талановитими енциклопедично ерудованими сучасниками – насельниками Сен-Галленського монастиря Туотіло і Ноткера Заїки, класиками жанрів середньовічної секвенції і тропа (див. нижче).

Очевидний для даної епохи розмах освітньо і науково-богословської діяльності свідчив про те, що «епоха Каролінгів, особливо в правління Карла Великого, сприймалася сучасниками як “translatio imperii”, “перенесення влади” по волі Божій від язичницької Римської до нового Риму – християнської Франкії. Використовуючи алюзію на Книгу пророка Даниїла (Дан. 2: 31-45), Ноткер Заїка, що склав “Діяння Карла Великого” (після 883 р.) на прохання правнука Карла імператора Карла III Товстого, писав: «Коли Бог розбив залізні або глиняні ноги достодивного бовдура в римських володіннях, то через славного Карла підніс золоту голову іншої, не менш дивної статуї у

франкських межах. Однак імперія франків, стаючи спадкоємицею античного світу, повинна була перевершити його, бо франки, на відміну від жителів язичницького Риму, були християнами» [685, с. 110].

Очевидна масштабність державно-освітньої діяльності даної епохи, найбільш показова для часу правління Карла Великого, націленого на ідею «трансляції імперії» і зведення в межах Франкської імперії «Граду Божого» на землі: «Чи побудував він Град? Ні, не побудував. Це було йому не під силу, як не по силам взагалі смертному. Але <...> [як] авторитарний і цілеспрямований політик він сприяв консолідації тих соціально-етнічних процесів, які йшли поза ним і привели до утворення нині існуючих держав: Франції, Німеччини та Італії» [517, с. 240].

І, тим не менш, за влучним спостереженням М. Гаспарова, «“дух” латинської культури Каролінгської епохи залишався релігійним, церковним у всіх своїх підставах, зразком же й ідеалом для неї служили не республіки квітучої античності, а християнська імперія Костянтина» [159, с. 3], висхідна до перших століть християнства і раннього етапу існування «Неподіленої Церкви». «Каролінгам подобалося наслідувати грекам, які в кінцевому підсумку були їх близькими сусідами по Італії. Багато ілюстрацій в каролінгських рукописах IX ст. виявляють безпосередню залежність від візантійських зразків. Церква в Меці, де відбулася посвята Карла, пишалася, подібно Риму, своєю грецькою школою і фактично перевела на грецький “*Laudes Regiae*”» [467].

Орієнтація на подібний давній зразок для наслідування доповнювалася також істотною роллю в даному «відродженні» вихідців з Ірландії – країни, що на думку Хейріка, «майже цілком переселилася, знехтувавши відстань моря, з натовпом філософів до наших берегів» <...> «У багатьох центрах діоцез жили вчені ірландці, що викладали в школах, заснованих при єпископських кафедрах» [685, с. 119]. Додамо також, що ірландці-християни принесли зі своєї батьківщини традиції ранньосередньовічного розуміння християнського догматизму (Кельтська церква), що була певною мірою

співвідносною і з позиціями Галльської (див. вище). Саме з ними було пов'язане поширення в Європі і особливого роду тяжіння до духовної вченості, осягнення християнської Істини, котра формувалася, з одного боку, в суворому аскетично-чернечому середовищі, з іншого – в багатовіковому місіонерсько-просвітницькому досвіді представників Кельтської церкви (див. вище).

Значимість кельтско-ірландської традиції в становленні духовної культури Заходу з усією очевидністю також проявляється в діяльності Іоанна Скотта Еріугени – ірландського богослова-філософа, перекладача, поета, який служив при дворі Карла Лисого. Еріугена в ході своєї досить активної богословської і перекладацької діяльності «наполягає на тому, щоб відмовитися від домінації латини в питаннях теології і звернути основну увагу на грецькі тексти, грецьку філософську традицію (в першу чергу неоплатонічну), грецьких святих отців і східне православне богослов'я, особливо на його містичну і аскетичну складові». Відомо, що це полегшувалося тим фактом, що в даний період формально європейський Захід зберігав ойкуменічну єдність християнського світу, будучи частиною греко-римського патріотичного кола. «Якщо Карл Великий вітав поширення при дворі латинської вченості, закликаючи кліриків і філософів використовувати виключно латину [не відмовляючись при цьому від духовної спадщини східнохристиянської патристики], Еріугена при дворі онуки Карла Великого наполягає на переважанні грецької мови і грецької філософії» [343].

Подібного роду позиція багато в чому визначила концепції біографічних досліджень, присвячених життю і діяльності цього видатного богослова-філософа [97; 561]. Показовим в цьому плані виступає найменування біографії-дослідження О. Брилліантова, визначене як «Вплив східного богослов'я на західне в творах Іоанна Скотта Еріугени», в рамках якого, як бачимо, ідея впливу візантійського джерела на різні «гілки» християнства виступає не тільки заголовною тезою біографії і ідей великого

представника Каролінгського ренесансу, але і позначенням історичної епохи в цілому.

Вихований в августинівській традиції, будучи людиною західної культури, Еріугена разом з тим був прекрасним знавцем грецької мови і грецько-візантійської богословської традиції, демонструючи тим самим яскраво виражений універсалізм (в контексті епохи) творчої особистості богослова-філософа і поета. О. Бриліантов відзначав: «На перетині цих <...> богословських традицій і розвивається парадоксальна думка Ерігени. Можливо, саме цей не зовсім властивий для наступних середньовічних схоластів інтерес до православного богослов'я і породив таке незвичайне для заходу богословське і філософське вчення, що в багатьох моментах випередило положення західної філософії на кілька століть» [97, с. 5].

Підтвердженням даної оцінки, при всій оригінальності філософської системи Еріугени та її несхожістю з богословськими вченнями багатьох його сучасників, може також служити і той факт, що багато з його положень пізніше складуть базис і для містичних вчень наступних епох: «В Еріугені ми бачимо кельтський аналог більш пізніх рейнських містиків, що заклали основу німецької філософської ідентичності з опорою на неоплатонізм і апофатичну хенологію. За кілька століть до Майстера Екхарта аналогічний шлях запропонував Еріугена при дворі Карла Лисого. Перший французький мислитель, таким чином, був неоплатоніком і грекофілом, що продовжував традиції східнохристиянської містики» [343].

Додамо також, що співвіднесеність позиції Еріугени з Майстером Екхартом, незважаючи на те, що їх розділяє кілька століть, лише підтверджує не тільки їх пієтет по відношенню до східнохристиянської традиції, оскільки вчення останнього має безпосередні зв'язки з теорією «енергій» Григорія Палами (див. більш детально про це: [802–805]), але і значимість православного підходу в цілому в богослов'ї Заходу в наступні епохи. На думку Н. Гучинської, «духовна спорідненість з Отцями Східної Церкви, яку можна побачити в Екхарта, свідчить про те, що витoki богослов'я німецького

містика лежать в православній традиції, як стверджував і він сам» [803, с. 12], а також, додамо, багато в чому живлять богословсько-філософські роздуми і культуру не тільки Середньовіччя, а й наступних епох.

Повертаючись до характеристики епохи Каролінгського відродження і його репрезентантів, відзначимо властивий їм і позначений раніше творчо-особистісний універсалізм, що з усією очевидністю проявився і в образі Іоанна Скотта Еріугени, і в діяльності членів Академії Карла Великого. М. Гаспаров, розглядаючи феномен Каролінгського відродження і ролі в ньому Академії Карла Великого, відзначав: «Тут, на перетині двору і школи, серед вчених, учнів, любителів і покровителів вченості і склалося те своєрідне суспільство, за яким в науці закріпилася назва “Академії Карла Великого”» [159, с. 6].

І в пояснення даного дивного історичного феномену дослідник додає: «Це була як би відразу академія наук, міністерство освіти і дружній гурток: тут обговорювалися серйозні богословські питання, читалися лекції, тлумачилися автори і влаштовувалися бенкети, де застольники складали вишукані компліментарні вірші і розважалися рішенням хитромудрих питань і загадок. Членами її були сам Карл зі своїм численним сімейством, найвизначніші духовні і світські сановники, вчителі та кращі учні придворної школи. Кожен член Академії приймав античний або біблійний псевдонім (це було напівзабутою традицією галльських і британських учених товариств – згадаємо “Вергілія Марона”, граматика з Тулузи). Карл звався “Давид”, його двоюрідний брат Адельхард, абат Корбійський – “Августін”, його дочки і придворні дами – “Луція”, “Евлалія”, “Математика”, Алкуїн був “Флакк”, Муадвін – “Назон”, Ангільберт – “Гомер” <...> серед придворних були “Неемія”, “Сульпіцій”, “Тірсіс” і “Тимофій” [159, с. 6].

Разом з тим, необхідно відзначити, що позначена *академічна* традиція, що стала одним із символів інтелектуалізму Каролінгського ренесансу, генетично сходить не тільки до античності, але і до культури Візантії, для якої, починаючи ще з раннього періоду її історії, є досить показовою

діяльність різного роду інтелектуально-художніх спільнот, відомих, на думку П. Міхаліцина, ще в V ст. Наводимо спостереження дослідника: «Об'єднані спільністю наукових та ідеологічних устремлінь, вони [візантійські інтелектуали] утворювали полузамкнуте, порівняно нечисленне, відірване від народу співтовариство вчених, своєрідну “вчену республіку” (саме цей термін висунули представники західного Ренесансу на позначення кіл гуманістів – О. М.), що живе за своїми особливими законами, які дуже нагадують форми інтелектуального спілкування, характерні для італійського гуманістичного середовища епохи Ренесансу» [626, с. 211].

Аналогічні якості (на рівні фактичного спадкування «візантійського досвіду») виявляють і спільноти епохи Карла Лисого. В період його імперського правління фактично не було єдиного культурного центру. Хоча окремі частини імперії розділяла політика, але з'єднувала їх віра [685, с. 120]. М. Ненарокова відзначає: «Велику роль грали міста з єпископськими кафедрами, центри діоцезів <...> Навколо освіченого єпископа збиралося вчене співтовариство: так звана “familia” – “родина”, тобто соборне священство; клірики, що викладали в соборній школі; можливо, вчені іноземці (ірландці і греки)...» [685, с. 120].

Значущість у визначенні подібної спільноти «родинної» лексики і її символіки в даному випадку ріднить її не тільки з візантійськими інтелектуалами, а й зі згадуваною вище ірландською кланово-сімейною традицією, що об'єднувала і кліриків, і мирян. Існування подібного роду комунікації дуже характерно і для ранньосередньовічного періоду європейської історії в цілому. Згідно з висновками Л. Петрушенка, «в середні століття час був “родовим або сімейним часом”, бо вимірювався послідовністю поколінь, наступністю середньовічного суспільства як загальнолюдської сім'ї» [748, с. 45]. Зауважимо також, що акцентування в соціумі і культурі значущості родового-сімейного начала в його широкому духовно-історичному розумінні і контексті складе одну з визначальних

якостей патріархально-ортодоксальної культури в усьому розмаїтті її стильових проявів, в тому числі і в феномені бідермаєра (див. нижче).

Показово, що зазначені вище традиції академічних спільнот і сформовані всередині них принципи «сімейних» відносин (в їх високому розумінні), генетично висхідні до ранньохристиянської (фактично православної) і візантійської традиції, стануть пізніше також і надбанням культури Ренесансу XIV–XVI ст. Відомо, що знаменита «Платонівська академія» у Флоренції (XV ст.), очолювана М. Фічино, іменувалася також і «платонічною сім'єю» [565, с. 317]. Крім цього відомий факт, що одним із стимулів організації подібної Академії при безпосередній участі Козімо Медічі стало його дуже плідне спілкування з візантійським філософом-платоником Георгієм Гемістом Пліфоном [483, с. 18].

Не забуваємо також про те, що аналогічного роду співдружність, іменована Флорентійською камератою, вже на початку XVII ст. стане місцем народження оперного жанру, котрий відродив не лише давньогрецьку трагедію, а й, згідно зі спостереженнями Г. Кречмара, традиції «літургійної драми» [468, с. 29], витоки якої знову-таки сходять до візантійської культурно-історичної традиції.

Феномен Каролінгського відродження невіддільний від фігур і творчих особистостей Туотіло і Ноткера Заїки, що представляють музично-історичну традицію даної епохи. Обидва, як зазначалося вище, були насельниками Сен-Галленського монастиря, причисленими після смерті до лику святих. Концентрація на духовній діяльності, разом з тим не завадила їм проявити себе в найрізноманітніших сферах. Так, Туотіло був відомий сучасникам як поет, художник-мініатюрист, механік, скульптор, оратор, знавець грецької та латинської мов, а також і як музикант. Остання іпостась очевидно проявилася не тільки в створенні численних тропів (див. нижче) і співочому мистецтві Туотіло, але і в його майстерній грі на арфі.

У сучасному довідковому виданні абсолютно недвозначно заявлено: «Традиція описує Туотіло як універсальну людину – задовго до того, як це поняття сформувалося в епоху Відродження» [977].

Аналогічного роду універсалізм демонструє і особистість Ноткера Заїки – автора сорока секвенцій, поета, богослова і письменника-історика, відомого сучасникам також як автора «Діань Карла Великого» (середина 880-х рр.). Аналізуючи сутність останньої названої праці Ноткера, її унікальність, О. Сидоров в своєму дослідженні зазначає, що «воно було написано одним зі справжніх ерудитів IX ст., до того ж ченцем. Це вкотре свідчить про те, що монастирські стіни не служили непереборною перешкодою для широкого проникнення елементів народної культури в найрізноманітніші верстви каролінгського суспільства. Історична свідомість останнього характеризується крайньою гетерогенністю» [866, с. 34].

Сказане підтверджують і узагальнення Ем. Наумана, представлені в першому томі його фундаментальної «Всесвітньої історії музики». Говорячи про видатну духовну і культурну роль середньовічних монастирів IX ст. та їх насельників, дослідник зазначає: «Мешканці їх були не тільки хранителями класичної філософії і літератури, посередниками між язичництвом і християнством, без яких ще більше число скарбів грецької і римської давнини було б для нас втрачено; але вони відрізнялися, окрім того, як поети, архітектори, різьбярі, художники і музиканти <...> Монастирі заміняли тоді наші сучасні університети, бібліотеки, академії мистецтв і музеї» [676, с. 198]. Сказане стає підтвердженням думки про те, що генезис ренесансного гуманізму фактично сходить до ранньохристиянської монастирської духовної і наукової традиції періоду «Неподіленої Церкви».

Подібного роду висока оцінка досягнень Каролінгського ренесансу, в тому числі і в сфері музичної культури, неодноразово відзначалася істориками музики. Особливий інтерес в цьому плані представляє дослідження Н. Єфімової «Ранньохристиянський спів у Західній Європі VIII – X століть (До проблеми еволюції модальної системи середньовіччя)»,

звернене до культурно-музичних реалій вказаного періоду. Позначену епоху автор оцінює як одну з ключових в історії європейської музики, оскільки «вона була тим необхідним “вузловим пунктом” еволюції, з якого вийшов “тригоріанський хорал” з його теорією нормативного псалмодіювання» [283, с. 14].

Наводимо подальший хід міркувань дослідника: «Звідси вийшов органум, який вніс свої корективи в органну практику, а також взяла початок західноєвропейська поліфонічна традиція <...> Це епоха раціоналізації знання, епоха теоретичної рефлексії на співочу практику свого часу, епоха вироблення термінологічного апарату науки, епоха аналітизму і початку теоретичного абстрагування. Все це епохальні явища. Але особливе значення надає епосі той факт, що саме в цей час почав здійснюватися перехід від усної співочої традиції до письмової» [283, с. 14-15].

Разом з тим не забуваємо, що позначені процеси, настільки показові для Каролінгської Європи, все ж розвивалися на базі активної взаємодії західної традиції з християнським (візантійським) Сходом. Зокрема, «загально визнано, що західний Октоїх [як одне з базових і найважливіших джерел християнського богослужбово-співочого мистецтва в цілому] запозичений зі Сходу. Об'єднуючою ідеєю в найзагальнішому плані є концепція восьми ладів, змішана за своєю генезою: теологічна і музично-теоретична одночасно». Водночас, автори цитованого фундаментального дослідження про історичні шляхи розвитку «музично-теоретичних систем» Європи вказують також і на той факт, що, згідно з висновками сучасних медієвістів, «не збереглося жодних візантійських теоретичних джерел з теорії Октоїха раніше XIV століття. У цьому бачиться історичний парадокс: виник Октоїх на Сході, але початкове раціональне осмислення отримав на Заході (вже в VIII–IX ст.). Тому і важко простежити взаємодію двох гілок на рівні теоретичних джерел, оскільки що вони не є синхронними. У той же час саме латинські джерела як більш ранні побічно можуть допомогти рельєфніше

увияти стан Октоїха на етапі єдиної (ще не розколотої) церкви» [1055, с. 91, 90].

Таким чином, стає очевидним, що в ролі генези європейської богослужбово-співочої і музично-історичної традиції фактично виступав християнський Схід в особі Візантії та інших «носіїв» її культово-богословської традиції, про що свідчить згадуване вище дослідження Н. Єфімової. На її думку, «очевидно, грецький Октоїх справді був відомий Алкуїну (який навчався у грецького вчителя Феофана), а також тим острівним монахам-переселенцям, які в роки ірландської peregrinacii виявилися в королівстві франків. У діалозі, що зав'язався тоді між Сходом і Заходом, вирішувалася доля наступності традиції» [283, с. 253].

Додамо також, що осягнення генезису і духовної сутності цих процесів все ж неможливо без урахування значущої ролі в них східнохристиянської складової, зокрема, її богослужіння.

Н. Єфімова, аналізуючи процес формування циклу Меси в означений період, вказує не тільки на факт його взаємодії з римським обрядом, але також і на «запозичення від греків», причину яких вона бачить в «...загальній орієнтації франків на встановлення необхідної і бажаної ними (особливо в роки правління Людовіка Благочестивого) єдності всередині християнського світу» [283, с. 172].

Наводимо подальші міркування дослідника, підсумком яких виступає теза про Східнохристиянські засади григоріанської традиції (згадаймо усвідомлення С. Рахманіновим принципової близькості григоріаніки і знаменного розспіву): «Проголошена архієпископом Агобардом з Ліона і Амаларієм з Меца, чії праці сягають 817–831 років, ідея єднання у вірі знайшла пряме втілення в прагненні Заходу до однаковості головної служби обряду. У своїй спеціальній роботі “Введення і традиція Missa graeca”, присвяченій історії появи грецького циклу у франків, Чарльз Аткинсон умовною точкою відліку пропонує вважати період між 827–835 роками, пов'язаний з реальним фактом, коли візантійський імператор Михайло II

відправив Людовіку Благочестивому безцінний дар – копію творінь Псевдо-Діонісія Ареопагіта» [283, с. 172-173].

Показовим є і виділений в цій цитаті вид богослужіння епохи Каролінгів, визначений як *Missa graeca*. Остання, будучи вельми популярною в IX ст. в межах імперії франків, фактично являла собою оригінальний симбіоз грецьких (візантійських) і латинських співів з домінуючою роллю грецької мови [1181, с. 528; 1170; 1186 та ін.]. Подібного роду «суміщення», на наш погляд, досить закономірні в межах галльської традиції, богослужіння якої, як зазначалося вище, мало масу аналогій і прототипів в православній (візантійській) службі, а сам процес впровадження власне римського обряду здійснювався часто вже не стільки за принципом витіснення попередньої традиції, скільки методом взаємозбагачення (див. вище).

Повертаючись до особистостей Туотіло і Ноткера Заїки, що репрезентували богослужбово-співоче мистецтво розглянутої епохи, необхідно відзначити, що їх імена пов'язані не тільки з феноменом середньовічного духовно-мистецького універсалізму, але і з поняттями «тропа» і «секвенції», генезис яких знову-таки сходять до давньогрецької музичної та риторичної традиції.

Стосовно культури Середньовіччя одне зі значень тропа було пов'язано зі «...вставками в канонізований текст і наспів псалмів або хоралів. У ранньохристиянській гімнографії (з V ст.) троп – коротка фраза з псалма, якою співак передував співу всього псалма; народ повторював його після кожного вірша» [1007, стлб. 616]. Троп у визначенні відомого медієвіста В. Апеля, являє собою «текстову, текстомузичну або чисто музичну вставку в спів <...> Текстові тропи – це підставляння нового тексту під мелізм, що виспівувався в оригіналі на один склад; в результаті мелізматична ділянка перетворюється в силабічну <...> Текстомузичні тропи застосовувалися в співах, що не містять розлогих мелізмів, внаслідок чого разом з новим текстом вводилася і нова мелодія» [28, с. 35].

Секвенцію більшість дослідників розглядає як своєрідну аналогію тропу, зводячи її витoki до «підтекстовки» алілуйних розспівів меси, що згодом набули самостійності.

Таким чином, мистецтво тропу і секвенції як музично-поетичного тлумачення тексту богослужіння, що зіставляється В. Апелем «з новими пагонами, щепленими до старого дерева» і представлено в діяльності Ноткера Заїки і його сучасників, стилістично, як правило, «витримано в стилі «“материнського” піснеспіву» [28, с. 35].

Разом з тим, при всій оригінальності даного феномену західноєвропейської богослужбово-співочої практики, витoki його все ж кореняться у візантійській духовно-релігійній традиції V ст. і пов'язані з жанром тропаря. Троп і тропар об'єднує не тільки коренева спільність, а й смислова. Згідно з визначенням М. Успенського, «тропар (зменшувальне від грецьк. “Тропос” – троп) – жанр візантійської, а пізніше і давньоруської гімнографії <...> Він представляє собою музично-поетичний коментар до священного тексту на честь святого або якої-небудь події біблійної історії <...> Жанр тропаря підкорявся музично-ритмічним і смисловим зразкам і нерідко сам ставав моделлю для інших творів» [1006, стлб. 614-615].

Тропар як своєрідний «позабіблійний коментар» власне біблійних духовних першоджерел, які становлять текстову основу християнського богослужіння в цілому, зайняв одне з визначальних місць в середньовічній культурі, позначивши одночасно за своїм термінологічним визначенням і сутності власне греко-візантійський генезис, однаково значущий і для Сходу і для Заходу, незважаючи на певну історичну дистанцію між ними в освоєнні даного принципу.

Аналогічним чином дослідник Р. Поспелова пов'язує феномен тропу і сам принцип тропіювання (рос. тропирования) з усією середньовічною музично-історичною традицією («тотальне тропіювання»), визначаючи його на рівні «головного принципу музичної композиції» розглянутої епохи. З урахуванням такого підходу, «все нове [в тому числі тропи і секвенції]

з'являлося в межах старого, в межах традиції, все вписувалося в неї в буквальному сенсі. Це дуже важливий момент техніки композиції того часу (в усякому разі, в межах церковної музики)» [777, с. 22].

Спостереження Р. Поспелової можна доповнити і базовими тезами концепції В. Мартинова, який розглядає європейську музично-історичну традицію (в тому числі і богослужбово-співочу) від Середньовіччя до ХХ ст. включно в широкому історичному та духовно-релігійному контексті (див.: [598–602]). Систематизуючи музично-історичний процес у відповідності з «символами духу часу», «антропологічним типом», «типом руху свідомості» і т. д., автор, говорячи про «специфіку існування форм музики» і «принципи організації музичного матеріалу» в епоху Середньовіччя, узагальнює їх на рівні феномену *varietas* (IV–X ст.) і *varietas*-композиції (XI–XVI ст.). При цьому «поняття *varietas* вказує на те, що будь-який акт музикування <...> є не що інше, як відтворення і варіювання чогось вже існуючого раніше. Музика, що розуміється як прояв загального принципу *varietas*, являє собою якесь поле, або простір, уподібнень і варіацій, що розгортаються між ангельським і людським світом, між макрокосмом і мікркосмом» [598, с. 281-282, 45]. Позначений композиційний принцип, який домінує в церковно-співочій практиці як середньовічного християнського Сходу, так і Заходу, фактично стає втіленням «варіантності як оновлюваної повторності» [949, с. 16].

Р. Поспелова поширює феномен тропу і на наступні періоди музичної культури Середньовіччя, в тому числі і на органум «школи Нотр-Дам», який в свою чергу буде пов'язаний з феноменом «Відродження XII ст.». При цьому «троп-органум» мислиться Р. Поспеловою як той, що належить до «канонічної церковної культури так званої “доопусної” музики. Йому, – на думку автора, – ще не відомі принципи культури композиції або *res facta*» [«що було зроблено»] [777, с. 23].

Такий підхід, що демонструє своєрідне подання ідеї єдності в різноманітті при чільній ролі духовно-канонічного начала і визначальній ролі в ньому «Слова», як вважає Р. Поспелова, зберігається і в культурі XVIII–XIX

ст. В даному руслі автор розглядає, наприклад, композицію «Ave Maria» Й. С. Баха-Ш. Гуно, і хорові транскрипції музичного моменту f-moll Ф. Шуберта й інші твори, які являють собою оригінальні фактурно-темброві перекладання-обробки відомих музичних творів, що зберігали при цьому жанрово-стильову та образно-сміслову специфіку першоджерела.

В даному випадку тропіювання з його опорою на типове, загальнозначуще набуває певною мірою сенс переваги в художньому вираженні на протигагу індивідуалізму авторського висловлювання. В цьому плані музичну культуру Нового часу в окремих її проявах, на наш погляд, почасти можна розглядати з точки зору еволюції ідеї тропіювання в музиці. Якщо середньовічний троп є співвідносним зі стилістично близькою самому хоралу текстово-музичною «вставкою», то, наприклад, німецька «хоральна прелюдія» XVII–XVIII ст., що демонструє творче «входження» в інтонаційно-сміслову «коло» церковного обіходу та є складовою частиною протестантського богослужіння, також може розглядатися на рівні однієї з форм втілення принципу тропування.

Подібного роду метод, що веде в підсумку до нівелювання проявів авторської творчої індивідуальності та до апелювання у висловленні до типових, загальнозначущих «корпоративно-общинних» форм музичного вираження, показовий і для багатьох композиторів XIX ст., стурбованих пошуками «оновленого християнства», генеза якого часто на інтуїтивному рівні була співвідсною саме з ранньохристиянською традицією періоду панування «Неподіленої церкви». Подібного роду ідеї визначають поетику «Німецького реквієму» Й. Брамса, мелодійний стиль якого К. Царьова визначила на рівні «широко трактованої хоральності», в межах якої гранично нівельоване авторське «я» стає частиною корпоративно-соборного «ми».

Аналогічного роду підхід визначає (в дусі ідей «Цециліанського руху») також і пізні хорові твори Р. Шумана («Рай і пері», «Мандри Рози»), Ф. Мендельсона («Ілія», «Павло») і Ф. Ліста («Легенда про святу Єлизавету», ораторія «Христос» та ін.). Твори двох останніх авторів демонструють

глибину їх «входження» в семантику щедро цитованого ними середньовічного церковно-співочого обіходу, а також широту духовного надконфесійного задуму, орієнтованого на ідеї внутрішнього Преображення. Відзначимо, що названі твори авторів ХІХ ст. і подібні до них (див. нижче) фактично знаменують собою новий стильовий етап і нову якість творчої діяльності. Подібного роду очевидне нівелювання авторського «я» демонструє і образно-стильова специфіка музики німецько-австрійського бідермаєра, що репрезентує в простих і загальнодоступних формах-моделях «домашньої музики» і близьких їй ідею втілення «великого в малому», генеза якої знову-таки є співвідсною з ранньохристиянською традицією (див. нижче).

Окреслені процеси в новій стильовій якості проявлять себе в музичній культурі рубежу ХХ–ХХІ ст. в творчості ряду авторів, стурбованих пошуками «нової простоти» і принципів втілення «медитативності» (А. Пярт, В. Мартинов, В. Сильвестров, А. Тертерян) в музичній творчості. Показово, що пошуки відповідних засобів вираження у названих авторів, при всій індивідуальності їх творчого «почерку», ведуться на рівні тих пластів музично-історичної традиції, в межах яких християнський Захід і Схід являли собою нерозділене ціле. При цьому відзначимо також, що хід розвитку музично-історичного процесу європейського Заходу і Сходу, починаючи з Нового часу, свідчить про те, що справжнім хранителем власне богослужбово-співочого мистецтва і його духовно-стильових підстав, принципово відмінних від інших нецерковних форм музики, стала саме православна традиція.

Одним з найбільш показових прикладів в цьому плані виступає духовна хорова творчість А. Пярта, що репрезентує його стиль, визначений як *tintinnabuli*. «Під назвою *tintinnabuli* Пярт мав на увазі часто використовані ним ходи по тризвукам, що немов імітують передзвін, і згодом афористично охарактеризував свій стильовий поворот як “втечу в добровільну бідність”» [1024, с. 71].

Так на зміну спокусам авангарду приходять немовби знов знайдена ясність і духовна гармонія, що співвідноситься з простою за мовою, але відкритою невимірним сакральним глибинам музикою, пов'язаною, за визначенням В. Грачова, зі «сходженням до традиції нерозділеної церкви» [965; 486; 191; 718]. Подібного роду творчий підхід спонукає А. Пярта і багатьох його вищеназваних сучасників до «втілення традиції західного співу до поділу церков, що дозволяє говорити про її відповідність деяким позиціям канону православ'я (без урахування слов'янської музичної лексики)» [190], узагальненого в якостях *патріархально-ортодоксального* типу культури.

Повертаючись до теми про середньовічні ренесанси і ролі в них східнохристиянського фактору, виділяємо також період, іменованій як **Оттонівське відродження**. Воно безпосередньо пов'язане з підйомом культурного життя в Німеччині X ст. в період правління імператорів Саксонської династії – Оттонів. Найбільш показовим в цьому плані виступає епоха Оттона II, одруженого з візантійською принцесою Феофано, що і зумовлює посилення впливу на даний регіон і його культуру грецької (візантійської) православної традиції. М. Гаспаров, розглядаючи Оттонівське відродження на рівні «ослабленого повторення Каролінгського відродження», виділяє в числі найбільш показових і відмінних його якостей «німецьку замкнутість», «децентралізованість», «посилення християнського моралістичного духу», а також «вченість і аристократизм» [160, с. 4-7].

Характеризуючи специфіку культури даного періоду, більшість авторів акцентують увагу на значній ролі Південної Німеччини – *Швабії та Баварії*, які перебували в Оттонівській імперії на особливому положенні і «зберігали вірність старим каролінгським монастирським традиціям <...> Рейхенау, Санкт-Галлена» [160, с. 10]. Згадувані М. Гаспаровим монастирі протягом багатьох століть, незважаючи на західнохристиянську конфесійну орієнтацію, фактично виступали також і хранителями духовних цінностей «Неподіленої Церкви» і були відомі своїми всебічними контактами з Візантією. Цікавим в цьому плані видається також і той факт, що харизматичний герой німецького

бідермаєра, породжений творчою фантазією А. Куссмауля і Л. Айхродта і увібравший в себе не тільки найкращі поведінкові якості німецького бюргерства, а й ранньохристиянський генезис його духу, *був родом саме зі Швабії* [203, с. 16].

Відзначимо, що якості стилю «бідермаєр» та його епохи як показовго явища культури епохи Реставрації, яке ігнорувалося прогресистськими істориками, досить повно концентрує в собі базові показники патріархально-ортодоксальної культури, що має різні національні обличчя, але загальний ранньохристиянський (фактично православний східнохристиянський) генезис.

Повертаючись до специфіки Оттонівського відродження, необхідно відзначити, що, при всій значущості власне національно-регіональної (німецької) якості, даний ареал протягом досить тривалого періоду зберігав, як зазначалося раніше, стійкі зв'язки з візантійським світом. Сказане показово не лише для епохи Оттона II і Феофано, але і для правління їхнього сина – Оттона III. «Завдяки Феофано до німецького імператорського двору прибули вчені-греки. Візантійці заснували монастир Буртшайд, грецькі вчені та переписувачі влаштувалися в монастирі Райхенау». Період царювання Оттона III відзначений очевидним наслідуванням традицій візантійських імператорів.

Г. Васюк, аналізуючи специфіку взаємин Візантії і Заходу в X столітті, зазначає наступне: «Його двір повністю копіював ритуали візантійського двору. Одяг німецького імператора створювався в повній відповідності з одягом візантійського імператора. Корона імператорів Священної Римської імперії являла собою комбінацію двох візантійських парадних головних уборів – діадери, що покладається на східних імператорів біля вівтаря патріархами Константинополя, і корони, вперше покладеної Костянтином I Великим на голову його сина Костянтина II <...> Коронації німецьких (а раніше – франкських) імператорів, як у Візантії, передувало помазання на царство» [118, с. 153-154].

У цьому плані вельми закономірним є зазначений вище інтерес як каролінгів, так і германців до текстково-сислової і музичної складової

«Laudes Regiae» – «Королівських хвалінь», генезис яких сходить до візантійської імперської традиції (див. вище). Сказане підтверджує той факт, що «...в X столітті, незважаючи на протиріччя у відносинах, негативних стереотипах сприйняття, Візантія і Захід потребували один одного і відчували єдність» [118, с. 154].

Ще однією епохою, яка в свідомості більшості істориків Середньовіччя асоціюється з відродженням-ренесансом, вважається **XII століття**, що зазвичай визначається як наступний після Каролінгського Відродження значний зліт культурної і творчої самосвідомості західної цивілізації. Сучасна спеціальна література дає наступні описи цього «малого Ренесансу»: «Основні причини змін лежали в площині синтезу християнства, що зміцніло та поширювалося, переосмисленої античності, золотий вік якої все ще пам'ятали і все ще мріяли повернути передові уми, схоластики, і зародження, часто дуже далекого від наших уявлень про нього, гуманізму. Неможливим воно було б і без бурхливого зростання європейських міст, що почалося приблизно за півтора століття. Одне з них, Париж, став центром інтелектуальної діяльності в Європі на кілька наступних століть» [146].

Істотну роль в загальному підйомі і консолідації західноєвропейської спільноти зіграли також численні хрестові походи, один з яких вже на початку XIII ст. закінчиться розгромом Константинополя, ліквідувавши остаточно «Нерозділену Церкву», створивши передумови формування Новокатолицької традиції і активізувавши тим самим протопротестантський релігійний рух. У характеристиках якості даної епохи, на перший погляд, очевидними є відмінності між Східнохристиянською та Західною цивілізаціями, в зв'язку з посиленням в останній ролі натуралістичних концепцій мислення і творчості, а також філософського самозначущого раціоналізму.

Разом з тим, значимість впливу візантійського Православного світу на Захід зберігається і в цю епоху, незважаючи на виникнення Латинської Романії (див. нижче) і посилювання протистояння названих християнських

цивілізацій. Сказане проявляється, перш за все, на рівні культури і пов'язаних з нею духовних ідей, важливих для названої епохи. В даному випадку вельми істотною є роль перших університетів, що виникають в Західній Європі (які задовго до цього *вже існували в Візантії*): «Поступово, дуже повільно, відбувається зсув свідомості інтелектуалів і абатів століття – перекладаються роботи грецьких філософів і авторів крім Платона і Арістотеля» [146], в тому числі і представників східнохристиянської патристики.

Наводимо спостереження М. Блока: «Велика кількість перекладів творів грецьких і особливо арабських (останні, втім, були здебільшого тлумаченнями грецької думки), вплив цих перекладів на свідомість і філософію Заходу показують нам цивілізацію, набагато краще оснащену антенами для сприйняття чужого. Аж ніяк не випадково, що серед перекладачів виявилось кілька членів торгових колоній в Константинополі» [84, с. 108].

Складовою частиною культури цієї епохи можна також вважати активне впровадження в літературну і музично-поетичну діяльність її представників кельтських переказів, що склали базис середньовічного епосу Західної Європи.

В історії мистецтва цей період відзначений народженням одного з найвищих стилів культури Середньовіччя – готики. Цікаво, що духовна концепція даного нового стилю, сформульована настоятелем монастиря Сен-Дені Сугерієм, базувалася на акцентуванні в ньому особливої значущості «Світу як символу сходження “від матеріального до духовного”» [229, с. 87].

Аналізуючи специфіку даного стилю, Т. Давідіч вказує на очевидні східнохристиянські витоки даного феномену культури Середньовіччя. «Філософія Світла, властива неоплатонізму, стала популярною завдяки інтересу до вчення Псевдо-Діонісія, моці якого з 625 р. зберігалися в королівському абатстві Сен-Дені <...> Вчення Псевдо-Діонісія зводиться до того, що “Бог є Світло, пізнаване в мовчанні душі”. Містика і метафізика світла були співзвучні містично налаштованій душі людини середньовіччя.

Філософська концепція була така: через зриме світло можна досягнути світло незриме» [229]. Додамо до сказаного те, що у відповідності до цього вчення східнохристиянської патристики, досягнення Світла ставало одним із символів здійснення ідеї Господнього Домобудівництва (див. вище). Відповідно, готичний собор «мислився як чуттєвий, споглядальний образ Божества, образ Всесвіту, пронизаний його Світлом» [229, с. 87-88].

Зазначений духовно-містериальний бік готики, орієнтований на синтез мистецтв під егідою архітектури, викликав інтерес і захоплення не тільки сучасників, а й наступних поколінь, але більш за все – у ХІХ–ХХ ст., про що свідчить, наприклад, один з відомих віршів Й. Мандельштама про Паризький собор Нотр-Дам (1912), що став знаком творчого «виходу» поета на позиції акмеїзму.

«Стихийный лабиринт, непостижимый лес,

Души готической рассудочная пропасть,

Египетская мощь и христианства робость...

С тростинкой рядом – дуб, и всюду царь – отвес...» [592, с. 24].

У цих словах, на наш погляд, узагальнено образно-емоційне сприйняття готики, властиве не тільки для «Срібного століття», а й інших епох, що виказувало інтерес до культури Середньовіччя, причому, до тієї її іпостасі, яка була пов'язана в сприйнятті наступних поколінь з феноменом високої духовності, що долає конфесійні перепони. Сказане є співвідносним, перш за все, з духовно-естетичною діяльністю романтиків (В. Гюго, Шатобріан, Ф. Шлегель, Дж. Рескін та ін.), стурбованих пошуками «оновленого християнства», співвідносного найчастіше з ранньохристиянською традицією та її носіями (кельтське відродження, ідеї старокатолицизму і т. д.).

Духовно-семантичні аспекти готичної культури невіддільні і від її музично-історичних аналогів, пов'язаних, перш за все, з феноменом органума і поліфонічними традиціями «школи Нотр-Дам». Аналіз його специфіки та особливості співвіднесеності з культурою свого часу дозволив досліднику М. Шиманському прийти до наступних висновків: «Просторово-часові

координати метризованного органума відображають в графічному вигляді 3- і 4-голосних партитур характерний для Середньовіччя готичний погляд на світ. Це погляд, спрямований від незмінності розділеного на частини хоралу в принциповому голосі до безперервної хвилі змін тотожних елементів в органальних голосах, погляд, спрямований від одвічно Єдиного до різноманіття Його проявів» [1105, с. 8].

Наведений вище огляд історії середньовічних відроджень, що здійснювалися поза Візантією, дозволяє виявити не тільки їх специфіку, а й значиму роль в них східнохристиянської складової, яка представлена або через ранньохристиянські європейські традиції і духовно-аскетичний досвід Ірландії, Галлії, Британії, або безпосередньо через Візантію, що зберігала протягом всього Середньовіччя статус великої християнської імперії і яка справляла безпосередній вплив на культуру Заходу. Виділені ренесансні традиції Середньовіччя (Каролінгське, Оттонівське, XII ст.) і близькі до них демонструють наступні якості, генезис яких так чи інакше був пов'язаний зі світом східного християнства і традиціями патріархально-ортодоксальної культури:

- культ вченості, прагнення до підвищення освітнього рівня (школи, університети); освоєння не тільки латини, а й грецької мови, що асоціювалася, перш за все, з високою богослужбовою практикою і нерідко впроваджувалася в західну мезу; активна перекладацька діяльність, яка запровадила в богословський ужиток західного християнства праці східнохристиянської патристики, що істотно вплинули на його духовно-філософську картину світу і культуру;

- значуща роль так званих Академій, які об'єднували (нерідко на засадах патріархально-сімейної лексики) інтелектуальну, високоосвічену, енциклопедично ерудовану (для свого часу), універсальну за охопленням знань і діяльності еліту, що групувалася, як правило, навколо царюючого монарха і його християнської імперії; генезис даного явища пов'язаний з

Візантією і її науково-духовним досвідом, що запліднював не тільки західне Середньовіччя, а й безпосередньо передбачив ренесансну культуру;

- інтерес до античної спадщини, але при безсумнівній домінуючій ролі християнського космосу і адаптації в ньому ідей неоплатонізму, які в свою чергу пізніше визначають духовно-філософську специфіку італійського Відродження XIV-XVI ст.;

- орієнтація на творче засвоєння традицій візантійської богослужбово-співочої і ладової системи (троп, принцип *varietas*, школа Нотр-Дам), що символізують різноманітність в межах непорушного Єдиного.

Зроблені висновки можуть бути доповненими матеріалами з Ренесансів Античності на підставі християнської культурної доктрини, що позначилися спеціально *всередині* візантійського культурного кола. Вище вказувалося на *музичний ренесанс* IV ст. за К. Кузнєцовим, а також на Македонський ренесанс (IX–XI ст. за Г. Колпаковою [434, с. 274]), на хвилі якого відбулося Хрещення Русі і Польщі. У його руслі в названому регіоні здійснювалася діяльність св. Кирила і Мефодія, вчене чернецтво яких пов'язане з відкриттям, за Г. Кониським, Академії в Києві [350, с. 36-37].

Македонський ренесанс склав постіконоборчий етап, в якому відновлювався засуджений іконоборцями безпосередній контакт з язичницькою Античністю, коли розгорнулася діяльність гімнотворців Іоанна Златоуста, склалося оригінальне естетичне вчення Михайла Пселла, а в Константинополі був відкритий перший в Європі університет [47, с. 368] і т. д. При неперервних зв'язках Візантії з грецькою та римською Античністю виділення *ренесансних* етапів є істотним в усвідомленні ідеї *культурного двоємир'я*, яке вважається показником власне ренесансного розумового стереотипу. Що стосується Палеологівського ренесансу, то і за часом (XIII–XV ст.), і по суті інтеграційних процесів, що відбувалися у візантійській культурній традиції, він становить фон і сприятливе середовище італійського Ренесансу (див. нижче).

Отже, очевидно, що культура середньовічних відроджень і власне італійського Ренесансу тісно взаємопов'язані між собою [732]. Проте, реалізація виділених ренесансних ідей навряд чи була б можливою без духовного досвіду східного християнства, що склав генезис середньовічної цивілізації.

У розгляді зазначеної проблематики істотне місце також належить і феномену Латинської Романії, що демонструє безпосереднє поширення візантійської духовної і культурно-історичної традиції на колись підконтрольній їй території та зберігає значимість, незважаючи на зміну політичної ситуації. Даний феномен досить детально вивчено та узагальнено у фундаментальному дослідженні С. Карпова «Латинська Романія», під ім'ям якої, за свідченням автора, фактично прихована одна з назв Візантії. Відповідно, під терміном «Романія» після IV Хрестового походу «стали позначати не просто володіння “імператора греків” або “ромеїв”, але захоплені і поділені західноєвропейськими лицарями і венеціанцями землі колишньої імперії <...> Сукупність володінь західноєвропейських феодалів, а також італійських морських республік, Генуї і Венеції, на території Візантії отримала назву Латинської Романії» [380, с. 5, 9].

З одного боку, очевидним є факт захоплення досить великої території і впровадження її в інший культурно-історичний ареал, сполучений з реаліями Західної Європи. З іншого боку, С. Карпов, спираючись на значні історико-документальні матеріали, констатує нечисленність контингенту завойовників-латинян, що робило їх панування в даному регіоні вельми неміцним в питаннях як соціально-суспільного життя, так і церковного, обумовлюючи численні поступки, компроміси, а також підтримку старих суспільних відносин. Стійка прихильність корінного населення Латинської Романії до православ'я відводила останньому роль найважливішого духовного об'єднавчого чинника, знака прихованої опозиції, а іноді і опору завойовникам з наступним позитивним результатом. Аналізуючи специфіку подібної духовної взаємодії-протистояння, С. Карпов пише: «Утверджені на

грецьких землях католицькі духовні ордени не змінили істотно конфесійну ситуацію на Балканах, масових звернень греків в католицизм не відбувалося. Однак вони, особливо францисканці і домініканці, сприяли підготовці унії між Грецькою та Римо-католицькою церквами. Швидше, навпаки, можна говорити про зворотні впливи, запозичення грецьких звичаїв, літургійної практики іноземцями аж до звернення їх до православ'я, як, наприклад, на Криті, де вихідці з Італії швидко були елінізовані» [380, с. 32].

Дана позиція активно підтримувалася і монастирськими оселями, що дотримувалися візантійського обряду, серед яких найбільш відомим був монастир Гроттаферрата, що був заснований в Італії Нілом Россанським ще в 1004 році і стоїть і понині. Цікаво, що на початку XIX ст. в період наполеонівської експансії дана обитель не була ліквідована, оскільки наполеонівська влада «визнали цей монастир унікальним центром грецької культури і візантійської традиції в Західній Європі» [202], що свідчило про її вкоріненість і авторитетність в новоєвропейській культурі.

Такий досвід в Західній Європі не був поодиноким, про що свідчить діяльність так званої «Папської грецької колегії св. Афанасія», що функціонувала, починаючи з XVI ст. і брала під своє заступництво віруючих різних національностей, які сповідують православ'я. Будучи під управлінням єзуїтів аж до XVIII ст., ця організація, крім власне богослужбової практики, займалася також питаннями духовної освіти підростаючого покоління. Навчання тут тривало 8-10 років і велося на основі традиції творінь грецьких Отців Церкви. Серед видатних випускників даної колегії – Феофан Прокопович [734].

Сказане, як бачимо, багато в чому визначало специфіку духовного життя Латинської Романії, що позначалося також і на її художній культурі. На тлі строкатості і різноманітності жанрово-стильових манер в образотворчому мистецтві даного регіону, починаючи з XIII ст., відбувається процес поживлення «візантізуючого» живопису. «Тут, особливо в Італії, формується стиль, який письменники епохи Відродження називали “маньєра

грека". Роль Латинської Романії, особливо Криту і Кіпру, в цьому процесі була помітною і плідною» [380, с. 62-63].

Названий стиль був вельми популярним на Заході як в епоху Середньовіччя (особливо в XII-XIII ст.), так і в ренесансний період. При цьому, згідно з історичними свідченнями Ханса Бельтинга, на Заході найбільш шанованими на рівні святині загальнодержавного значення були саме візантійські ікони. «Привізна ікона [зі Сходу] була важливішою як *ідея*, ніж як впізнавана ознака. Ідею можна було переносити на західні створення, престиж яких зростає, якщо підтверджується їх східне походження» [65, с. 373].

Сказане свідчить про те, що візантійське першоджерело, а також близькі йому, що створювалися в манері східнохристиянської традиції і були освяченими її богослужбово-міфологічною і агіографічною практикою, мали високий духовний статус не тільки в православному світі Візантії, але і в іноконфесійному світі Західної Європи. Багаторазово «тиражовані» в італо-грецькій, критській та інших іконописно-художніх школах, об'єднаних стилем «ман'єра грека», вони не тільки підготували розквіт італійського Ренесансу, а й стали свідченням актуальності цієї традиції та її духовних якостей в європейській культурі наступних епох. При цьому відзначимо показову подвійність сприйняття іконописного мистецтва. Якщо східний зразок сприймався на рівні своєрідного «канону», що підлягав точному відтворенню (так званий «список»), то власне західноєвропейський духовний живопис в цьому плані був більш вільним, про що згадує Х. Бельтинг.

Цитований дослідник резюмував наступне: «На Заході канонізували лише форму ікон, що мають славу достойного походження. Проте у власній продукції не ставили таких меж змін. Таким чином, застосовували подвійний підхід, в залежності від того, чи хотіли відтворити певний оригінал зі Сходу чи відчували себе вільними від подібного зв'язку» [65, с. 381].

В даному випадку, на наш погляд, проявляється намічена, починаючи з епохи Ренесансу, принципова диференціація між культурами Сходу і Заходу.

У першому випадку пріоритетною виступає патріархально-ортодоксальна якість при домінуючій ролі високого духовного зразка, в той час як у другому поступово зростає тяжіння до індивідуалізму художнього сприйняття і творчого прояву.

Проте позначена специфіка культури Латинської Романії як носія східнохристиянської традиції, таким чином, свідчить про її істотний внесок в розвиток культури Заходу, сутність якого С. Карпов визначив наступним чином: «Латинській Романії належить видатна і ще не цілком гідно оцінена роль у переказі надбання античної та візантійської цивілізації західноєвропейській культурі і, перш за все, культурі італійського Відродження» [380, с. 101].

Феномен Ренесансу, його творчих відкриттів уявляється досить вивченим як у вітчизняному, так і в зарубіжному мистецтвознавстві [565; 51–54; 94; 95 та ін.]. Разом з тим в контексті проблематики даної роботи цікавим видається розгляд східнохристиянської генези даного явища культури, про що свідчать деякі дослідження останніх десятиліть, зокрема, робота І. Медведєва «Візантійський гуманізм XIV–XV ст.». Випереджаючи розгляд його специфіки та впливу на культуру ренесансного Заходу, автор зазначає: «З роками поменшало “юнацького” захоплення перед плодами і культурними благами, створеними західноєвропейським Ренесансом (адже саме до них об’єктивно вів шлях, по якому штовхали Візантію, самі, можливо, того не бажаючи, візантійські гуманісти). І, навпаки, все більш пильну увагу доводиться приділяти духовному досвіду їх опонентів-ісихастів, що запропонували свою програму, яка, мабуть, давала людям імунітет проти руйнівних сил, що діяли в світі – програму “Православного Відродження”» [606, с. 5].

Не будучи реалізованою на рівні епохального західноєвропейського Ренесансу, дана «програма», на наш погляд, на рівні духовно-корпоративної і гармонізуючої ідеї втілилася в життя в європейській культурі наступних епох.

Одним з ключових понять Ренесансу є, як відомо, гуманізм, який може трактуватися як в широкому, так і у вузькому сенсі цього слова. У першому випадку будь-яка ідеологія, яка так чи інакше апелює до людини і ставить його в центр своєї уваги, фактично може бути названа гуманізмом. У більш вузькому значенні гуманізм зазвичай розглядається як філософсько-літературний, інтелектуальний рух епохи Ренесансу. На рівні *studia humanitatis* дане поняття фактично протистояло схоластичному *studia divina*.

Сучасний підхід до проблеми гуманізму характеризується в наступному: «Гуманізм, з точки зору Петрарки та інших філософів, означав перенесення людини в центр світу <...> Термін “гуманізм” в цьому плані був у чомусь синонімом слова “антропоцентризм” і протистоїть терміну “теоцентризм” <...> В Ренесансі панувала ідея окультурення, “оброблювання” душі шляхом вивчення античних авторів, здатність через гуманістичні заняття здійснити і виявити всі можливості, закладені природою в індивідуумі» [801].

Подібного роду гуманістична програма багато в чому визначала і векторно-сміслову спрямованість людського буття, відповідно до якої «людина і світ прекрасні, бо створені Богом, і завдання людини – поліпшити світ, роблячи його ще більш прекрасним. У цьому людина є співпрацівником Богів» [519].

Проте, подібного роду позиція фактично народжувалася в тісному контакті і при безпосередньому сприянні власне візантійського гуманізму і східнохристиянської культурної спадщини. За образним висловом Брукера «за латинською мовою [у ренесансного гуманіста] постійно присутній шепіт грецької» [197]. Н.-Г. Бек був переконаний, що «якщо Марсіліо Фічіно палив перед образом Платона вічний вогонь, то олію для нього поставляла Візантія» [606, с. 91]. У подібних метафоричних визначеннях фактично закладено узагальнення сутності впливу візантійського інтелектуалізму на становлення культури західноєвропейського Ренесансу.

Візантійський гуманізм і духовно-інтелектуальна еліта, що репрезентувала його в XIV–XV ст., була представлена різними напрямками

гуманістичної думки. Частина візантійських інтелектуалів або емігрувала з Візантії, або була народжена на території Європи, колись підконтрольній імперії (Латинська Романія). Серед них виділяються постаті Варлаама Калабрійського, що істотно вплинув свого часу на особистість Франческо Петрарки, Леонтія Пілата, Димитрія Кідоніса, Георгія Геміста Пліфона (автора ідеї заснування Платонівської академії у Флоренції), Мануїла Хрісолора (викладав у Флорентійському університеті, виконував важливі дипломатичні місії в Англії, Франції, Іспанії, Італії), Димитрія Скарана, Віссаріона Нікейського та ін. Іншу частину візантійського інтелектуалізму позначеної епохи представляла її духовна еліта, безпосередньо сполучена з ідеями ісихазму і паламізму.

Розквіт інтелектуальної культури Візантії є невіддільним від відповідних форм комунікації і спілкування, які склалися в рамках імперії ромеїв з перших століть її існування. В даному випадку мова йде не тільки про духовно-монастирські спільноти, але, перш за все, про феномен візантійського «театру» (як аналога «гуртка», що мав також інші визначення – «нарада», «рада», «музей», «сади муз», «збори»), що «збирав освічену аудиторію для обговорення наукових питань, знайомства з новими літературними творами колег, обміну думками та відкритої дискусії, на які поширювалися закони “наукової дружби”» [511, с. 140, 138].

Подібного роду інтелектуальні спільноти, що «змагаються за прекрасне» [511, с. 149], демонстрували інтерес і сприйнятливість до різних видів художньої діяльності і до театральних форм «репрезентації» художнього матеріалу, що сприяло формуванню стійких моделей комунікації всередині візантійського соціуму. І. Медведєв, розглядаючи феномен візантійського гуманізму XIV–XV ст., зазначає наступне: «Сама назва “театр” пояснювалася тим, що літературне дійство розумілося як театральне видовище <...> Нерідко воно проводилося, судячи з одного з листів Димитрія Кідоніса, за участю співаків і музикантів, які супроводжували проголошення промов співом і музикою». Виходячи зі специфіки подібної комунікаційної

традиції, що складалася в Візантії протягом багатьох століть, автор далі робить спробу співвіднесення сутності даного явища з феноменом «салону»: «Саме виходячи з усієї “семіотично маркованої структури поведінки” (вираз Ю. М. Лотмана) візантійських інтелектуалів <...> я б не задовольнився в пошуках їх російського еквівалента нейтральним і не маючим в собі “семіотичного багатства”, але, як здається, загальноприйнятим терміном “гуртки”, а віддав би перевагу багатому всілякими “семіотичними обертонами” поняттю “салони”...» [606, с. 18].

Наведене узагальнення фактично розкриває не тільки специфіку спілкування візантійських інтелектуалів, представлену на рівні багатовікової традиції, а й демонструє ще один суттєвий аспект безпосереднього впливу візантійської східнохристиянської культури на становлення культури Західної Європи, оскільки візантійський «театр» в даному випадку, з одного боку, безпосередньо передбачає (на рівні готової моделі) ренесансну академічну традицію («Платонівська академія», «Флорентійська камерата» та ін.), з іншого – фактично закладає основи салону як одного з найбільш показових явищ європейської культури Нового часу. Традиційно прийнято вказувати на генезу даного явища в культурі Франції, Італії, проте, як бачимо, салонно-театральний принцип «спілкування обраних» на рівні елітарного співтовариства «кращих» закладається фактично у візантійській культурі.

Високий рівень інтелектуального життя подібних спільнот, відповідно, диктував різноманітність обговорюваних тем і сфер знання – від науково-богословських і філософських до літературно-художніх, що позначалося на згаданій вище диференціації еліти, яка представляла як традиції візантійського гуманізму, так і духовно-богословську складову культури Візантії (ісихасти, паламісти). Всіх їх об'єднувала не тільки широка освіченість, ерудиція, енциклопедизм, а й активні духовні пошуки подолання кризи, що охопила Візантію в останні століття її існування. При цьому перші з названих візантійських інтелектуалів шукали рішення духовних і соціально-історичних проблем своєї батьківщини в контактах з Європою («Унія»,

пошуки «єдиного знання»), стаючи своєрідними провідниками античної східнохристиянської культурної традиції, що передбачала шукання Ренесансу, в той час як представники ісихазму і паламізму відстоювали непорушність духовних основ православ'я.

Разом з тим необхідно відзначити, що позначена опозиція паламізму і гуманізму, настільки показова для даної епохи, зовсім не носила характер жорсткого протистояння, орієнтованого в тому числі і на ідеї антигуманізму. Як зазначає П. Малков, «безумовно, Палама полемізував з деякими представниками гуманістичної думки, однак ця полеміка стосувалася богословської позиції сторін і тому лежить в стороні від самої проблематики візантійського гуманізму. Разом з тим відповідно до цієї позиції, навіть там, де Палама негативно висловлювався на адресу світської науки і культури, критикуючи високу спадщину античності, він мав на увазі лише одне: вся ця вченість зайва для ченців, але вельми корисна для освічених мирян». Головною аргументацією в цьому підході для Палами була духовна користь, оскільки, «що істинно у зовнішній мудрості, не є необхідним і не веде до спасіння» [587, с. 82, 83].

У подібному підході фактично позначилася позиція східнохристиянської культурно-історичної і духовної традиції в її подальшому протистоянні Західній культурі. Якщо для Палами і його прихильників найвищий критерій знання коригується сотеріологією і провідною роллю ідей «Господнього Домобудівництва», то для іншої частини візантійських інтелектуалів, а пізніше і ренесансних гуманістів духовний шлях людини в світі, що мислиться антропоцентрично, як пов'язаний з синтезом християнства, філософії та природничо-наукового пізнання світу.

Виділені духовні позиції породжують і відповідний ідеал особистості, показовий для кожної із зазначених сторін. Так Палама свого часу констатував наступне: «Те, про що Дух Святий промовчав (в Одкровенні), але що було відкрите людям, марно для порятунку душі, навіть якщо воно істинне. Ось чому ми не говоримо, що блаженні ті, хто більше про них знає»

(цит. за: [587, с. 84]). У даних словах акцентована пріоритетна для православ'я (і для патріархально-ортодоксальної культури в цілому) роль «блаженних, вбогих духом», на противагу енциклопедично універсальному інтелектуалу-ритору.

Можливо, в позначеному в пізній період історії Візантії протистоянні інтелектуалізму і духовної традиції, що представлена паламізмом та ісихазмом, криється одна з причин драми Візантії, яка все ж встигла передати свою спадщину світу. «Навіть перебуваючи на порозі неминучої загибелі, Візантія дозволяла собі розкіш багатого духовного життя». «Візантійські емігранти, покидаючи батьківщину, несли з собою не тільки знання і грецькі рукописи, а й щось набагато важливіше – грецький дух, завдяки якому, навіть після падіння імперії, її культура продовжувала жити» [511, с. 414, 413].

При цьому Захід насамперед сприйняв інтелектуально-гуманістичну складову візантійської спадщини, орієнтовану на ідею «єдиного знання», прогрес, зростаючу роль індивідуалізму, в той час як християнський Схід успадкував духовно-релігійні православні традиції Візантії, поєднаної з ідеєю Преображення людського єства. Відзначимо також, що на піку духовно-релігійної кризи, що досить чітко позначилася вже в XIX–XX ст., Захід буде періодично повертатися або до візантійської духовної спадщини, або до ритуально-архетипової і міфопоетичної традиції Середньовіччя епохи Неподіленої Церкви, апелюючи тим самим до комплексу рис патріархально-ортодоксальної культури (див. нижче).

Отже, показники проторенесансних і власне ренесансних культурних індексацій в Європі відзначені:

- наявністю в історії Візантії ряду періодів («музичний ренесанс» IV ст., постіконоборчий Македонський ренесанс IX–XI ст., Палеологівський ренесанс XIII–XV ст.), в яких феномен «відродження Античності» утворює другий ряд культурних орієнтирів по відношенню до провідної християнської ортодоксії, тим самим висуваючи той тип «культурного двомир'я», який вважається головним показником ренесансного комплексу;

- функціонуванням в Константинополі вчених співтовариств-академій, «театрів»-салонів і відкриттям в IX столітті там першого в Європі університету, що склали основу гуманістичної ерудиції та відповідного типу особистості;

- формуванням поза Візантією культурних єдностей, в яких позначена специфічно Західна церковна лінія визначалася в принциповій з'єднуваності з антично-грецькою ерудицією і в усвідомленій опорі на візантійський і галльсько-ірландський принцип гармонійного поєднання язичницьких культурних цінностей і ревної християнської ортодоксії; такими є Каролінгський (VIII–IX), Оттонівський (X–XI) ренесанси, а також XII ст., зазначене народженням готики, яка, за думкою О. Лосєва, принципово збігається з ренесансно-гуманістичним принципом світобачення;

- візантійськими коріннями ренесансної вченості, яка визначається географічно-історичними умовами просування візантійців до Флоренції і далі, а також розквітом літургійного театру літургійної, напівлітургійної драми, християнської містерії як безпосередній пролонгації візантійських духовно-театральних традицій в умовах європейського Заходу; збереженням генетичної пам'яті візантійства в європейському ареалі як духовної вертикалі *діалогізованих* культурних нашарувань, народжених *двомиррям* Ренесансу, в якому, все ж, базисною моделлю була *ортодоксія першохристиянського Преображення*.

Висновки до Розділу 1

Аналіз бібліографії, присвячений розгляду східнохристиянської генези європейської культури і музичного мистецтва, зосередженої на широкому семантичному духовно-смісловому спектрі ідеї «Домобудівництва» як ключової тези візантизму і християнської культури в цілому, а також її проявам в духовній і культурно-історичній традиції Галлії, Ірландії, Італії епохи Середньовіччя та Ренесансу, дозволяє зробити наступні висновки.

Філософський і духовно-релігійний дискурс проблеми співвідношення європейського Сходу і Заходу має досить давню історію, яка свідчить не

тільки про їх принципове розмежування, а й про взаємовплив. Підсумовування інформації з даної теми протиставлення культурно-історичних надбань Сходу і Заходу свідчить про досить чітко визначені позиції її дослідників у вивченні відмінностей зазначених ареалів. При цьому, по-перше, виділяється продуктивно-раціоналістичний образ західного індивіда, для якого перетворення матеріального світу складає сенс буття як Прогресу, узагальненого в тому числі у феномені «фаустівської культури» і відповідного типу особистості. Антитезою ж йому виступає східнохристиянський особистісний тип, для якого раціоналізм обумовлений Вірою, і стрижнем дій є розумова активність Преображення.

По-друге, в дослідженнях позначені спрямування на вивчення в європейській, християнській в своїх підставах, культурі процесів взаємовпливу, взаємодії названих типів «Захід – Схід». І якщо ці дослідження надзвичайно активні були у вивченні спрямованості впливу Заходу на Схід від XIX до XX ст., то при цьому спеціально виділяємо тенденцію звернення зазначеного устремління досліджень від XX до XXI ст., а саме, про вплив патріархально-ортодоксального Сходу на Захід. Пошук спільних духовних підстав названих цивілізацій (Схід – Захід) спонукає звернутися до тих понять в християнстві та поєднаної з ним культури, які виступають в ролі об'єднуючого чинника різних традицій і, одночасно, вказують на їх східнохристиянський генезис.

Поняття «ікономія» і його російськомовні аналоги – «Домострой», «Домобудівництво» – в рамках християнської культури відрізняються не тільки етимологічною і міфопоетичною ємністю сенсу, але і великою кількістю інших практичних значень, які обумовлені його історичною еволюцією, про що свідчить численна бібліографія, сполучена з різними аспектами цього феномена – економіко-господарськими, морально-етичними, релігійно-богословськими і, нарешті, культурно-естетичними, сполученими в свою чергу з феноменом «культури повсякденності». У східнохристиянському богослов'ї «Домобудівництво Господне» орієнтоване

на ідеї сотеріології, кенозису, синергії, пов'язані з обоженням-теозисом людини, його духовним Преображенням. Істотна роль в позначеному процесі належить співочо-музичному фактору, що визначений В. Холоповою на рівні «духовно-релігійної здатності музики направляти людську душу до з'єднання з божественною іпостассю».

Зазначена специфіка ідеї «Домобудівництва» з її духовно-смысловими і архетиповими якостями становить базис *патріархально-ортодоксального типу культури*, сформованого на базі східнохристиянської духовної і культурно-історичної традиції, значущої як для православного ареалу Європи, так і для іноконфесійного європейського Заходу (на рівні культурної ідеї).

Узагальнюючи історико-літургійні, богословські, культурологічні та музикознавчі дослідження відносно східнохристиянського базису культури Галлії, відзначаємо, що історичними обставинами в епоху раннього Середньовіччя в названому регіоні була сформована самостійна гілка старохристиянської традиції, що співвідносилася з Візантійським православ'ям і водночас була частиною Нерозділеної церкви у вигляді галльської церкви з притаманними їй особливостями пристрасі до риторико-гомілетичної «ошатності» Богослужіння і співочої орнаментики в ньому. Тенденції поділу церкви, що наростали від VIII до XI ст., не утворювали «витіснення» Римською обрядовістю (що в цілому, також виростає з єдності Константинополя і Риму), але характеризувалися «вбиранням» Римом напрацювань галльської церкви, що зберегла свою відносну автономію від XIII до кінця XVIII століття у вигляді галліканської церкви, визначила самостійний внесок в патріархально-ортодоксальну культуру, яка підготувала унікальне явище салонного мистецтва і передумови культури-мистецтва рококо і ампіру.

Аристократичні підстави середньовічної культури, в якій чернечно-лицарська еліта визначала склад мислення і дій всієї маси населення, в традиції Галлії-Франції отримали спеціальну підтримку на увазі до друїстичних витоків кельтського християнства, в якому культ аскези і

мучеництва, а також високої інтелектуальної підготовленості правлячих кланів складали непорушний авторитет і культурнобудівну основу національної свідомості, вирощеної в опорі на грецько-візантійську спадщину, збережену вченими-подвижникам середньовічного Марсея і Арелата (Арля).

Аналогічним чином кельтсько-ірландська традиція, що породила феномен «Кельтської церкви», виступає, поряд з галліканством раннього Середньовіччя, втіленням «давньозахідного Православ'я» (Є. Старшов). З огляду на значимість зазначеного вище східнохристиянського фактора ірландської духовної культури, її внесок в розвиток європейської культурно-історичної традиції Середньовіччя, а також «пролонгованість» даного вкладу в культурі Нового часу і сучасної епохи, в тому числі і в сфері музичного мистецтва, відзначаємо органіку кельтсько-ірландського християнства як співзвучного галльському типу церковності (і ранньохристиянської традиції в цілому), в якому язичницький монотеїзм, містерії присвят, почесність мучеництва і повага до краси вченості, пізніше – до континентального місіонерства, створили сприятливу основу для хрещення св. Патріком Ірландії у V ст. Відзначаємо також особливу значимість культури природи і природних сил в духовній активності християн-друїдів в вибудовуванні принципів патріархально-ортодоксальної культурної моделі, але в якій, більш, ніж в галліканстві, виражена містика Преображення.

У дослідженні проблематики взаємодії східнохристиянської культури і західної культурно-історичної традиції Середньовіччя істотне місце займає питання про специфіку так званих «середньовічних ренесансів», під якими зазвичай маються на увазі Остготське (V–VI ст.), Каролінгське (VIII – початок IX ст.) і Оттонівське відродження (X ст.), а також їх візантійські аналоги – Македонський, Палеологовський ренесанси IX–XII і XIII–XV ст., відмічені явним відродженням на основі християнської культури тих чи інших сторін язичницько-античної цивілізації. Будучи досить яскравими явищами культури Середньовіччя, що висвітлюють різні етапи її становлення та розвитку,

середньовічні «ренесанси» виявляються вписаними не тільки в культурно-історичний контекст позначеної епохи, але безпосередньо пов'язані (на рівні генезису) і з власне ренесансною культурою Європи XIV–XVI ст., відкриваючи, таким чином, складність, неоднозначність і «багатошаровість» останньої, «знімаючи» почасти з неї ореол як виключно західноєвропейського культурного явища.

Огляд історії середньовічних позавізантійських відроджень дозволяє не тільки виявити їх специфіку, а й значиму роль в них східнохристиянської складової, представленої або через ранньохристиянські європейські традиції і духовно-аскетичний досвід Ірландії, Галлії, Британії, або безпосередньо через Візантію, що зберігала протягом усього Середньовіччя статус великої християнської імперії і яка чинила безпосередній вплив на культуру Заходу. Виділені ренесансні традиції Середньовіччя і близькі до них демонструють якості, генезис яких так чи інакше був пов'язаний зі світом східного християнства і традиціями патріархально-ортодоксальної культури. Серед таких виділяється культ вченості, прагнення до підвищення освітнього рівня (школи, університети); освоєння не тільки латини, а й грецької мови, що асоціювалася, перш за все, з високою богослужбовою практикою і нерідко впроваджувалася в західну месу; активна перекладацька діяльність, яка запровадила в богословський ужиток західного християнства праці східнохристиянської патристики, що істотно вплинули на його духовно-філософську картину світу і культуру.

Відзначимо суттєву роль так званих Академій, які об'єднували (нерідко на засадах патріархально-сімейної лексики) інтелектуальну, високоосвічену, енциклопедично ерудовану (для свого часу), універсальну за охопленням знань і діяльності еліту, що групувалася, як правило, навколо царюючого монарха і його християнської імперії; генезис даного явища, пов'язаний з Візантією і її науково-духовним досвідом, був здатним до запліднення не тільки західного Середньовіччя, а й безпосередньо передбачив ренесансну культуру. Виділяємо також інтерес до античної спадщини, але при

безсумнівній домінуючій ролі християнського космосу і адаптації в ньому ідей неоплатонізму, які в свою чергу пізніше визначають духовно-філософську специфіку італійського Відродження XIV–XVI ст. Музично-співацька практика позначеної епохи відзначена орієнтацією на творче засвоєння традицій візантійської богослужбово-співочої і ладової системи (тропіювання, принцип *varietas*, традиції школи Нотр-Дам), що символізують принцип різноманітності в межах непорушного Єдиного.

Наукові результати за I розділом дослідження опубліковані у працях:
[Додатки: 1; 2; 18].

РОЗДІЛ 2. ВІЗАНТИЙСЬКА КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО У ІНТЕРІОРИЗАЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ФЕНОМЕНУ І МУЗИКИ

2.1. Візантія як предмет наукового дослідження та його музикологічні аспекти

«О мудрі, що в святому Божому вогні
Стоїте на златій мозаїці стіни,
У круговерті зриньте звідти, і мені
Співочими майстрами для душі
Постаньте – вийміть серце: жагом хворе,
У тлінній плоті тварини калічне
Воно тугою думки прагне вгору,
Увись – в майстерно вигадану вічність» [135, с. 4].

У наведеному вірші («Плавання в Візантій») видатного ірландського поета першої половини ХХ ст. У. Б. Єйтса в поетико-символічній формі узагальнено багатовіковий інтерес Європи, що не слабшає і нині, а в ХХ–ХХІ ст. – і всього світу, до багатств духовно-історичної спадщини Візантії. Показово, що автор апелює до найбільш яскравих і глибинних форм її проявів – до сакрального богослужбового співу, храмової мозаїки, святості, що перетворюють людське єство в його спрямованості до «Вишнього», «горнього». В даному випадку цитований вірш фіксує не тільки власне авторську позицію-сприйняття візантійської культури і духовності, а й тезу більш загального порядку, відповідно до якої саме в Візантії відбувається остаточне формування не тільки феномену християнської імперії, а й пов'язаної з ним східнохристиянської культурно-історичної традиції (в тому числі і музичної), що є базисом патріархально-ортодоксальної культури, різні форми прояву якої складають один з аспектів проблематики даного дослідження.

Візантія – одна з найбільших імперій Середньовіччя. Феномен сполученої з нею культури і цивілізації унікальний і по суті практично не має

аналогів у світовій історії. Її вплив був величезним на всьому європейському (і не тільки) просторі як в період більш ніж тисячолітнього існування цієї держави, так і після її зникнення в 1453 р. Проте, починаючи з епохи Ренесансу і аж до нинішнього часу активно розвивається цілий ряд науково-історичних дисциплін, пов'язаних з історією цієї держави (візантознавство, візантологія, візантиністика та ін.). Предметом окремого вивчення давно став феномен «візантинізму», «візантійства». Сказане в сукупності свідчить як про актуальність власне історії цієї великої держави Середньовіччя, так і про історію «Візантії після Візантії».

Відомий візантознавець Ф. Успенський, високо оцінюючи культуру цієї імперії, що стала предметом вкрай полярних оцінок, свого часу безпосередньо пов'язував цього роду наукові розвідки з інтересами російської славістики: «Східноєвропейський або греко-слов'янський світ не тільки в силу історичної давнини на європейському материка, але і по своїй своєрідній культурі, історичному значенню, важливій ролі у всіх європейських подіях – заслуговує <...> настільки ж старанного вивчення, як і романо-германський світ; без ретельного вивчення цього світу подіям середньовічної історії в разі потреби надається невірне тлумачення» (цит. за: [260, с. 29-30]).

Підтримуючи ідею ґрунтовності для християнської Європи візантійської культури, відомий польський іконописець і релігійний мислитель Єжи Новосельський озвучив ще більш радикальну позицію, що по суті об'єднує Візантію і Захід: «Візантію не можна відокремити від Заходу. Оскільки Візантія, принаймні, в сфері середземноморської культури, від античності аж до часу падіння Константинополя складала, по суті, інтегральну єдність із Заходом <...> Християнський Схід і Захід – це була єдність як культурна, так і організаційна, політична і релігійна» [260, с. 40].

Підкреслюємо, що вплив Візантії проявлявся в спадкуванні її досвіду іншими країнами не тільки на соціально-історичному та державному рівнях, істотним для Західної і Східної Європи Нового часу, а й на рівні морально-естетичних цінностей культури і її християнських підстав, показових для

названого регіону. Наводимо спостереження В. Бичкова: «...Ядро християнської культури в найбільш повному вигляді сформувалося в Візантії <...> Потім воно було активно засвоєно і творчо переосмислено південними і східними слов'янами, отримавши “друге дихання” в середньовічній Русі і, з іншого боку, мало досить сильний вплив на становлення західноєвропейської середньовічної культури, яка досягла свого розквіту дещо пізніше візантійської» [111, с. 13].

Виявлення аспектів цієї культури на рівні або безпосереднього впливу, або на рівні опосередкованого, але дуже істотного «візантійського сліду» нерідко пов'язане з поняттям «візантизму» («візантинізму»), що склалися в працях К. Леонтьєва («Візантизм і слов'янство») [527] і Г. Флоровського («Шляхи російського богослов'я») [1030]. Сутність даного багатоскладового явища К. Леонтьєв визначив коротко: «Візантизм є перш за все особливого роду освіченість або культура». І далі ідея візантизму розкривається в наступних сполученнях суджень: «Вона (ідея візантизму – О. М.) <...> складається з декількох окремих ідей релігійних, державних, моральних, філософських і художніх <...> Візантизм в державі значить самодержавство. В релігії він значить християнство з певними рисами, що відрізняють його від західних Церков <...> У моральному світі ми знаємо, що візантійський ідеал не має <...> високого і в багатьох випадках вкрай перебільшеного поняття про земну людську особистість...» [527, с. 10-11].

Російські автори, які досліджували феномен візантизму в ХХ–ХХІ ст. з висоти нових історичних реалій і наукових оцінок, конкретизували формулювання К. Леонтьєва, розкриваючи сутність його складових. Так, А. Малер визначає візантизм як: «...православно-імперську ідеологію, засновану на тих ідеалах і цінностях, на які орієнтувалася Східна Римська Імперія (Візантія). Основні ідеали візантизму – концепція Катехону (есхатологічної православної держави), Симфонія Влад, проект планетарної Православної Імперії, *воцерковлення культури і філософії*» (курсив О. М.) [585, с. 339].

Останній аспект, пов'язаний з одухотворенням творчо-розумової діяльності людини, представляє найбільш істотну якість даного поняття, яка розповсюджується фактично на всі його рівні – від «оцерковлення держави» (за І. Соколовим) [769, с. 290] до уявлення про візантізм як про індивідуальний «сукупний життєвий досвід, підпорядкований ідеї містичного осягнення Бога» [1042, с. 78].

У цьому процесі, на думку Т. Кононенко, «ключ до розуміння візантійства як специфічної ментальності знаходиться у візантійському богослов'ї. Його основу складають два поняття – метексіс і синергія». Відповідно до їх духовно-християнського розуміння, «людина покликана подолати тварне обмеження, пізнати Бога <...> Йдеться про спів-участь, со-буття і со-творчість» [441, с. 246]. Зазначена позиція виявляється солідарною і з точкою зору відомого українського візантолога В. Балуха, що співвідносить візантиністику з «вченням про візантійське». При цьому, на думку автора, «цим візантійським є духовність, тобто духовний стан численних поколінь людей, які впродовж більш як тисячолітньої історії населяли Візантію» [47, с. 6].

Виділені дослідниками різних поколінь вітчизняної історичної науки якості «візантинізму» орієнтовані на пріоритетну роль східнохристиянського фактора в справі здійснення ідеї Господнього Домобудівництва (з яким метексіс і синергія як знаки високої духовності мають безпосередній зв'язок) на всіх його рівнях – від конкретної людини, сім'ї, роду до соціуму в цілому і «оцерковлення імперії», що керується принципом «*симфонії влад*», – і тому можуть розглядатися як базис *патріархально-ортодоксальної культури* у всьому різноманітті її проявів.

Отже, очевидним є пильний багатовіковий інтерес до Візантії, який свідчить про знакову важливість її культури і цивілізації в процесах розвитку світової історії. Сказане істотно як для країн, що безпосередньо успадкували її традиції і духовно-культурний досвід (Росія, Болгарія, Грузія, Сербія, Україна та ін.), так і для інших країн Заходу, в яких в критичні моменти їх

історії «візантійська якість» прямо або опосередковано актуалізувалася на рівні «культурної ідеї», поєднаної також із вітчизняною національно-історичною традицією («візантійський стиль», неовізантізм, бідермаєр, окремі аспекти культури постмодерну та ін.).

Відповідне сприйняття і оцінки візантійської культурно-історичної традиції і пов'язаних з нею ідей невіддільні від загальної історії візантології, візантознавства, під якими мається на увазі «комплексна гуманітарна дисципліна, що вивчає історію, мову, релігію, право і культуру (літературу, філософію, мистецтво та ін.) Візантійської імперії (IV–XV ст.), її витoki, типологічні особливості, зв'язки з іншими країнами і регіонами світу, вплив Візантії на розвиток інших країн середньовіччя і Нового часу» [775].

Бібліографія, присвячена візантознавству, досить різноманітна і охоплює широкий географічний ареал і часовий проміжок (понад п'ять століть). Дане питання так чи інакше порушується практично у всіх відомих дослідженнях з історії Візантії [1008; 1009; 115, 116; 722 та ін.]. Відомості щодо історичних шляхів розвитку візантиністики представлені в узагальнюючих працях Г. Острогорського [721], в Православній енциклопедії [775], в нарисі відомого візантознавця З. Удальцової в Радянській історичній енциклопедії [989], а також в термінологічному словнику, присвяченому теорії та методології історичної науки [955].

В останньому виданні, датованому 2014 р. «візантиністика» вже визначається в узагальненні всіх вищевказаних методологічних аспектів як: «...комплексна наукова галузь, спрямована на всеосяжне вивчення історії Візантійської імперії, її суспільно-політичної структури і еволюції, культури і мови, цивілізаційного розвитку і зв'язків з іншими народами і державами Середньовіччя». Будучи досить об'ємною галуззю історичного наукового знання, вона включає в себе «ряд самостійних дисциплін – історичну географію і хронологію, етнологію і фольклористику, лінгвістику (перш за все грецьку і латинську, а також середньовічну сирійську, арабську, вірменську, грузинську, палеослов'янську та ін.), палеографію, епіграфіку і дипломатику,

нумізматику і сфрагістику, різні розділи візантійської археології, політичну і правову, соціальну і економічну *історію Візантії, історію релігії і Церкви* (включаючи патрологію, літургику, теологію), історію її літератури (історіографії, поезії, гімнографії, риторики, агіографії та ін.) і мистецтва (архітектури, живопису, прикладного мистецтва, музики)» [75, с. 44].

Історія Візантії в руслі становлення і розвитку її історіографії стала предметом монографії Г. Курбатова. На думку дослідника, історичне значення Візантії визначила і поява поняття «візантійська спадщина» і навіть «Візантія після Візантії» <...> яка не обмежує візантознавство хронологічними рамками її існування. І далі: «Тривалі “пережитки” Візантії, що органічно увійшли в історичний розвиток і культуру багатьох народів, особливо балканських, візантійські за своїм первинним походженням інститути і традиції, норми права відігравали важливу роль в подальшій історії і культурному житті багатьох держав, складаючи відомі риси своєрідності їх розвитку» [500, с. 6].

Візантіністика, таким чином, являє собою інтернаціональну багатовекторну науку, в розвиток якої внесли істотний внесок представники не тільки різних країн, але і континентів. Найбільш активні процеси розвитку названої галузі історичної науки припадають на ХХ ст. Вже в кінці ХІХ ст. «в Мюнхенському університеті став виходити заснований К. Крумбахером спеціальний науковий журнал “Byzantinische Zeitschrift” (1892) і утворився самостійний інститут (семінар) візантійської і новогрецької філології; в 1894 р. в Санкт-Петербурзі почав виходити російський візантознавчий журнал “Византийский временник”, заснований академіком В. Васильєвським – керівником відповідної кафедри в університеті.

Візантіністика відразу ж заявила про себе як міжнародна наукова дисципліна: виникли наукові центри (з виданням періодичних журналів та інших спеціальних публікацій) у Франції, Великобританії, Австрії, Греції, Бельгії, США, Нідерландах, Югославії, Болгарії, Румунії, Чехословаччині, Польщі, Австралії, Іспанії, скандинавських країнах та ін. З 1924 р.

проводяться регулярні Міжнародні конгреси візантійських досліджень, що організовуються Міжнародною асоціацією візантістів» [75, с. 46].

Дуже істотним уявляється внесок у візантістику і українських істориків, а також дослідників, чия наукова діяльність була безпосередньо пов'язана з Україною. В останньому випадку мова йде про П. Терновського, Ю. Кулаковського, Т. Флоринського та їх участь в процесі становлення візантістики на науково-історичній базі Київського університету в ХІХ – початку ХХ ст. [1077].

Інтерес викликають і наукові розвідки представників харківської візантістики, в тому числі В. Надлера [259; 261]. На сучасному етапі виділяємо роботи таких відомих українських візантістів, як С. Сорочан [912–915], А. Домановський [260; 261], В. Балух [47], В. Чеканов, М. Фомін, Д. Морозова [636], Д. Муза [642], Ю. Чорноморець [1087] та ін., чії наукові праці стали істотною підмогою в дослідженні духовно-сислової, архетипової і патріархальної специфіки як візантійської культури в цілому, так і її впливу на Україну (див. нижче).

Узагальнюючи дані з наведених вище джерел з історії візантістики, необхідно відзначити, що початковий етап її розвитку пов'язаний з епохою Відродження, в рамках якої інтерес гуманістів Європи до власне Візантії часто був сполучений з прагненням до вивчення спадщини класичної античності, збереженої і адаптованої до християнських реалій саме в рамках візантійської цивілізації. Г. Острогорський дотепно порівнює Візантію в сприйнятті Заходу в цей період з «лавкою лахмітника»: «Шлях історика до Стародавньої Греції пролягав через Візантію, яка зберегла класичну спадщину, і саме завдяки Візантії Захід епохи Відродження міг задовольнити своє пристрасне прагнення якомога більше дізнатися про грецьку культуру...» [721, с. 122]. Не забуваємо також і про внесок візантійських гуманістів ХІV–ХV ст., чия діяльність (на рівні Латинської Романії) була безпосередньо пов'язана із Західною Європою (див. вище).

«Батьком візантістики» в Німеччині XVII ст. по праву вважається **Ієронім Вольф** (1516-1580), який, на правах учня Ф. Меланхтона, був досить близьким до німецьких протестантських кіл. Останні, як відомо, ще на ранніх етапах становлення протестантського вчення проявляли великий інтерес до православ'я, а також демонстрували наполегливе прагнення до встановлення міцних контактів з його церковними ієрархами. Істотну роль в цих процесах відігравала особистість і ерудиція одного з лідерів німецької Реформації – Філіпа Меланхтона. Прихильність до ідей М. Лютера поєднувалася в ньому з активною їхньою пропагандою, причому, не тільки в Німеччині, але і в Константинополі. Відомий факт листування Ф. Меланхтона з православними греками, в числі яких Антоній Спарх Корцирець, Яків Діасорінос, диякон Димитрій Мізос [193].

Відомо, що контакти з останніми сприяли багаторічному листуванню (1573-1581) між лютеранами (в особі тьобінгенської богословської професури) і Константинопольським патріархом Єремією II. Предметом спілкування стали основні положення протестантизму, представлені в «Аугсбурзькому сповіданні», що було складено Ф. Меланхтоном. В Константинополі ця праця була представлена лютеранами в грецькому перекладі, що враховував специфіку власне візантійської патрологічної і літургійної фразеології. Коментуючи дану версію праці Ф. Меланхтона, архімандрит Августін (Нікітін) вказує, що «грецький переклад Аугсбурзького віросповідання ставив собі за мету відобразити вчення Реформації як православну віру, віру пророків, апостолів і отців Церкви. Характерною є назва грецького перекладу Аугсбурзького віросповідання: “Сповідь православної віри”» [6, с. 115].

Подібний підхід являє собою не тільки власне позицію Ф. Меланхтона, а й сутність лютеранства як такого, оскільки, згідно з формулюванням малого лютеранського катехізису, лідер Реформації відстоював «не нове вчення, а вчення давньої Церкви Божої, яке проповідували його пророки і апостоли» [320, с. 74], апелюючи тим самим до духовних цінностей ранньохристиянської «Неподіленої Церкви». З урахуванням гостроти

протистояння між реформаторами і папським Римом, «Грецька Церква в очах представників протестантизму була продовжувачем віри і традицій древньої Церкви» [193, с. 309].

В силу ряду об'єктивних історичних та історико-богословських причин об'єднання названих конфесійних традицій на офіційному рівні так і не відбулося. На іншому рівні воно буде відновлене в XIX–XX ст. Проте, протягом усього періоду свого існування теоретично позначена протестантизмом ідея солідаризації зі східнохристиянськими підставами давньої церкви буде зберігати свою значущість, про що свідчить вислів одного з сучасних лютеранських богословів, звернений до християн православного обряду: «Ваші молитви спрямовані до того, щоб розірвані частини християнства зрослися знову в єдину Апостольську Церкву. Наше єдине бажання – бути її живою ланкою» [6, с. 135].

У даних словах фактично відображена пам'ять про духовний генезис лютеранства, який корениться в східнохристиянській традиції епохи «Неподіленої Церкви», що виступала, як вказувалося раніше, потужним об'єднуючим духовним чинником людської спільноти, починаючи з епохи раннього Середньовіччя.

Відзначимо також, що вагомість цієї ідеї не обмежується названим періодом, але зберігає значимість (на рівні культурної ідеї, духовних якостей ментальності німецького бюргерства і т. д.) і в наступні епохи, будучи відображеною, наприклад, в культурних артефактах «візантійського стилю» в німецькій архітектурі XIX ст. [413, 834–838], німецького бідермаєру, в тому числі і в його музичній іпостасі (див. нижче).

Повертаючись до висвітлення основних етапів становлення візантіїстики, відзначимо, що вищезгадуваний Ієронім Вольф, з ім'ям якого пов'язується введення в науковий обіг термінів «Візантія» і «Візантійська імперія» [149], будучи учнем Ф. Меланхтона, фактично формувався в атмосфері німецького гуманізму XVI ст. А в цьому останньому відбулося складання ідей протестантської теології, в рамках якої значне місце займав і

підтверджує по відношенню до східнохристиянської традиції. Публікуючи твори Іоанна Зонари, Микити Хоніата і Нікіфора Грігора, «Вольф був першим, хто став розглядати історію Візантії як цілісне і незалежне явище і навіть задумав про написання праці під назвою *Corpus byzantinae historiae*» [721, с. 123].

Даний аспект надихав Петра Могилу, чий реформи богослужбового чину і звернення до партесності визначили істотний етап у житті Російської церкви, в тому числі активне залучення українських вчених та церковних ієрархів на службу в Московію, а потім і в Росію. Заповіти раннього лютеранства в опорі на позиції Православ'я згодом з ентузіазмом підтримала Гуситська церква, що стала союзником лютеран в Віросповіданні і в торговому партнерстві аж до трагічних для обох націй подій Тридцятилітньої війни 1618-1648 рр. У сучасній Лютеранській церкві підтримується традиція *ністизму*, з якою сполучені і творчі позиції великого Й. С. Баха, і духовна специфіка об'єднання «Моравські брати», що безпосередньо свідчить про церковне партнерство німецьких і чеських протестантів XV-XVI ст. [995, с. 140-146].

Новий етап розвитку візантоведення пов'язаний вже з XVII ст. з культурою абсолютистської Франції, в рамках якої дана область історичного знання цілеспрямовано набувала вже якості науки. Видання візантійських текстів при дворі Людовіка XIII і тим більше за Людовіка XIV, набуло систематичного характеру. Ю. Савельєв в своєму дослідженні, присвяченому ролі неовізантійських мотивів в архітектурі Франції XIX–XX ст. і їх генезису, зазначав таке: «У Франції XVII століття чудово знали історію Візантійської імперії за працями її літописців. Становлення французького абсолютизму в значній мірі спиралося на досвід самодержавної Східної Римської імперії. Людовік XIII володів грецькою мовою, і при його дворі перекладалися і видавалися твори візантійських авторів. Згідно з указом Людовіка XIV у Луврі було надруковано 42 томи одного з найбільш ранніх і повних зведень по історії імперії – “*Corpus Byzantinae Historiae*” (“Корпус візантійських істориків”). Так що в королівській Франції історичній спадщині Візантії

належала досить почесна роль, яка створила передумови для більш широкого тлумачення візантійського спадку і його впливу на європейську культуру» [838, с. 25].

У становленні візантійського джерелознавства у Франції XVII ст. вагоме місце належить науковим дослідженням **Ш. Дюканжа, Ж. Мабільона, Б. Монфокона** та ін., які представляли так званий «ерудитський напрямок» французького історичного знання позначеної епохи. Сказане викликає закономірне питання про причини подібного інтересу Франції до духовно-історичної спадщини Візантії, що обумовлено цілою низкою чинників. Перший з них пов'язаний не тільки з політичним становищем Франції в європейському культурно-політичному просторі Нового часу, загрозою турецького вторгнення в Європу, але й зі специфікою французького абсолютизму. При цьому всі виділені чинники так чи інакше впливали на становлення власне французької нації та її самосвідомості. М. Копосов, який досліджував особливості впливу візантійської автократії на становлення французької монархії XVII ст., констатував наступне: «Символом і гарантом національної єдності [Франції XVII ст.] служила королівська влада, і її ідеалізація була свого роду патріотичним обов'язком <...> Уявлення про досконалість державного ладу Франції доповнювалося і обґрунтовувалося ідеєю її релігійної переваги. Французи вважали себе як би новим “обраним народом” <...> “Старший син церкви”, наділений даром чудотворного лікування, французький король сприймався як перший государ християнського світу» [444, с. 102].

Подібного роду уявлення обумовлюють такий пильний інтерес французького двору саме до духовно-історичного і державного досвіду Візантійської імперії, що виступала в творах ідеологів абсолютизму як «гідний уважного вивчення зразок чудової по міцності монархії. Константинополь з його двором і розкішшю представлявся свого роду абсолютистським “Парижем Сходу”» [500, с. 27].

Підставою для подібного роду наступності, на наш погляд, слугували не тільки абсолютистські домагання французьких монархів, але й традиції галліканізму, які зберігали свою значущість в даний період. Генезис їх, як вказувалося раніше, коренився в широких і всебічних контактах ранньосередньовічної Галлії і східнохристиянського світу.

Пильний інтерес абсолютистської Франції до досвіду християнської Візантійської імперії також обумовлений і тим, що він послужив основою для формування такого феномену французької історії розглянутого періоду, як «старий порядок» [379]. Увійшовши в соціально-історичний побут вже в XVIII ст. на рівні антитези «новому порядку», що формувався на ґрунті становлення буржуазних відносин і просвітницької ідеології, дане поняття, проте, переживало процес становлення протягом досить тривалого періоду.

Згідно з висновками О. Склярової, «“старий порядок” – це культурно-історичний феномен Західної Європи перехідного періоду від феодалізму до капіталізму, який проявляється в певному стилі життя і стилі мислення, що розкриваються в панівній манері поведінки, культурі побуту, формах спілкування, традиційної етики, сімейних відносинах, системі виховання і освіти...». Пов’язуючи «класику» «старого порядку» саме з французьким двором, дослідник визначає даний феномен як «“останній оплот” традиційної патерналістської культури Західної Європи, орієнтований на аристократизм» [883, с. 16] та його культуру, в тому числі і музичну, представлену поетикою французької «ліричної трагедії», ідеї якої зберігали значимість і в культурі Франції XIX ст.

Аристократизм, як вказувалося раніше, невіддільний від багатівікових традицій французького двору, його сакралізованої ритуаліки, що пов’язана з культом французького монарха, а також від культури французького аристократичного салону. Очевидно, що виділені аспекти «старого порядку» як культурно-історичного феномена в багатьох своїх показниках генетично походять знову-таки від культури Візантії. У дослідженні В. Шишкіна знаходимо такого роду узагальнення: «...Французький королівський двір мав

багатовікову історію, висхідну до Меровингів <...> Франкські королі еталон придворного життя бачили в Візантії <...> Французькі юристи XVIII ст., розглядаючи, зокрема, еволюцію придворних привілеїв, показали, що майже кожна палацова посада [при французькому дворі] сходиться до римсько-візантійської або до інших східних традицій» [1107, с. 20].

Висновки дослідника солідарні також і з узагальненнями М. Копосова, який констатував наступне: «Абсолютно ясно, що “візантійський світ” деякою мірою був для Франції XVII в. джерелом абсолютистських ідей. Візантійські “царські зеркала” мали досить широке ходіння у Франції XVI–XVII ст. і <...> використовувалися в цілях монархічної пропаганди. Мали місце запозичення елементів візантійської імператорської титулатури в політичній літературі і, можливо, придворного церемоніалу» [443, с. 188].

Позначений високий інтерес Франції XVII ст. до візантійської духовно-історичної, державно-соціальної спадщини, що мав численні культурно-історичні та художні форми прояву, узагальнений в понятті «старого порядку» у всій широті його смислів, у XVIII ст. поступився місцем принципово іншій позиції, що була обумовленою не тільки змінами в державно-політичному житті французького абсолютизму, а й зростаючою значущістю світогляду Просвітництва, націленого на формування ідеології «нового порядку» як результату раціоналістичного перетворення людини, впровадження ідей прогресу, лібералізму, егоцентризму і демократії. Відповідно, об'єктом досить жорсткої критики (що завершилася в підсумку революцією) став як власне французький абсолютизм, так і його історичні аналоги і, перш за все, Візантія.

Г. Острогорський, розглядаючи історію візантійських досліджень в Західній Європі протягом минулих століть, в тому числі і XVIII століття, акцентує такі підсумкові висновки: «Століття Просвіти і раціоналізму, яке пишається філософським вільнодумством і релігійним скептицизмом, зверхньо дивилося на історію всього середньовіччя. З особливим презирством воно ставилося до консервативної і релігійно-мислячої Візантійської імперії,

історія якої здавалася йому “нікчемними зборами урочистих промов і чудес” (Вольтер), “низкою повстань, заколотів і зрад” (Монтеск’є) або, в крайньому разі, трагічним епілогом славного Рима. Так Шарль Лебо в своїй “Histoire du Bas Empire” (1757-1786) і Едуард Гіббон в “Decline and Fall of the Roman Empire” (Лондон 1776-1788) представляють історію Візантії як історію тисячолітнього занепаду Римської імперії. Сам Гіббон проголосив, що в його роботі описаний “тріумф варварства і релігії”» [721, с. 125].

Наведене посилення фіксує початок в англійській-французькій антицерковно збудованій Просвіті тієї *антивізантістської* лінії досліджень, яка категорично відтиснювала історичний позитив в концепції візантійської участі у формуванні європейського образу світу. Виділені персоналії французьких і англійських просвітителів фактично репрезентують візантологів Західної Європи XVIII ст., їх принциповий розрив з теологізмом мислення попередньої епохи, позначивши тим самим зворот європейської свідомості в бік прогресу і пріоритету природно-наукового способу мислення, що категорично не приймає духовно-консервативний «образ світу» і культурні цінності Візантії як носія базових принципів патріархально-ортодоксальної культури.

Створений філософами епохи Просвіти негативний образ візантійської цивілізації був настільки вражаючим, що нерідко «приймався на віру» деякими мислителями і в наступних XIX–XX ст. (П. Чаадаєв, А. Тойнбі та ін.) [260, с. 23-28]. В цілому ж, як вважає Г. Курбатов, «епоха Просвітництва не привела до зростання у вивченні історії Візантії, вона внесла багато нового в принципи підходу до неї. Вона “секуляризувала” історію Візантії і заклала передумови для подальшого вивчення її господарства, соціальних відносин, держави, культури, візантійської цивілізації в широкому сенсі слова» [500, с. 51].

Проте, «секуляризувавши» історію Візантії, дана епоха все ж не змогла (при всьому негативі її оцінок) до кінця викоринити той духовно-культурний генезис, який був успадкований від імперії ромеїв і органічно впроваджений в

культурно-історичну традицію Франції попередніх часів, узагальнений у феномені «старого порядку». Франція XVIII ст. зберегла (при відповідних історичних корективах) блискучу духовно-інтелектуальну салонну культуру і її традиції, витоки якої сходять, як вказувалося раніше, до візантійських «театрів» XIV–XV ст. (див. вище). Все це склало рудименти ідеології аристократизму, реалізовані в моральних і художньо-естетичних уподобаннях і Нового часу, і Новітньої історії, що соціально-політично протиставлялися прогресизму демократії, абсолютизація принципів якої обернулася катастрофічною міфотворчістю XX століття.

При цьому одним з головних носіїв даної аристократичної традиції, як вказувалося раніше, виступає французька аристократія, що солідаризувалася з вітчизняними формами лицарського-дворянського Служіння. Визначальними її якостями (в ідеальному варіанті) в різні епохи виступали: «...Благородство як вища чуйність до справедливості; здатність відчувати просторовий, часовий і культурний зв'язок з минулим; хоробрість, мужність і відвага в будь-яких життєвих ситуаціях; самовладання як вміння володіти собою, своїми почуттями, думками і вчинками; міра, простота і стриманість, також помірність і самоконтроль; гордість, нерозривно пов'язана з почуттям власної гідності і стійкістю; відданість ідеалам і обов'язку. Ще однією важливою якістю є авторство світу – це вихідна риса аристократичної системи цінностей, оскільки аристократ творить цінності» [700, с. 11].

Відзначимо, що зазначені риси поведінки-психології французької аристократії формувалися протягом тривалого періоду, починаючи з епохи Середньовіччя, ставши основою «...цілісної культури і формою людського буття», в рамках якого «людина виступає як єдність духу, душі і тіла». Відповідно, згідно з висновками О. Кухтенкової, «аристократизм може розумітися як шлях до цілісності особистості <...> гідність якої вкорінена в сім'ї, традиціях, вірі, спрямована до суспільного блага, але при цьому і до гідного людини існування» [507, с. 7, 8].

З аристократичною культурою Франції XVIII ст. також пов'язані змістовно-сміслові і стилеві характеристики феномена рококо. Як стверджує А. Ніконова, «салон, і як частина будівлі, і як культурний і громадський інститут, був головним виразником особливостей світської культури Франції Нового часу. І хоча він виник в більш ранню епоху, свого розквіту він досягає в першій половині XVIII століття. Салони були найбільш яскравим проявом стилю рококо в житті французького суспільства» [694, с. 15], що дало можливість деяким мистецтвознавцям розглядати сутність феномену рококо саме як «культуру салонів», в якій знаходить в свою чергу відбиток придворної аристократичної культури даної епохи і показовий для неї стиль мислення і світосприйняття.

Традиційним «загальним місцем» в характеристиці рококо зазвичай є теза про те, що даний стиль «ознаменувався заміною суворого придворного етикету зовсім протилежною атмосферою легковажності, жаги насолоди, розваг, розкошів» [60, с. 215]. Дана характеристика рококо може бути доповненою базовими положеннями монографії С. Даніеля, присвяченої історії цього стилю і виділенню його типологічних рис. Серед останніх автор особливо акцентує «всеохоплюючу ігрову якість, зближення стилю і моди, пастушу ідилію, захоплення екзотикою», особливий інтерес до «інтер'єру», «фарфору», декоративно-прикладного мистецтва, «культ насолоди», «камерність» і т. д. [234, с. 14, 17].

Подібного роду характеристики рококо і поєднаної з ним салонної культури, зазвичай домінують в мистецтвознавчих дослідженнях, акцентуючи певну «полегшеність» даного мистецтва, що протиставляється, наприклад, «духовності», «містицизму», «філософічності» бароко або героїчній пафосності класицизму, відмовляючи тим самим йому (рококо) в потенційній можливості фіксації високої «серйозної» тематики. Разом з тим, в числі показових якостей розглянутого стилю виділяється також притаманна йому амбівалентність, багатозначність образів, зміст яких не завжди «лежить на поверхні».

У книзі С. Артамонова справедливо зазначено, що критика з боку вольтер'янців салонного світу «манірниць» (рос. «жеманниц») була закономірною *морально-рятівною* реакцією на «грубість звичаїв», що затвердилися внаслідок громадянських воєн: «Огрубіли смаки, мова, звичаї. І як реакція на це загальне здичавіння, виникла штучна, нарочито віддалена від реальності, замкнена у стінах фешенебельних палаців аристократична культура, бо тільки аристократи могли собі дозволити таку розкіш...» [35, с. 196].

Точність даного спостереження апробували події ХХ століття, коли в розореній Другою світовою війною Європі і світі в цілому – в культурному побуті утвердилися стандарти Нью Лук, створивши, в тому числі і для післявоєнної Франції, і розтерзаних просторів СРСР «полегшене зітхання», «віртуальний прорив» з жорстокості і розрухи в бажані ідеали ніжності і краси. І цю психологічну компенсативність «неороко ХХ ст.» дивно втілили геніальні творіння великих композиторів минулого століття: Дев'ята симфонія Д. Шостаковича і лірично-патріотична опера-жарт «Груди Тірезія» Ф. Пуленка.

Зазначені якості «галантного (етимологічно цей термін пов'язаний в тому числі з уявленням про *милосердя* – О. М.) століття» і культури рококо виявляться привабливими у середині ХІХ ст. і для творчості Векерлена і його вокального циклу «Пасторалі» (див. нижче), і пізніше – для поезії французького символізму і його музичних інтерпретацій, наприклад, у творчості П. Верлена і Г. Форе. За твердженням С. Даніеля, «естетика рококо – це естетика нюансів і натяків. У зображенні людини набагато важче, ніж раніше, вловити перехід від психологічної тверезості погляду на модель до вигідного для неї приховування деяких рис, від справжнього обличчя – до світської маски, від життя – до ролі і навпаки. Якась інтригуюча подвійність образу становить принципову рису багатьох портретів цієї епохи» [234, с. 23] і, додамо, глибинний духовний підтекст багатьох її артефактів, зміст яких виявився певною мірою втраченим для наступних епох.

Не забуваємо, що аристократизм є невіддільним від глибокого Віросповідання, чому «манірні» в очах вольтер'янців салонні *пасторальні* дійства усвідомлювалися в їх наступності до *пастирської* іпостасі Ісуса Христа, його лагідності і освітленості, що і породило справжнє значення *світської* культури, створеної салоном [35, с. 190-193]. Найбільш відомі представники музичного рококо, включаючи Ф. Куперена Великого, визначаючи базову складову музичного прояву салону і породженої ним клавесинної музики, були глибоко віруючими *галліканами*, спадкоємцями Православної Галлії Меровінгів [141]. В. Шуранов, розглядаючи клавесинну спадщину французьких майстрів в системі виразності рококо, вказував на сакральні параметри тематичних і формотворчих принципів їх п'єс [1123, с. 100-102]. Одночасно загальновідомим є той факт, що всі композитори рококо активно працювали в церкві, в тому числі в активі Ф. Куперена мали місце Тріо-сонати, написані за італійською моделлю, що усвідомлювалися ним як *церковні* і при цьому вказана якість підкріплювалася композиційними прийомами, показовими (танцювальність-балетність) для сакральності саме французької музики.

Цікавим в цьому плані видається спостереження Й. Хейзінги, який проявляв істотний інтерес до даної епохи та її «ігрової» сутності. На правах дослідника ХХ ст. він відзначав, що «наш час лише поступово став знов усвідомлювати високий зміст мистецтва XVIII століття». І далі названий автор категорично виділяв важливий для нього принцип *серйозності ігрових* проявів рококо: «XIX століття втратило чуття до ігрових якостей попереднього і не помітило всього серйозного, що за ними крилося. В елегантній химерності, багатстві форм орнаменту рококо, що приховує, як в музичних прикрасах, пряму лінію, він бачив тільки неприродність і слабкість. Він не розумів, що дух XVIII століття в цій грі мотивів сам свідомо шукав шляхи назад до природи, але в витриманій формі, що була сповнена стилем. <...> Не багато епох мистецтва вміли витримувати серйозне і ігрове в такий чистій рівновазі, як рококо» [1046, с. 211].

Аналогічний підхід в дослідженні семантики і образно-сислової специфіки рококо виявляємо, наприклад, і в дослідженні вищезазначеного В. Шуранова, що аналізує твори французьких клавесиністів в руслі естетики даного стилю. Розглядаючи особливості трактування і побутування форми рондо у французькій інструментальній музиці даної епохи, автор констатує наступне: «Ми цілком можемо заперечити усталене положення, що в рамках стилю рококо митці не “йшли від дійсності в сферу гри і насолоди”, але разом з творцями барокової традиції спрямовували свої погляди до велично-піднесених питань осмислення життя. Форма рондо <...> як найкраще, на наш погляд, підходила для втілення ідеально-мислимого, тобто онтологічного погляду на психологічну і предметну різноманітність світу».

Виділяючи далі архетипові риси мистецтва рококо, дослідник підкреслює, що «ідея кола, закладена в рондо, змістовно повинна бути асоційована не тільки з танцювальним рухом, але з колом, як давнім символом гармонії світобудови, подібно до усталеної асоціації у живописі, скульптурі, архітектурі та іконографії. Не тільки галантна витонченість, а й дихання космосу віє і в овальному обрамленні картин, і в кружлянні завитків, розсипаних як зоряний пил в декоративній обробці предметів побуту» [1123, с. 102].

Подібного роду спрямованість до сакралізації явищ навколишнього світу і виявлення-осягнення його духовних основ в поєднанні з особливого роду вишуканістю мислення і художнього світосприйняття, орієнтованого на відбиття «великого в малому», певною мірою споріднює мистецтво рококо з традиціями візантійської східнохристиянської культури, органічно сприйнятої Францією-Галлією, починаючи ще з епохи раннього Середньовіччя.

Культура рококо становила знаменний етап затвердження аристократичного принципу поведінки-мислення, в якому християнська духовність, довіра до «жіночої-дитячої-материнської активності» і легкості з'єднання грайливості з високою серйозністю утворила етико-естетичний

базис мислення і творчості, однією з форм прояву якого можна вважати французьку клавірну музику розглянутої епохи.

Остання в названій стильовій якості стала одним з предметів дослідження в монографії Д. Андросової, що розглядає не тільки духовний і культурний генезис феномену рококо, а й пролонгації його традицій в фортепіанній музиці наступних століть у вигляді неорококо, що відроджує в сучасному фортепіанному виконавстві особливий різновид «клавірності». При подібному підході рококо розглядається автором дослідження як «напрям аристократичного мистецтва Франції XVII–XVIII ст., різновид французького бароко, дітище французької салонної, камерної культури інтер'єру і художніх зібрань, в яких християнські церковні принципи Галліканізму (рококо – від “рокайль”, від культури облаштування кам'яних гротів в пам'ять про місце, з яким пов'язане народження і поховання Ісуса Христа) поєднувалися з епікурейським ігровим еротизмом. Рококо в музиці – клавесинне мистецтво, мелізматична вишуканість якого живилася пам'яттю про візантійський фігуративний церковний спів» [22, с. 394].

Аналізуючи образно-сміслову «наповнення» цього мистецтва Д. Андросова формулює його пріоритети в такий спосіб: «Жіноче мистецтво рококо – ініціативою жінок народжене на противагу прозі і бруду Тридцятилітньої війни, салонність протистояла театру як грі пристрастей, церковна *розчуленість* (рос. *умиленность*) і довіра до *дитячої чистоти*, а також мирська витонченість усвідомлено обмежували образний світ рококо». На новому рівні, в інших національно-історичних умовах і стильових розкладах (символізм, неокласицизм та ін.), але зі збереженням духовно-генетичної «пам'яті» про свої джерела, дане мистецтво буде відроджено в спадщині К. Дебюссі і його сучасників, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Ф. Пуленка, А. Дютійє, А. Казелли, Ф. Маліп'єро, В. Косенка, В. Сильвестрова та ін. [22, с. 394-395].

Повертаючись до історії візантознавства і резонансності візантійської спадщини в культурі Європи Нового часу, відзначимо, що якісно новим етапом її сприйняття і духовно-естетичних оцінок стали XIX–XX ст.

У XIX ст. дослідження в даній сфері призвели до формування цілого ряду наукових шкіл, що склали суттєвий базис європейського візантоведення: «Більш глибоке розуміння історії, що з'явилося в XIX столітті, змогло змінити те зверхнє, не історичне і суто дискредитоване ставлення до візантійського світу, усталене в науці століття Просвітництва» [721, с. 127].

У числі найважливіших причин цих процесів істотне місце належить як самому принципу історизму (не забуваємо про французький базис метода історизму, закладеного *культурно-історичною школою* І. Тена), що багато в чому визначило специфіку культури і світосприйняття позначеної епохи, так і її філософсько-естетичної картини світу, мистецтва. У межах останніх особливу значимість набула ідея відродження і пильного вивчення духовно-етичних і релігійно-естетичних цінностей Середньовіччя. Інтерес до останнього обумовлений не тільки факторами духовно-конфесійного та історико-наукового характеру, але також і затребуваністю його ідей, зокрема тих, що співвідносяться з історією і культурою Візантії, в державно-політичному житті Європи XIX ст., яка розвивалася під знаком становлення і подальшого розвитку національно-релігійних цінностей в її різних регіонах і націях (див. Оксфордський, Цеціліанський рух в Західній церкві, Православне відродження в Росії і т. д.).

Особливе місце в цих процесах впровадження історизму в характеристику візантійства належить Німеччині. У 1829 р. **Б. Нібур** спільно з групою німецьких дослідників (І. Беккер, Ф. Шопен, Л. Діндорф та ін.) вирішили перевидати зібрання візантійських історичних пам'яток, виданих свого часу в Парижі, частково в Венеції. Так почалася публікація корпусу візантійських істориків *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae* (1829-1897), яка склала 50 томів і за місцем видання отримала найменування Боннського

видання. Крім вже надрукованих, сюди увійшли твори Льва Диякона, Сфрандзі, Костянтина Багрянородного та ін., що раніше не видавалися.

Зауважимо, не випадково рішення про публікацію відповідних праць за часом збігається з піком впливу культури *Реставрації* і *бідермаєра* як мистецтва, що було породжене етикою-естетикою зазначеного історичного етапу, і водночас в національних проявах французького, італійського, польського бідермаєра, який безпосередньо спирався на принципи рококо [1091]. І найкраще тому свідчення – перетворення «оркестрально-динамічних» німецьких фортепіано у французькі «легкі», «флейтові» фортепіано, на яких грали «москвич» Дж. Фільд, геніальний виразник виконавського мистецтва *perle* Ф. Шопен, що відтворювали в техніці звуковидобування, і динамічному обмеженні гри клавесинний стиль.

При цьому німецькі ж дослідники [1180] підкреслюють похідність всього мистецтва німецького світу з бідермаєрівського комплексу «великого в малому», що охоплює і «гігантизм» опер Р. Вагнера, які ігнорували головну фактурно-динамічну ознаку «великої» опери: наявність масштабних хорових сцен.

Іншим важливим напрямом у розвитку візантістики стала німецька історична школа права – на чолі з **Ф. К. Савіньї** і **Л. фон Ранке**. Праці її іншого представника **К. Е. Цахаріє фон Лінгенталя** стали новим етапом у вивченні візантійського права, більш детальній оцінці соціальних відносин у візантійському суспільстві, ролі церкви і держави [500].

Протягом другої половини XIX – першої половини XX ст. провідне положення займало візантознавство країн німецького регіону, що багато в чому обумовлено «кельтською хвилею» кінця XVIII – першої половини XIX ст., прояви якої досить барвисто подаються в енциклопедичному виданні початку XXI ст.: «На межі XVIII–XIX століть Європу захлеснула справжнісінька “кельтоманія”: всі інтелектуали, всі освічені люди того часу вважали своїм обов’язком публічно виявляти інтерес до кельтської спадщини, захоплено вивчати кельтські “диковини”, вести гарячі диспути про те, кого,

власне, вважати кельтами, – відносити до них, наприклад, скандинавів і давніх фракійців. Цей сплеск кельтоманії був викликаний публікацією знаменитих “Поем Оссіана” Дж. Макферсона – твору, що заволодів умами читачів спочатку в Британії, а потім й у всій Європі...» [1154, с. 525].

Відзначимо, що саме країни німецької культурної традиції стали основою естетики-етики бідермаєра, який в свою чергу, репрезентуючи ідеї епохи Реставрації, разом з тим апелював до релігійних першохристиянських принципів «Неподіленої Церкви», що проявлялися в різних сферах творчого, організаційно-соціального та політичного життя Європи означеного періоду.

Історія Візантії була предметом пильного наукового інтересу в Мюнхенському, Гейдельберзькому, Лейпцігському, Берлінському університетах, в Баварській, Пруській академіях. На тлі національного об’єднання Німеччини і становлення конституційної монархії історія Візантії приваблювала як досвід успішного поєднання в імперії демократичних і монархічних начал. З цієї точки зору німецькі історики були схильні ідеалізувати Візантію, її політико-правову традицію, прикладом чого можуть служити роботи **Г. Ф. Герцберга** (1826-1907) [775]. Вирішальну роль у розвитку німецького візантознавства зіграли роботи професора Мюнхенського університету **К. Крумбахера**. Важливою віхою став вихід його праці «Історія візантійської літератури» (*Geschichte der byzantinischen Literatur*). Книга вперше надала вичерпну на той час інформацію з даної теми. Візантійська література за стилістичними і формальними критеріями була відокремлена від античної і осмислена як ключове явище, яке визначило феномен візантійської культури [775].

Досить серйозним був внесок у візантознавство і британських авторів: початок «кельтської хвилі» був зобов’язаний діяльності шотландця, громадянина Англії-Великобританії Дж. Макферсона, а Англія XVIII ст. силою історичних перипетій, представляла, через творчість Г. Генделя і Й. К. Баха в тому числі і «німецьку культурну ідею», підготувавши історичну «Антипросвіту» XIX ст. Останнє наочно представлено **Дж. Фінлєєм**, другом

Дж. Г. Байрона, грекофілом, автором монументальної семитомної праці під назвою «Історія Греції від римського завоювання до нашого часу». Даний «вихід» Англії в ХІХ ст. підкреслюємо спеціально, маючи на увазі той очевидний факт, що саме ця країна, в спадщині Е. Гіббона і Дж. Локка, виявилася притулком прогресистського еволюціонізму, заявленого на рівні політичної економії А. Смітом і проголошеного в 1850-і роки в природознавстві Ч. Дарвіном. Правда, сучасниками і потенційними однодумцями Дж. Макферсона були Дж. Берклі і Д. Юм, позиції яких, з опорою на ірландсько-кельтські традиції, створювали базу для релігійного відродження ХІХ століття.

У Франції візантознавство розвивалося в наступних напрямках: історико-правова школа, політична історія, мистецтвознавство та археологія, методологічно ув'язані з тенівським культурно-історичним підходом. Одним із засновників цієї візантознавчої галузі історичної науки у Франції вважається **А. Рамбо** – дослідник політичної історії. Серед найбільш впливових візантіністів цього часу слід виділити **Ш. М. Діля**, який залишив після себе безліч робіт з найрізноманітніших проблем вивчення Візантії і створив основу для подальшого розвитку візантоведення у Франції [253, 254]. У центрі уваги Діля, як зазначається в сучасних джерелах, опинилася держава Візантія як сукупність конкретних політичних обставин і арена дії історичних особистостей, а також окремі регіони цієї імперії – Равенна, Північна Африка. [775]. У 1899 р. в Сорбонні з ініціативи Ш. Діля була організована кафедра візантознавства, яка стала головним центром формування французької школи візантіністів; з 1897 р. почав виходити журнал «Echos d'Orient», присвячений проблемам вивчення християнських культур Близького Сходу. А в кінці 1920-1930-х рр. був створений інститут слов'янознавства при Сорбонні, а також археологічні інститути в Бейруті і Дамаску [775].

Зазначені процеси в Європі мали місце і на європейському Сході, в тому числі в Росії, що характеризувалася Православним відродженням від початку ХІХ століття. Воно протистояло гонінням на православну монастирську

вченість, яка була піднята на щит державної політики за часів правління Петра I і Катерини II. Спеціальний – православно-відроджувальний сенс надано також історичним подіям Російської імперії і України в її складі в зв'язку з антинаполеонівською епопеєю, яка породила культурну солідаризацію з французькою аристократією, що шукала притулок від терору Французької революції в Росії і сприяла в особі герцога Рішельє, графа Ланжерона та ін. будівництву Південної Пальмири – Одеси.

Відповідно, візантоведення зайняло особливе місце в російській історіографії XIX ст. І цей факт обумовлений не тільки усвідомленням наступності Росією візантійської духовно-історичної спадщини на правах «Третього Риму», що активно розвивалася в ідеології слов'янофілів, але і відповідними геополітичними програмами Російської імперії, яка мислила себе в ролі «остаточного (від) творця світової Імперії» (див. перетворення наполеонівського гасла Сполучених Штатів Європи в позиції російських монархів і в політичних деклараціях Миколи II на початку XX століття). З огляду на очевидне протистояння із західництвом при подібному підході пріоритетною ставала яскраво виражена апологетика Візантії і всього, що так чи інакше було з нею пов'язане. Однак візантійство абсолютно органічно обіймало позиції і таких переконаних західників як О. Пушкін та М. Глинка, яке для них становило символіку значущості православної віри, – і це згодом, від 1840-х підхоплює *грунтівництво* Ф. Достоевського, який живив Московський модерн і в цілому вітчизняний, український модернізм кінця XIX – початку XX ст.

Апологетика Візантії в зв'язку зі слов'янофільськими устремліннями і в передчутті модерну – в поезії Ф. Тютчева і в інших творах даного автора. Один з них включає наступні рядки:

«Не гул молвы прошел в народе,
 Весть родилась не в нашем роде –
 То древний глас, то свыше глас:
 «Четвертый век уж на исходе, –

Свершится он – и грянет час!
 И своды древние Софии,
 В возобновленной Византии,
 Вновь осенят Христов алтарь.
 Пади пред ним, о царь России, –
 И встань как всеславянский царь!» (цит. за: [260, с. 32]).

Російське візантознавство пов'язане з іменами таких видатних істориків, як **В. Васильєвський, Н. Кондаков, Ф. Успенський, О. Васильєв, Б. Панченко, П. Яковенко, П. Безобразов**, а також вчених, чия діяльність, як вказувалося раніше, пов'язана з Києвом і Харковом – **Ю. Кулаковським, П. Терновським, Т. Флоринським** та ін.

Однак, за слушним спостереженням відомого українського історика-візантолога А. Домановського, «після революції 1917 р., громадянської війни і приходу до влади більшовиків, Візантія виявилася надовго і міцно вилученою з суспільної свідомості. І лише події Великої Вітчизняної війни та зміна (імперіалізація) ідеологічного клімату повернули до буття і вивчення історії Візантії, і саму Візантію...» [260, с. 33].

Проте, при всій критичності оцінок, радянське візантознавство представлено працями авторів, яким вдалося зберегти найкращі традиції та напрацювання попередніх поколінь в даній сфері, що дає можливість повноцінних узагальнень щодо специфіки і більш ніж тисячолітньої культури і цивілізації Візантії (**О. Скржинська, З. Удальцова, М. Сюзюмов, О. Ліпшиць, О. Каждан, О. Корсунський, О. Васильєв, С. Полякова, Н. Пігулевська, В. Лазарєв, М. Алпатов** та ін.).

Таким чином, представлений огляд візантознавства в XIX – частково XX ст. дозволяє говорити про зростання значущості візантійської культурно-історичної спадщини в європейській (і не тільки) цивілізації від XVIII до XIX–XX ст., що так чи інакше позначилося на формах відношення до патріархально-ортодоксальної ідеї цього роду культури, яка формувала за її допомогою нові культурно-історичні традиції, художні та науково-творчі

концепти, що протистояли світсько-просвітницькому запереченню значущості візантійського вкладу в європейський образ мислення.

Як зазначалося раніше, одним з найважливіших принципів наукового і художнього підходів XIX ст. стає історизм. Різноманітні форми його художнього втілення нерідко перебували під заступництвом державної влади (частіше монархічного типу), оскільки набували сенсу втілення базових державно-політичних проектів і національних ідей: «У XIX – на початку XX століття у визначенні “історизм” акцентується, перш за все, звернення до національних витоків, створення “національного” стилю і в архітектурі, і в інших видах мистецтва. “Історизм” в своєму глибинному розумінні означає пошук і вираз цивілізаційних витоків даної культури в мистецтві цього періоду» [835, с. 5].

У сфері образотворчого мистецтва і архітектури XIX ст. на рівні еkleктики «історизм» має множинні форми прояву, часто пов'язані з апелюванням до середньовічної культури та її стильових парадигм – романського мистецтва, готики, а також до власне «візантійського стилю». Останній мистецтвознавець розцінюють як одну з найбільш показових культурних типологій XIX ст., що охоплює весь європейський регіон. У цьому випадку, згідно зі спостереженнями Ю. Савельєва, що досліджував в своїх публікаціях та докторській дисертації мистецтво «історизму» в системі державного замовлення другої половини XIX – початку XX століття (на прикладі «візантійського» і російського стилів), «візантійська культура усвідомлювалася одним з витоків європейської цивілізації, що послужило причиною вивчення візантійської спадщини і будівництва “неовізантійських” храмів в інших європейських країнах (Австрія, Німеччина, Франція, Італія, Англія, Іспанія)», хоча, за визнанням цього ж автора, «ніде цей стиль не мав такого широкого розповсюдження, як в Росії» [835, с. 11-12].

Останнє узагальнення є досить закономірним не тільки в світлі популярності в XIX ст. зазначених вище ідей слов'янофілів і панславистів, але і в силу багатовікового усвідомлення на державно-історичному рівні духовної

місії Росії як «Третього Риму». Аналізуючи роль «візантійського стилю» в архітектурі Росії, вищезитований автор в іншій своїй роботі [834] пов'язує його з правлінням Олександра II (1855-1881), в той час як епоха Олександра III (1881-1894), сполучена з воскресінням традицій допетровської Русі, характеризується домінуванням «російського стилю».

Важливим є і те, що «візантійський стиль» співвідносився не тільки з художнім мисленням Росії, але й інших слов'янських і неслов'янських країн Європи, які так чи інакше були причетні до східнохристиянської релігійно-культурної традиції (Сербія, Болгарія, Румунія, Греція). Константинополь в даному випадку, символічно узагальнюючи сутність візантійської цивілізації як такої, «мислився як центр всеслов'янсько-грецького союзу з Росією на чолі» [835, с. 14].

Зауважимо, Володимирський собор у Києві, що будувався в 1840-1850-ті роки, орієнтований на стиль «афінських церков», також мислився на рівні зазначеної вище геополітичної національної ідеї Російської імперії середини XIX ст. Відзначимо спеціально, що подібний заданий вектор історичного розвитку держави, складовою частиною якого стала ідея Господнього Домобудівництва, що породила особливого роду натхненність соціально-культурного життя, – надзвичайно наочно позначився на розвитку російського музичного мистецтва, зокрема, на літургійних аспектах музичного театру М. Глинки [1129], на творчості його сучасників і послідовників, в тому числі в концепції духовного Преображення, що пронизує «Китеж» М. Римського-Корсакова, а також в містеріальних стимулах творчості О. Скрябіна і його наступників у XX ст. (М. Обухов, І. Вишнеградський, О. Мессіан).

Феномен історизму в західноєвропейському мистецтві XIX ст. мав різноманітні форми прояву. З одного боку, у російському мистецтвознавстві вельми поширена точка зору про панування «візантійського» і «російського» стилю в культурі Російської імперії, що протиставляється «неоготиці» Франції і Англії, а також традиціям «необароко» в Німеччині як

«національним стилям» католицьких і протестантських країн Західної Європи [413]. А з іншого боку, західноєвропейська культура XIX ст., особливо архітектура, демонструє яскраво виражену прихильність до власне «візантійського стилю», про що свідчить ряд публікацій вищеназваної Є. Кішкінової [413; 414] і Ю. Савельєва [834–838].

Пріоритетні позиції в прояві другої з названих позицій протягом усього XIX століття демонструє Франція. Вже на початку епохи романтизму «архітектурний історизм» в його «візантійській» іпостасі став одним із знаків Реставрації, що символізувала після фіналу наполеонівської епопеї повернення до духовно-патріархальних цінностей «старого порядку» і його патріархально-ортодоксальної генези. Подібного роду спрямованість духовно-політичного життя Франції, а з нею і Європи в цілому, зумовила розквіт художнього стилю і культури «бідермаєра», очевидних в німецько-австрійському регіоні і в суміжних з ним. Але також помітним «візантійський стиль» був у Франції і за часів Людовіка XVIII (1814-1824), при Карлі X (1824-1830), в період царювання Луї Філіпа (1830-1848). Останній відзначений також особливим розквітом візантології (див. вище) і археології.

На подібного роду паралелізми у французькій творчій і мистецтвознавчій практиці вказується в спеціальній літературі. Розглядаючи особливості впровадження-реставрації «візантійського стилю» в архітектурі Парижу та інших міст Франції, Ю. Савельєв констатує: «На розвиток неовізантійської архітектури великий вплив зробили своєрідні форми церкви Сен-Фрон в Периге, побудованої в 1120–1150 рр. у вигляді центричної купольної базиліки, що нагадувала церкву 12-ти Апостолів в Константинополі (не зберіглася) і собор св. Марка у Венеції. Саме її вивчення лягло в основу фундаментальної роботи Фелікса Вернея “Візантійська архітектура у Франції”» [838, с. 26]. Її матеріали дослідник також доповнює згадкою про роботи А. Малле «Нарис про романські і романо-візантійські церкви департаменту Пюї-де-Дом» (1838), А. Ленуара «Про візантійську архітектуру» (1840), А. Кушо «Візантійські церкви в Греції» (1841).

Названі роботи вдало доповнюються архітектурними задумами Собору Діви Марії – Святої Марії Мажор (Л. Водуайє) в Марселі, церкви Нотр-Дам-де-ля-Гард (Г. Ж. Есперандьє). Їх доповнює мініатюрна базиліка в Турі (1886-1924) (В. Лалу), присвячена св. Мартіну, церква св. Клотільди у Реймсі (1898-1905) (А. Госсе). Цікаво відзначити, що останній з названих храмів був задуманий і споруджений як своєрідний меморіал на честь 1400-річчя хрещення франків (496-1896). Вибір нововізантійського стилю як базового при зведенні даного храму свідчив про всебічні знання зодчого, який написав іконографічну програму розпису і статуй, яка повинна була в образах святих і королів відобразити середньовічну історію Франції, – з опорою на історичну основу: Хлодвіг був союзником Візантії [838, с. 29].

Аналогічного роду візантійські впливи Ю. Савельєв виявляє і в архітектурному задумі крипти інституту Пастера, де знаходиться місце поховання великого вченого. На думку дослідника, в подібному стильовому рішенні в оформленні крипти, безсумнівно, позначився не лише художній досвід Шарля Луї Жиро, але і грецько-російські контакти названого інституту, оскільки з 1896 р. в інституті Пастера працював І. Кантакузін – найвідоміший румунський мікробіолог... і нащадок візантійських імператорів, а його науковим керівником в ті роки був І. Мечников [838, с. 30]. Відзначимо, що «візантійський стиль» не втрачає своєї актуальності і в ХХ ст., про що свідчать архітектурні задуми і оформлення Грецької церкви св. Стефана (Ж. О. Е. Водреме) в Парижі (1890-1895), церква Св. Духа (1929-1940) та ін.

У позначеному процесі зростаючого інтересу до візантійської традиції у французькій культурі істотною є роль не тільки мистецтвознавців-істориків і архітекторів, а й літераторів, зокрема, Т. Готьє, який в своїй подорожі на Схід, в Африку, Константинополь і в Росію особливу увагу зосередив на східнохристиянській спадщині названих регіонів. За його словами, «візантійська архітектура знайшла, безсумнівно, ідеальні форми для християнського храму. Навіть готика, при всій її релігійній цінності, не

настільки точно відповідає його призначенню, а покалічена Свята Софія, безперечно, перевершує всі християнські церкви, які я бачив на своєму віку, а бачив я їх чимало» [185, с. 247-248].

Візантійська спадщина впливала також і на церковну архітектуру Німеччини. Досліджуючи «метаморфози візантійської парадигми» в церковній архітектурі Західної Європи рубежу XIX–XX ст., Є. Кішкінова особливо виділяє церкви Мюнхена, зведені за замовленням короля Людвіга I Баварського – ревного католика і, одночасно, щирого шанувальника візантійської духовно-культурної спадщини. Це Дворова церква Всіх Святих (1826-1837) (Л. фон Кленце) і храм монастиря св. Боніфація (1835-1850) (Г. Ф. Цібланд). У протестантській Пруссії зведення подібних церковних споруд також здійснювалося за безпосереднього сприяння короля Фрідріха Вільгельма IV і домінуючій ролі його ескізів. В даному випадку мова йде про церкви Христа Спасителя в Потсдамі (1841-1844), а також Церкви Миру (1845-1848).

Аналогічного роду процеси можна спостерігати також і в архітектурі Англії. Так, в кінці XIX ст. за проектом Джона Френсіса Бентлі в Лондоні був зведений Вестмінстерський собор Крові Христа. Відомо, що його автор був активним прихильником «Візантійського Відродження» в Англії і тому при підготовці головного проекту свого життя він спеціально їздив в Равенну і Венецію, щоб вивчити саме їх візантійську архітектурну спадщину (Церква Сан Вітале і Собор св. Марка), явно віддаючи їм перевагу в порівнянні з готикою.

Подібного роду стильові пошуки и пієтет по відношенню до ранньосередньовічного мистецтва Візантії характеризує також і культову архітектуру Бельгії і Голандії XIX ст. (див. більш детально про це: [413, с. 23-35]).

Особливий інтерес викликає інтерпретація «візантійського стилю» в Іспанії, частина території якої протягом досить тривалого часу в період раннього Середньовіччя територіально і культурно була безпосередньо

пов'язана з Візантією. Тому не випадково в XIX ст. в епоху Рінасімьєнто питання про відродження візантійських «коренів» стало для Іспанії досить органічним і природнім. Узагальнюючи найбільш показові форми прояву неовізантійських мотивів в іспанській архітектурі XIX ст. та їх генезу в національній історико-культурній традиції, Ю. Савельєв наголошує на тому, що «неовізантійські мотиви» були особливо характерні для двох головних іспанських архітектурних шкіл – Барселони і Мадрида.

При цьому в Каталонії створювалися напрочуд цікаві і самобутні зразки неовізантійського стилю. І хоча на першому етапі його розвитку були відчутними сильні неороманські впливи німецького *rundbogenstil* («стилю круглих арок»), а в інтер'єрах прагнення до декоративності приводило до одночасного використання мотивів візантійської, романської і навіть мавританської архітектури, то в подальшому був зроблений крок від «переважання декорації» до застосування відповідних конструктивних форм, зрештою, до відтворення цілісних конструктивних систем та об'ємно-просторових композицій візантійської церковної і палацової архітектури. Дослідник резюмував: «При цьому еволюціонувала і система декору, що все більше наближувалася до канонічних візантійських основ. Подібний шлях неовізантійський стиль пройшов і в інших країнах, слідуючи логіці розвитку європейського історизму. Але в Іспанії він мав напрочуд цікаві і своєрідні особливості як конструктивного, композиційного, так і декоративного характеру, що виділяло архітектурні споруди цієї країни із загальноєвропейського контексту» [837, с. 66].

Таким чином, «візантійський («неовізантійський») стиль» становить одну з показових рис західноєвропейської культурно-історичної традиції XIX – початку XX ст., являючи собою своєрідну художню паралель до розквіту візантології (див. вище) і власне мистецтвознавчих досліджень в сфері культури Візантії і її історичного минулого. В даному процесі суттєвою виступала роль як пошуків власних духовних і цивілізаційних «коренів», які для більшості згадуваних вище країн (Німеччина, Італія, Франція, Іспанія)

були безпосередньо пов'язані з Візантією і східнохристиянською традицією, так і державно-політичних реалій названих держав в ХІХ ст. Очевидним було суперництво великих держав – католицької Франції, протестантської Пруссії і православної Росії на Святій землі, що вилилося в форми своєрідного «архітектурного конкурсу», коли кожна з держав вела будівництво, в якому «велика роль відводилася неороманським і неовізантійським мотивам» [838, с. 26].

Позначене дослідником духовно-політичне «суперництво», безумовно, мало місце, з урахуванням політичної могутності названих держав в середині та другій половині ХІХ ст. і їх ролі в світових геополітичних процесах. Однак в даному випадку, на наш погляд, спрацьовував і духовно-культурний фактор, що виявляв генетичний взаємозв'язок виділених національних культур саме з візантійською традицією і її духовним впливом, зберігав значимість навіть всупереч глобальним поворотам їх історії і релігійних шляхів.

Активне прагнення кожної зі сторін знайти давнє коріння своєї національної культури в цивілізації ХІХ ст. спонукало всіх учасників цього «генеалогічного суперництва» апелювати, по суті, до одного витoku – східнохристиянської традиції, що так чи інакше стала джерелом живлення культури і Росії, і Франції, і Іспанії, і Пруссії. Для Росії реальністю була трансляція ідеї імперії, концепція «Третього Риму» і підтримка ідеї панславізму. Для Франції-Галлії високий статус зберігало галліканське минуле країни та її культурної спадщини, співвідносно за багатьма параметрами з Православ'ям. Для ряду регіонів Іспанії пам'ятною реальністю було не тільки їх візантійське минуле, а й збереження значної кількості елементів мосарабської богослужбової практики, яка передувала григоріанській традиції і багато в чому солідаризувалася зі Східним християнством. Нарешті, для протестантської Пруссії аналогії з візантійським стилем в художній творчості багато в чому були визначені початковою орієнтацією протестантизму на відродження ранньохристиянської традиції і пошуки контактів з Православ'ям (див. вище).

Іншою формою виявлення візантійських духовно-культурних якостей в рамках європейської культурно-історичної традиції розглянутого періоду став *бідермаєр*. Представлений в різних національних моделях (німецько-австрійській, польській, українській, російській, датській та ін.), що активно формувалися в епоху Реставрації, він фактично акумулює в собі характерний духовно-поведінковий стереотип, що сходить до давньохристиянської традиції і проявляється як в особистісних якостях індивіда (простота, скромність, добropорядність, поєднувані з глибиною віри і духовно-патріархальними пріоритетами в питаннях життєвого вибору), в способі його життя («побут, пронизаний релігійністю»), так і в гармонічному сприйнятті світу і його патріархальних цінностей у вигляді дому, сім'ї, наступності поколінь, шанування традиції. А це в сукупності і складає передумови здійснення ідеї «Господнього Домобудівництва» на всіх рівнях – від конкретного людського-побутового до загальнодержавного і, нарешті, вселюдського (див. нижче).

Відповідно при подібному підході, що виявляє очевидний вплив традицій візантійського образу світу і культури, *бідермаєр* у всьому різноманітті форм його художніх проявів, в тому числі і музичного, орієнтований на *традиційний* тип культури з пріоритетною роллю типового, загальнозначущого і вторинністю прояву індивідуально-особистісного начала.

Повертаючись до питання про основні етапи становлення, специфіки візантоведення і його вплив на розвиток європейської культурно-історичної традиції Нового часу, необхідно також виділити його власне «музичну складову» в даному процесі, яка має свої особливості і специфічні прикмети виявлення.

Відзначимо, що, якщо дослідники архітектури, образотворчого мистецтва, літератури, агіографії Візантії можуть апелювати до конкретних артефактів, образів, сюжетів, що були збережені і дійшли до нашого часу, спираючись при цьому на праці св. Отців, філософів, богословів, істориків, пам'ятники візантійської цивілізації, то зі зразками її музичної культури

справа дещо складніша. Адже музична візантологія, в силу об'єктивних історичних причин обмежена кількістю конкретних матеріальних форм проявів і, до певного моменту не мала чіткої нотографічної фіксації та збереглася лише частково.

Досить складним також уявляється і процес розшифрування збережених пам'яток візантійської гімнографії, запис яких здійснено з використанням різних видів невменної нотації. Сказане, відповідно, обумовлює певні складності в дослідженні історії візантійської музики, представленій богослужбово-співацьким мистецтвом і фактично освяченими ним іншими формами світського (придворного) музикування.

Разом з тим, при всіх історично сформованих складнощах розшифровок нотації, візантійське церковно-співацьке мистецтво і понині являє собою живу традицію християнської культури, про що свідчить не тільки сучасна православна богослужбова співоча практика відповідних регіонів, де візантійський спів є вельми затребуваним, але і велика кількість сучасних ансамблів і хорів, основу репертуару яких складають втілення візантійського співацького мистецтва. Йдеться про діяльність Московської школи візантійського співу «Псалтіка» і виступи її колективу, про виконавські традиції хорів «Орфос» (Росія), «Візантіон» (Румунія), Візантійського хору Теодороса Васілікоса (Греція), хору «Архангельський глас» (США), хору Румунського Патріархату «Євлогія», хору Іракліон (о. Крит), хору братії Валаамського монастиря (Північний Афон), ансамблю «Стрітєння» (Харків, Україна) та ін.

Останній з названих колективів, заснований при безпосередній участі І. Сахно, чий досвід і знання в сфері музичної візантиністики був узагальнений не тільки у виконавській діяльності названого ансамблю, а й у науковій роботі його творця, що представлена в кандидатській дисертації «Візантійський богослужбовий спів на сучасному етапі співвідношення усної та письмової традиції» (2013) [853]. Власне, Україні в особі А. Коногопа належить і відкриття розшифрування строчного співу (рос. «троестрочие»), які

зафіксували російську-українську проекцію візантійської контрастної поліфонії, що певною мірою є спорідненою з бурдоном французького мистецтва дисканта і грузинського церковного триголосся, «стрічковим» багатоголоссям бриттсько-англійського гімеля. Всі вони споріднені похідністю від візантійської церковно-співочої вченості, орієнтованої на висоти усної традиції засвоєння і трансляції цього роду мистецтва.

Виділені параметри «візантійського хорового співу», затребуваного в сучасній богослужбовій і концертно-виконавській практиці незалежно від конфесійної приналежності аудиторії, свідчать про їх європейську ґрунтовність, оригінальність та самобутність. Зазначений тип мистецтва принципово протистоїть іншим духовно-співочим традиціям і, одночасно, зберігає вірність генезису і духовно-сакральному змісту східнохристиянського співу як такого і духу візантійської культури в цілому, значущої для всієї європейської цивілізації в сукупності.

Позначений інтерес виконавців-слухачів до співочих цінностей провізантійської традиції став рушійною силою і для музичного візантоведення, історія якого охоплює фактично два останніх століття. Бібліографія, пов'язана з цією проблематикою, досить різноманітна, хоча і не претендує, зважаючи на відсутність багатьох матеріалів і відомостей, а також не подоланих в повній мірі ідеологічних установок-заперечень, що панували в радянський період, – на повноту її висвітлення.

Певна інформація вельми узагальненого плану представлена в «Загальній історії музики» Р. Грубера [204], у вищезгаданій книзі К. Нефа в перекладі Б. Асаф'єва зі вставленим їм нарисом про Візантію [689], в II–IV виданнях «Історії зарубіжної музики» К. Розеншильда [815] та ін. Більш широко дана традиція освітлена в дослідженні В. Мартинова «Історія богослужбового співу» [599], де Візантії присвячений спеціальний розділ.

Підсумовуючи найбільш показові якості візантійської співочої системи, що складала духовно-творчу серцевину культури Візантії в світовій культурі, вищезгаданий В. Мартинов вказує, що цього роду культура могла повноцінно

існувати «...лише в умовах пишної і витонченої Візантійської імперії» [599, с. 63]. І далі згаданий автор пояснює складну долю візантійської спадщини, обумовлену крахом великої держави: «Загибель імперії неминуче викликала згасання системи і набуття нею інших, більш скромних форм існування. Однак якими б скромними ці форми не були та якою би зовнішньою і формальною не була б наявність критеріїв або показників богослужбової системи (принцип осмоголосся, принцип центонності, невменний принцип), візантійський спів у новогрецькій і хурмузієвій інтерпретації все одно є найбільш повною і послідовною системою богослужбового співу з усіх практично існуючих нині в християнському світі» [599, с. 63-64].

Додамо також, що її духовно-сміслові показники, принципи фіксації духу молитви і соборності, істотні не тільки в прикладній богослужбово-співочій сфері, але і в професійній музичній культурі різних епох, в тому числі і постмодерну. Осягнення сутності даного типу культури, її зіставлення з сучасним розумінням сенсу і завдань композиторської творчості дає можливість В. Мартинову сформулювати власну концепцію, що знайшла віддзеркалення в його дослідженнях з досить характерними заголовками – «Кінець часу композиторів» [600], «Зона *opus post* або народження нової реальності» [598].

Відзначимо також, що візантійська музична проблематика в останні десятиліття стала предметом дослідницького інтересу Є. Герцмана, що є автором узагальнюючої роботи «Візантійське музикознавство» [164] і цілого ряду супутніх публікацій [165–169]. Їх доповнюють дослідження і статті Ю. Келдиша [816], Т. Владишевської, Г. Алексєєвої [10], І. Лозової [556–558], І. Школьник, Н. Рамазанової, Є. Турчина [979, 980], В. Садокової [843], Ю. Єфремової [285], Г. Пожидаєвої, а також українських музикознавців – Ю. Ясіновського [1164, 1165], І. Сахно [853], М. Качмар [398], Н. Сиротинської [879; 880], Д. Морозової [636], Г. Єрзаулової [281; 282] та ін., що стосуються різних питань візантійської і споріднених їй музичних і богослужбово-співочих традицій. Візантійська музично-історична традиція

виступає також предметом численних конференцій, симпозіумів, присвячених вивченню її різних аспектів [172; 195; 136 та ін.].

Повертаючись до теми музичного візантознавства, нагадуємо, що його історія пов'язана головним чином з двома останніми століттями і представлена різними науковими школами. Серед таких перш за все виділяється російська школа, що активно займалася не тільки вивченням специфіки вітчизняного знаменного розспіву у всіх його різновидах, способів фіксації, а й дослідженням його генезису, що співвідноситься з візантійською богослужбово-співочою практикою. Істотна роль в подібного роду дослідженнях належить **прот. Дм. Розумовському**, ідеї якого пізніше так чи інакше були продовжені працях **І. Вознесенського** і **А. Преображенського**. Поряд з дослідженням особливостей корпусу богослужбових співів, одне з найважливіших місць в їх працях (і роботах їх послідовників) займало питання про співвіднесення даної традиції з візантійською. Розглядаючи історичну специфіку цього питання, Г. Пожидаєва складає ієрархію внесків названих та інших авторів в проблематику «російська – візантійська церковність»: «Основи порівняльного вивчення візантійської і давньоруської співочих традицій були закладені С. Смоленським і А. Преображенським на матеріалі письмових джерел Афонської експедиції 1906 р. Саме А. Преображенський поставив питання про ступінь запозичення на російському ґрунті грецької системи наспівів і музичної писемності <...> Візантиністика першої половини ХХ століття розвивала ідеї, висловлені А. Преображенським і стверджувала безумовне запозичення візантійської традиції і її перенесення на Русь з Візантії» [761, с. 70].

Відзначимо також, що вже в кінці ХХ століття Ю. Келдиш вніс певні корективи в цю теорію, висловивши думку про самостійність невменного письма, поява якого зазвичай датується ХІ століттям. Проте, базова ідея про візантійську генезу давньоруського співочого мистецтва зберігалася. У цьому випадку розмова вже йшла не про сліпе запозичення або механічне перенесення, але про певне національне переосмислення духовної традиції

Візантії та її співочого мистецтва. Подібного роду дослідницький підхід досить закономірний і багато в чому обумовлений історичними шляхами розвитку Росії, що стала реальним послідовником візантійської культурної спадщини.

Не менш цікавим в цьому плані видається зарубіжне музичне візантознавство, що також розвивалося в контакті з музичною палеографією. Згідно з історичними даними, ця проблематика ще в середині XIX ст. стала предметом інтересу франко-фламандського музикознавця **Едмона де Кусмакера** (1805-1876), який відрізнявся різнобічною освітою і інтересами. Прекрасно граючи на скрипці і віолончелі, займаючись оперним вокалом, він, одночасно, захоплювався і композицією, будучи учнем А. Рейхи. Паралельно здобув блискучу юридичну освіту, довгий час пропрацювавши в якості адвоката і судді. Підсумком настільки різноманітної діяльності стали заняття історією музичного Середньовіччя, які увінчалися дослідженнями «Історія гармонії у Середньовіччя» (1852), «Поліфоністи XII–XIII ст.», а також випуском антології середньовічних трактатів, присвяченої музичній культурі відповідного періоду. Одне з базових питань, яке викликало живий науковий інтерес Едмона де Кусмакера, стосувалося розгляду специфіки середньовічної музичної нотації [503].

Його ідеї були підхоплені і розроблені вже на рубежі XIX-XX ст. в працях **А. Гастуе** (1873-1943) і **Ж. Б. Тібо** (1872-1938). Перший з названих авторів відомий як французький музикознавець, випускник Паризької консерваторії і Schola Cantorum. Під впливом абата Жозефа Потье як представника «Літургійного руху» (див. нижче), який стояв біля витоків відродження григоріанського співу, він зацікавився цією та іншими середньовічними традиціями, які передували становленню григоріаніки. Ряд його досліджень безпосередньо присвячений зв'язкам між григоріанським хоралом і співочими традиціями епохи «Неподіленої Церкви». Згідно з висновками біографів, саме А. Гастуе «одним з перших писав про східне, а не елліністичне походження григоріанського співу» [144], так само як і

ранньосередньовічної західноєвропейської співочої традиції (галліканської, амвросіанської, мосарабської) (див. вище).

Одним з видатних музичних візантиністів рубежу ХІХ–ХХ ст. також вважається **Ж. Б. Тібо**, що поєднував діяльність музикознавця-дослідника з духовною чернечою практикою в Ордені асумпціоністів, одним з базових напрямків діяльності якого було не тільки вивчення богословської спадщини Блаженного Августина, але і історії Візантійської імперії, східнохристиянської церкви, налагодження широких контактів з православним населенням і протестантами різних країн Європи і Азії [12] з метою духовного єднання церков. Будучи ченцем даного ордена, Ж. Б. Тібо на рівні місіонера мав можливість відвідати Константинополь, Єрусалим, безліч міст Туреччини і Болгарії. Сім років він прожив в Росії, в тому числі і в Одесі. Широка географія мандрів дала йому можливість зібрати велику кількість середньовічних співочих рукописів (головним чином візантійських), вивчити їх і в кінцевому підсумку ввести в науковий обіг визначення «ранньовізантійської нотації» і «середньовізантійської нотації». Надзвичайно істотним був також висновок Ж. Б. Тібо про те, що саме *ранньовізантійська нотація склала базис-генезис для західної невменної нотації* [403, стлб. 520].

Відкриття А. Гастуе і Ж. Б. Тібо в області візантології отримали подальший розвиток вже в 20-30-ті роки ХХ ст. в працях **Е. Веллеса**, **Г. Дж. Тільярда** і **К. Хьога** [506, с. 41-43], **Й. Раастеда** [976]. Перший з названих авторів – учень А. Шенберга і Г. Адлера – зосередив в кінцевому підсумку свою діяльність на вивченні візантійської музики, відкривши фактично «принцип використання мелодійних формул як головної структурної основи візантійського мелосу» [127], тобто те, що В. Мартинов називає «центонною системою».

Одним з джерел пошуків візантійських рукописів для Е. Веллеса став монастир Гроттаферрата, заснований, як вказувалося раніше, в Італії спеціально для греків-візантійців, які залишили батьківщину і протягом багатьох століть зберігали традиції служіння за грецьким обрядом (див. вище).

Одна з базових робіт Е. Веллеса, написаних в 1947 р. – «Східні елементи в західному церковному співі» [1199] – в повній мірі підсумовує досвід дослідника як в сфері збирання співочих пам'яток, їх розшифрування, так і науково-історичного узагальнення і висновків щодо східнохристиянського генезису західноєвропейського богослужбового співочого мистецтва Середньовіччя.

Аналогічного роду наукові розвідки показові і для діяльності американського музикознавця-медієвіста **М. Велеміровича** (1922-2008), предметом інтересів якого стало дослідження візантійських елементів в ранньому слов'янському співі на основі Ірмологія.

Отже:

- візантознавство є дітищем наукових пошуків представників тих країн і націй, які усвідомлювали державно-політичну, релігійно-віросповідну спадкоємність свого способу мислення від Візантії, а це – Франція-Галлія XVI–XVII століть, ранньолютеранська церква і, відповідно, німецько-протестантська антикатолицька розгорнутість зв'язків і підтримуючих акцій, що спрямовували до контактів з носіями провізантійської ідеї, в числі яких Русь і слов'янський світ, представлений гуситською церквою та Ягеллонською Польшею;

- змістом прийняття або відторгнення відомостей про загиблу Візантію, відповідно, наукової розробки матеріалів, які розкривають її місію в вибудовуванні християнського базису для європейського культурного шляху, виступає сама ідея цієї величної релігійно-державної системи, породженої *патріархально-ортодоксальною* концепцією Світоустрою, яка в Богослов'ї відображена в понятті «симфонія влад» і яка в психологічному вимірі виявляється в акції Преображення, що охоплює візантійський світ і долучених до нього народів готовністю до духовного піднесення, до подолання індивідуалізму і буттєвої «втіленості» людських персоналій;

- візантологія розділила пристрасний шлях релігійної думки в перипетіях світосприйняття Нового часу і Новітньої історії, коли в умовах

світського Просвітництва, очолюваного англійськими філософами-матеріалістами і французькими енциклопедистами, також схиляється до матеріалізму і атеїзму, художні напрями і пізнання, спрямовані на піднесення пам'яті про православну Візантію виявилися скинутими прогресистами з висот наукового Олімпу як недостойний предмет у вимірах переваг, принесених Прогресивними акціями революцій і «корисного» насильства;

- інерція світоглядного неприйняття значущості візантійської культури досягає апогею в марксистсько-раціоналістичній системі ХХ століття, тоді як релігійне Відродження і Православне Відродження в Росії в ХІХ ст. в зазначений же період сприяють піднесенню візантології, що визначилися в кінці минулого століття, відтісняючи антівізантізм прихильників еволюційно-прогресистських поглядів на сутність історичного буття людей і включає візантиністські розробки в русло освоєння метафізики історії, перш за все, у взаємодії з концепціями ренесансних «кілець» історичних процесів, вводячи категорію історизму в різні сфери гуманітарного знання, створюючи передумови універсалізації позицій історичного знання і утворюючи предфеноменологічні установки досліджень в епоху романтизму;

- постмодерн кінця ХХ – початку ХХІ ст. створює умови для підйому візантиністики, в тому числі в Україні, що здійснено в паралель з розробками в мистецтвознавстві, в культурології-антропології, в історичній науці в цілому позицій ренесансних проявів в Середньовіччі, рококо як явища аристократичної культури і мистецтва самозначимості естетизму, бідермаєра як явища Реставрації, символізму і неосимволізму в повноті виявлення ідентичності його методу релігійному і т. д.

2.2. Візантійський «образ світу», його музичні підвалини і роль у формуванні патріархально-ортодоксального типу культури

Вивчаючи сутність внеску Візантії в світову духовну культуру в руслі показового для неї «образу світу», дослідники відзначають її історіософське призначення, яке ця цивілізація «виконала до кінця і тим увійшла у всесвітню

історію як найбільша імперія і непереможна твердиня», а візантійська спадщина «продовжує вже понад п'ятсот років впливати на долі євразійського материка». І тим самим обґрунтовується головний концепт візантізму: «духовний стрижень Візантії – Православ'я – як було, так і залишається змістотворною основою всесвітньої історії» [148].

Дана думка червоною ниткою проходить у багатьох працях візантиністів ХХ ст., які досліджували феномен цієї середньовічної імперії в різних контекстах, – історичному (Ф. Успенський [1008; 1009], Ю. Кулаковський [491], Г. Острогорський [722], К. Хвостова [1042; 1043], А. Гійу [171], М. Поляковська [768–772], Г. Літаврін [539–541], Ш. Діль [253; 254], М. Каплан [378], Л. Браунворт [96], В. Балух [47], С. Сорочан [913] та ін.), історико-культурологічному (О. Каждан [362], Г. Колпакова [434], В. Лазарєв [513], С. Аверінцев [4], А. Грабар [186], В. Бичков [111; 112], В. Ліхачова [548], І. Медведєв [606], Т. Кононенко [441], П. Рязанов [827–830] та ін.).

Предмет окремого інтересу – візантійська музично-історична традиція у всьому різноманітті її проявів – прикладна, богослужбової-співоча і, нарешті, духовно-універсалістська. В останньому випадку, згідно висловлювань як середньовічних майстрів, причетних до богослужбово-співочої практики, так і музикантів ХХ століття, так чи інакше орієнтованих на досягнення духовної місії свого мистецтва, «вище музики існувала тільки молитовна аскеза». За словами О. Лосєва, який виявляв значний інтерес до культури Візантії, лише музика (в її широкому розумінні) за своїм змістом та значенням «наближається до “розумної молитви”» [488, с. 32], що становить сутність ісихазму, який, в свою чергу, визначає базові духовно-християнські позиції візантійського «образу світу».

Сказане дозволяє розглядати музику як один з базових видів духовно-мистецького висловлювання в межах візантійської культури, що визначає її специфіку і вплив на інші культури не тільки епохи Середньовіччя і наступних часів. Наводимо в ілюстрацію висловленої тези узагальнення

вітчизняного візантініста С. Сорочана: «Блиск і велич, золото і благочестя <...> Законна спадкоємиця прославленої Римської імперії, вона [Візантія] <...> стала першою правовою християнською державою на землі, згуртувавши в єдиній вірі різні народи, які назвали себе ромеями. Ця потужна країна проіснувала, викликаючи заздрість і захоплення, куди довше будь-якої іншої Імперії, яку знала середньовічна історія і Заходу і Сходу» [913, с. 20].

Розглядаючи далі різноманітні підходи і оцінки спадщини ромеїв, що мали місце в різні періоди розвитку візантіністики, дослідник констатує той факт, що її, Візантію, можна не розуміти, навіть ненавидіти, але не можна не брати до уваги її гідність: «Зникнувши, вона продовжувала і продовжує підкорювати своїм глибоким духовним світом, вищими ідеалами, яким намагалася слідувати. На століття вогняними літерами відображене в пам'яті людства її горду назву – Романія, Візантія, Другий Рим» [913].

Історія Візантійської імперії була досить складною і суперечливою. Граючи істотну роль в духовно-політичному житті Європи і Азії як в період свого більш ніж тисячолітнього існування, так і пізніше, Візантія періодично ставала (як свідчить історія візантіністики) то об'єктом захоплення і поклоніння, то вельми жорсткої критики. Проте, інтерес до неї не згасав, але, навпаки, зростав від століття до століття, вбираючись не тільки в юридично-правові або державно-соціальні форми, але і в культурно-аксіологічні, значимість яких, в тому числі і на рівні типології патріархально-ортодоксальної культури, була дуже істотною в різні періоди як для східнохристиянської цивілізації Нового часу, так і для Заходу.

Специфіка і своєрідність візантійського культурного внеску позначені багатьма чинниками, серед яких не останнє місце займає національно-географічний аспект. І хоча кордони Візантії в різні періоди її історичного існування були досить рухливими, проте, її ареал охоплював простори Малої Азії, Крим, Східне Причорномор'я, Месопотамію, Сирію, Палестину, Північну Африку, частину Італії, Сицилію, Балканський півострів, тобто територію, населену різними народами, що володіли своїми досить

різноманітними культурно-історичними традиціями. Характеризуючи національну «строкатість» і різноманіття етнічних складових Візантійської імперії, вищечитований С. Сорочан в своєму фундаментальному узагальнюючому дослідженні «Візантія. Парадигми побуту, свідомості і культури» зазначав: «Діяльні і неспокійні олександрійці, глузливі і гострі на язик, жадібні до розваг антіохійці, підприємливі, енергійні вірмени, котрі здобули відносної свободи віросповідання, євреї – чудові комерсанти і ремісники, горласті і пихаті горяни-ісаври, балканські пастухи-розбійники, влахи або волохи, смагляві меткі цигани, грубі, обмежені і в той же час побожні каппадокійці, хвальки пафлагонці, що прийняли християнство, але залишилися грабіжниками, марданти з Малої Азії – всі вони по-різному віддавалися життю і неоднаково його сприймали, іноді мали тільки їм властиві мови, звичаї, вірування» [913, с. 27].

Національна «строкатість» імперії ромеїв на рівні «євразійської цивілізації» (А. Д. Тойнбі) або «візантійської співдружності націй» (Д. Оболенський) також істотно доповнювалася синтезуванням в мистецькому житті цієї країни різних культурно-історичних традицій. За висловом Роберта Байрона, Візантія – це «потрійне злиття»: римського тіла, грецького розуму, містичної душі [96, с. 10]. У вітчизняному мистецтвознавстві ця риса візантійської культури розглядається на рівні дуалістичної єдності античної та християнської традицій. Як пише С. Балух, «дослідники часто задавалися питанням: у чому саме родзинка візантійського культурного спадку? Ми дотримуємося погляду, що нею є використання християнською Візантією язичницького мистецтва, язичницької філософії, тобто надбань античних часів <...> Побожний візантієць здобував свою освіту через грецьку філософію, грецьку історіографію, грецьку поезію тощо. А візантійська церква привласнила собі методологію античної філософії та послуговувалася її понятійним апаратом при формуванні християнських догматів» [47, с. 21].

В кінцевому рахунку даний підхід становить парафраз на знамениту формулу, що схематизує і спрощує тези Е. Ренана про християнство в цілому, а також праці інших істориків християнства, які досліджували його генезис: єдність іудаїзму і грецької філософії [800; 797, с. 43-53]. Але вже одна спрямованість на синонімізацію власне візантійського і християнського в цілому містить цінну для даного дослідження думку-узагальнення, що вказує на *християнські і, відповідно, візантійські витоки всієї європейської цивілізації* в цілому.

Дана позиція очевидна і для дослідника візантійського образотворчого мистецтва і архітектури Г. Колпакової, що розмірковує про «дуалізм античної та християнської традицій» в культурі Візантії, в якій «еллінізм асоціювався зі славним і великим минулим ромеїв». Але одночасно еллінізм для них був і «щоденною реальністю, природним відчуттям благородного походження аристократа, тією родовою спадщиною, яка відрізняла його від плебсу – варварів». При цьому «античне почуття зорової краси (калократії), що творить світ, входило в плоть і в кров візантійської культури», а «антична гармонія і спокій, відсутність надмірних, непорівнянних із гідністю людини пристрастей, виключаючи рідкісні періоди, завжди були ідеальним стрижнем візантійської культури» [434, с. 12, 13].

Ця якість, як вказувалося раніше, по суті визначила генетичну культуротворчу роль Візантії у становленні західноєвропейського Ренесансу, оскільки «свій початковий поштовх Відродження отримало від тієї античності, з якою його знайомила Візантія» [548, с. 7]. Одночасно, виділена особливість духовного життя Візантії також виявлялася в апеляції до принципу «свободи віросповідання», віротерпимості, ненасильницької християнізації, що базуються на «переконанні християн про неможливість примусово привести до Христа» [131].

Гармонійний принцип співіснування-взаємодії античності (язичництва) і християнства виступає однією з показових особливостей ранньохристиянської культури в цілому, властивих, наприклад, і

середньовічній Ірландії (див. вище). На новому історичному «витку» дана ідея буде актуалізована в ХІХ ст., яке нерідко апелює до синтезу культурних ідей і релігій як засобу пошуків шляхів консолідації роз'єднаної людської спільноти, що проявиться, зокрема, в німецькому музичному театрі першої половини ХІХ ст., а також в духовній хорovій творчості Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Й. Брамса (див. нижче).

Разом з тим, незважаючи на істотну роль у духовному та культурному житті Візантії ідеалів Античності, спадщина імперії ромеїв несла багато такого, чого не знала Античність, але без чого немислимо мистецтво епохи Відродження, а також і наступних епох аж до сучасності. Це була, перш за все, ідея «нової людини, нового духу розвитку, нової краси, в якій фізичне не затуляло духовне...», але домінувало, визначивши тим самим православний «духовний стрижень» спадщини Візантії, що склав базис патріархально-ортодоксальної культури в цілому (див. у В. Ліхачової: [548, с. 298]).

Вихідною тезою державно-політичної і духовно-релігійної своєрідності даної держави є уявлення про «Імперію як прообраз Царства Божого», що становить «непорушну істину для Візантії», яка мислилася в світовій історії як «теократична держава» [131].

Дана духовна «домінанта» по суті визначала всі рівні буття імперії ромеїв – від буденного до релігійно-сакрального, оскільки імператор в подібній системі духовних координат виступав подобою Царя Небесного, в той час як Імперія орієнтувалася, як на вищий зразок, на Небесний світ і його ієрархію: «Концепт влади імператора “від Бога”, визначення василевса як “наслідування Богу” і “коханого Богом” склали основу візантійської політичної ідеології. На палац василевса, зведеного до влади як помазаника Бога <...> розповсюджувалася аура того священства, якою володів правитель. Візантійці називали палац *sacrum palatium*, що відображено в працях візантіністів у визначенні “палац як храм”» [771, с. 229].

Зазначена ідея практичного втілення *«Царства Божого на землі»* в рамках *Православної імперії* становить одну з найбільш показових

онтологічних якостей візантізму як такого. Дана модель християнської імперії стане зразком для наслідування не тільки для інших імперій Середньовіччя (в тому числі і для Священної Римської імперії на всіх етапах її існування), але і для подібного типу державності і споріднених їй моделей абсолютної монархії Нового часу (Росія, Франція, Австрія, Іспанія, Німеччина та ін.).

Саме досвід Візантії створить умови для формулювання сутності самого феномена імперії в його «ідеальній» і «реальній» іпостасях. Під останньою мається на увазі «велика держава зі складним [багатоскладним] ладом, в якому джерелом верховної влади визнається божественне начало (в монотеїзмі – Бог), а її носієм – одноосібний правитель (монарх), причому ідеологія цієї держави носить універсальний характер». Ідеальна ж модель імперії мислиться як «...держава, що охоплює все людство у просторі і часі, заснована на уявленні про вищу правду, що має трансцендентне (божественне) джерело, і реалізації цієї правди за допомогою об'єднання людей під керівництвом одноосібної світської влади в єдиний сакрально-правовий союз з цією владою» [231, с. 15, 14].

Додамо, що складовою частиною образу імперії стає також створена нею культура, типологія якої на початку XIX ст. буде узагальнена під знаком стилю «ампір», що є вельми показовим для великих імперій Європи в означений період – Франції та Росії. Відзначимо також, що колоніальні імперії Іспанії та Англії-Великобританії в XVIII ст. мають інші правово-релігійні підстави – можливо, тому й не відзначені художніми та музичними емблемами, музично-художньо ці країни, незважаючи на свою виняткову військово-політичну міць в XVIII столітті, є безликими.

При безсумнівній орієнтації національних моделей ампіру на історичні реалії конкретної епохи та її геополітичні особливості, їх генезис в значній мірі все ж сходиться і до принципів буття християнської імперії, «класика» якої пов'язана з духовно-історичним досвідом Візантії – для Росії – на рівні носія ідеї «Третього Риму», для Франції – в спадщині ідей цивілізації

ранньосередньовічної Галлії, що тісно стикалася свого часу з культурою Імперії ромеїв (див. вище).

Отже, життєздатність імперського принципу як *монорелігійного і як того, що утворює гармонію влади – світської і духовної*, – апробувалася актуалізацією в різні епохи європейської історії, обумовлена *мусічно (мусически)-релігійними* основами цієї державної структури.

Сам принцип співвідношення Небесного і земного начал в даному розумінні державно-релігійної єдності реалізується в таких поняттях як *іконність і мімесис*. Аналізуючи їх специфіку стосовно до реалій візантійської культури, О. Каждан вказує: «Розглядаючи християнство як релігію, дану в одкровенні, його ідеологи виходили з того, що основні принципи <...> християнства сповіщено самим Божеством і що, відповідно, завданням людини є досягнення і збереження цих принципів, а не створення нових. Поняття наслідування, “мімесиса”, і подоби, “ікони”, для християнства надзвичайно істотно: людина створена як образ і подоба Бога, і наслідування Богу – норма його поведінки» [362, с. 126-127].

Сказане багато в чому визначило становище і сприйняття постаті імператора в Візантії [186]. І тут істотним є уточнення українського дослідника В. Балуха: «...На відміну від Римської імперії, візантійський базилевс був не лише верховним воєначальником, верховним суддею і єдиним законодавцем, але й оборонцем віри та церкви, обранцем Бога. Звідси – імператор не тільки пан і повелитель, а й живий символ християнського владарювання. Вседержитель ніби підняв імператора над усім земним і людським. Тому він став предметом особливого, політично-релігійного культу, що включав різноманітні урочистості й церемонії, в яких брали участь підлеглі імператора та церква» [47, с. 19].

Розглядаючи значущість постаті імператора в руслі специфіки візантійської цивілізації, А. Гійу констатував, що «все, що приходить згори, залежить тільки від Бога, все, що відбувається на землі – від імператора, єдиного управителя земного дому – візантійської держави» [171, с. 101].

Сказане багато в чому зумовило вельми багатоскладову ритуаліку, пов'язану з персоною візантійського імператора як «живого втілення закону» [253, с. 84], що багато в чому співвідноситься з літургійною культовою традицією.

«Імператор був сакральною фігурою, як такий він брав участь в літургії, уподібнюючись первосвященику. Під час служби в храмі Св. Софії Константинопольської він перебував у вівтарі, де разом з синами виконував особливі функції, а причащався він, на відміну від всіх інших віруючих, як священик, самотійно» [434, с. 16]. Історична практика свідчить також про те, що під час деяких культових церемоній в головному храмі Візантії імператор «...мав право займати місце під куполом. Таким чином, він розташовувався саме під зображенням Христа Вседержителя, який “керує всім”, що зазвичай знаходилося в центрі купола. Так досягалася пряма і зрозуміла відповідність між Вседержителем і самодержцем» [378, с. 134].

Подібне розуміння ролі і духовної значимості імператора багато в чому обумовлювало і різного роду придворні ритуальні способи звеличення його персони, що виражалися не тільки в урочистому ладі акламацій і поліхронія, успадкованих і в західноєвропейській духовно-імперській практиці наступних епох, але і в різного роду «дивах», що супроводжували появу імператора (особливо перед іноземними послами). Сакральний характер влади візантійського імператора підкреслювався не тільки використанням в політичному житті церковної термінології (пронія та ін.), а й тим фактом, що під час прийомів самодержець сидів на двомісному троні: в будні – на правій його стороні, а в неділю і святкові дні – на лівій, залишаючи місце для Христа, якого символізував покладений на сидіння хрест. Тим самим імператора трактували як космічну істоту, до нього постійно додавався урочистий епітет “сонце”» [362, с. 105].

Цю космічну символіку згодом підхопить практика найменування французьких королів, зокрема, блискучого Людовіка XIV, Королем-сонцем. А в опері П. Хіндемита сакралізація сенсу опери визначена космічними паралелями до імен головних героїв, але зі збереженням для Імператора

вищезгаданого, Візантією закріпленого епітета-символа «Сонце». Зазначена термінологія і відповідний сенс викликає явні асоціації зі слововживанням в християнській практиці, в якій Христос нерідко іменується «Сонцем Правди». Подібного роду аналогії досить доречні, якщо врахувати той факт, що французький абсолютизм вибудовував свою концепцію державності, спираючись, в тому числі, на досвід Візантійської імперії і сполученого з ним галліканізма (див. вище).

З функцією сакралізації постаті візантійського імператора також пов'язаний згадуваний вище термін «пронія», що апелював до практики імператорського дарування земель своїм підданим. Одночасно поняття «пронія» у візантійській традиції пов'язане з богословською концепцією Божественного Провидіння, турботи Всевишнього про своє творіння. У цьому є сенс його вживання в богословській традиції протягом усього періоду історії Візантії. У цьому ж значенні дане слово фігурує і в пам'ятках візантійського права: *пронія імператора – це «своєрідне служіння правителя, яке полягає у встановленні загальної користі для підданих»* [638, с. 118, 119].

У подібному розумінні терміна «пронія» мається на увазі не тільки політико-правова та господарсько-економічна специфіка взаємовідносин візантійського імператора і його оточення, а й духовна, узагальнена в ідеї взаємного «служіння-опікування» василевса, що по-батьківськи піклується про своїх підданих, і самих підданих, що служать своєму государю, сприймаючи його як намісника Бога на землі.

Одночасно термін «*пронія*», на думку істориків-візантіністів, виявляється синонімічним іншому, не менш істотному поняттю духовного та економічного життя Візантії – *ікономії*. І, за свідченням вчених, в ряді візантійських грамот термін *пронія* вживається в тому ж смислового наповненні, що і інший вид дарування – *ікономія*. Звідси логічно імовірним виступає уявлення про те, що обидва даних терміна позначали рівні права на певні категорії земель, і були формами імператорського пожалування [321, с. 102]. Так виявлявся сенс не тільки господарсько-економічний, але духовно-

дидактичний. Сказане підтримує згадувану раніше етимологічну ємність поняття ікономія, сполученого в середньовічній культурі, перш за все, з ідеєю Господнього Домобудівництва, що визначає духовний світ людини відповідної епохи.

Повертаючись до оцінок ролі і значущості імператора Візантії, необхідно разом з тим все ж зазначити, що його культ не був тотожним обожнюванню монарха в культурах Стародавнього світу. Про це свідчить відсутність родового престолонаслідування у Візантії, на відміну від Західної Європи. Відомо, що у Візантії імператором могла стати, і часто ставала, будь-яка людина з низів, і її, як римських «варварських» імператорів, війська все одно підносили на щиті: «Всі позитивні смислові відтінки в сприйнятті імператора стосувалися виключно його сану, але ні в якій мірі не до конкретного носія сану і особистості» [434, с. 16], оскільки в цьому випадку, на думку С. Аверінцева, «гідність сану важливіше, ніж гідність роду» [4, с. 23]. Тому не випадково ритуали піднесення і глорифікації імператора були сусідніми в візантійській придворній практиці з необхідними знаками приниження і покори конкретного носія сану. Так, при сходженні на престол василевсу вручався мішечок з прахом – акакія, василевс у Великий четверг мив ноги останньому константинопольському жебракові, «а в свято Неділі Вайї імператор, як служка, вів за вуздечку патріаршого віслюка, що прямував до храму Св. Софії» [434, с. 16-17].

Тим самим носій влади в Візантії опинявся в принципово новій духовно-буттєвій якості по відношенню до голів язичницьких імперій: це особливого роду моральна рівність громадян перед Богом, що дає наочне приниження піднесеного і піднесення приниженого. Згодом в мистецтві ХІХ ст. позначиться художньо-поетично ідея піднесення через Мистецтво «принижених і ображених» – на хвилі Християнського відродження Європи, що в художніх формах відтворювало ритуаліку Великої Візантії.

Розмірковуючи про подібну амбівалентність положення візантійського государя, В. Лазарєв висловлював переконання в тому, що в кінцевому

підсумку всі піддані візантійської держави є лише виконавцями Божої волі, і цар [імператор] не становить в даному випадку виключення. Матеріалізація цього принципу – ритуал: після повернення з переможної війни імператор ніколи не їхав сам в тріумфальній колісниці, але віз в ній ікону [513, с. 23].

Дані відомості про ритуал і побут Візантійської імперії узагальнені в працях Кекавмена, в так званих «Радах і розповідях», одна з глав яких іменується «Домостроєм» і включає в себе «Поради василевсу» [400]. Даючи характеристику ідеального образу візантійського імператора, названий автор, з одного боку, представляє його як «помазаника Божого, вищий авторитет, вищу владу на землі», «втілення закону», з іншого – вказує, що «вище нього – божественні закони, які йому не дано переступити». В кінцевому рахунку, джерело державного блага бачиться Кекавмену «не в нових політичних ідеях або реформах, а в моральних властивостях государя» [542, с. 72].

Сказане, таким чином, обґрунтовує ідею про *християнський теократичний «мімесісний» характер візантійської державності і про однозначно пріоритетну роль в ній духовного фактора, у відповідності з яким, навіть при наявності соціальної ієрархії, зберігається ідея рівності всіх членів соціуму перед Богом і його духовними законами.*

Подібного роду державна «модель» передбачала тісний союз духовної і світської влади, що знаходяться в органічній взаємодії один з одним. Тому не випадково, згідно зі свідченнями С. Сорочана, «візантійці порівнювали Імперію з людським тілом, а Церкву – з душею» [913, с. 77]. Такого роду союз духовного і світського начал в імперському типі державності отримав назву «симфонії влад».

Як зазначав російський візантініст і історик церкви І. Соколов, у візантійському уявленні про світ «...церква і держава – один складний і нероздільний організм. Держава – матерія, церква – форма. Верховним законодавцем-суддею і правителем церковно-державного організму є сам Господь Ісус Христос. Його намісники на землі – цар і патріарх, з яких

перший управляє тілом, а другий душею, але обидва вони <...> велика і украй необхідна основа державного життя...» [745, с. 285].

Спроби логічного обґрунтування взаємовідносин світської і духовної влади були зроблені ще в епоху правління Юстиніана в його концепції «симфонії влад». Але найточніше ідея симфонії виражена в гербі Візантійської імперії: єдине церковно-державне тіло, кероване двома головами, прикрашеними єдиним вінцем. В гербі немов зашифрована ідея «не злиття (рос. неслиянности) і неподільності» візантійської влади. Але ця ідея може відчуватися і навіть надихати, але не може бути виражена мовою юридичних термінів [361, с. 85].

У розгляді специфіки даного ключового для візантійської цивілізації в цілому поняття досить показовим виступає той факт, що в його визначенні візантійці апелювали до власне музичної термінології, широко відомої в даній якості, починаючи з Античності. Давньогрецьке слово «симфонія» буквально означає «співзвуччя, суголосо́не звучання, злагодженість». У культурі античності «симфонією» називали милозвучне поєднання тонів, консонанс, часто в парі з протилежними за змістом термінами – «діафонія», тобто різнозвуччя, різноголосся, або «антифонія». Термін «симфонія» в той час відносили і до «гармонії сфер», наприклад, у трактаті Аристотеля «Про небо», і до деяких музичних інструментів [877; 1118, стлб. 22].

Цікаво відзначити також, що, крім музичного тлумачення, термін симфонія в античній практиці мав також більш широкий спектр значень, що виходять на рівень духовно-філософських і естетичних узагальнень, про що свого часу писав О. Лосєв, відзначаючи можливість синонімізації і смислового співвіднесення «симфонії» з такими базовими поняттями античного світосприйняття і культури, як «гармонія», «пропорція», «канон», «єдине», «ціле», «міра», «порядок» та ін. У цьому випадку термін «симфонія» асоціювався не лише з «музичним аккордом», «консонансом», а й з утіленням принципу «єдності протилежностей взагалі», з Космосом [564, с. 43].

Відзначимо, що подібного роду співвіднесеність буттєвого і надбиттєвого вельми закономірна для античної культури, оскільки, на думку М. Кравцова, автора книги з символічною назвою «Симфонія поліса», «естетичні категорії (краса, гармонія світу) в античні часи вважалися не тільки характеристикою і еталоном творів мистецтва, а й формотворними принципами як природи в цілому (космос), так і суспільного життя (поліс)» [463, с. 6]. Тут пригадується надана О. Лосєвим характеристика класичної Античності: «...вся ідеальна держава у Платона від верху до низу співає, від верху до низу пронизана симфонією і гармонією, від верху до низу є космосом...» [463, с. 54].

Ті ж значення для терміна «симфонія» використовувалися в теорії музики і у стародавніх римлян. Від Античності взяті названі слова в середньовічну духовно-музичну практику, узагальнену в працях Боеція [166]. Крім цього термін «симфонія» використовувався і в середньовічній органології, будучи співвідносним і з деякими ударними інструментами, а також з різновидами колісної ліри [877]. І це положення є закономірним, якщо врахувати, що вся християнська філософія – це неоплатонізм, почасти неаристотелізм, а Християнство вищезгаданий Е. Ренан коротко позначав як еллінізований іудаїзм, розуміючи під еллінізмом перш за все грецьку філософську культуру.

І все ж, «музикальність» державної «симфонієтворчості» в язичницькій Античності і в християнській Візантії була різна: перша в своїй гармонійності ближче до етимологічного змісту слова «гармонія» (скоба, що скріплює дошки корабля), тобто силове з'єднання речово різного, тоді як християнська державність вибудовувалася на моральній дифузії можновладців, наближаючись до спеціально-музичного розуміння ладу-гармонії, з'єднання, народженого в культурній штучності тонової єдності.

Не менш значущим, починаючи з епохи Середньовіччя і аж до нинішнього часу виступає поняття про «біблійну симфонію», що нерідко синонімізується з терміном «конкорданції». В даному випадку маються на

увазі «...збори в алфавітному порядку всіх слів, виразів і фраз із зазначенням місця, де вони знаходяться, що можна зустріти в Святому Письмі» [876]. Подібного роду практика (відома не тільки в християнстві) являє собою фактичне виділення (з метою духовного осмислення) найважливіших ключових понять Біблії, узагальнюючих кодовий зміст її духовного вчення. За словами Ірвінга Дженсена, «подібно до того, як великі двері відкриваються на маленьких петлях, важливі теологічні положення Біблії часто залежать від найменших слів <...> Більшість великих доктрин Слова Божого вибудовуються навколо одного слова...» [1000]. Серед таких слів в даному зібранні фігурує і «симфонія», виділена в книзі пророка Даниїла і як визначення одного з біблійних інструментів (3: 5, 10, 15), і, одночасно, як загальне визначення названої духовної «скарбниці мови»-симфонії [440].

Таким чином, огляд значень терміна «симфонія» демонструє його смислове різноманіття. В рамках широко трактованого музичного поняття, що охоплює як упорядкований космос, так і консонантні інтервальні поєднання звуків і певні різновиди інструментів, симфонія узагальнює в собі категорії «порядку», «гармонії» в їх всеосяжному розумінні. При цьому в рамках середньовічної культури настільки широка палітра значень доповнюється також і біблійною симфонією-конкорданцією, замикаючи, таким чином, коло смислів, які об'єднують найважливіші духовно-філософські та релігійні поняття і Античності, і середньовічної східнохристиянської традиції.

Візантійська симфонія влади, що враховує у своїй концепції багатовіковий досвід тлумачень даного терміна, стає одним з ключових понять візантійської цивілізації, що синонімізуються з євтаксією, яка вказує на «порядок, встановлений Богом на землі, проти якого ніхто не може повстати без ризику», а за цей порядок «відповідають влади» [171, с. 497]. Так забезпечується не тільки матеріальний добробут держави, але створюються максимальні умови для здійснення ідеї Господнього Домобудівництва в рамках сакралізованої християнської Імперії. «Господь посеред неї, та не

захитається”, – текст цього псалма відноситься не тільки до Церкви, але перш за все до священної імперії» [434, с. 15].

Отже, здійснення цієї ідеї символічно мислиться в рамках візантійської цивілізації через музичне начало в його широкому розумінні, відповідно до якого, починаючи з найдавніших часів, «музика – повнота світу в своєму прояві, музичний порядок (сукупність метра, ритму, мелодії, гармонії) є відображенням всесвітнього порядку, всередині якого – своєрідно і супідрядно йому – здійснюється буття культури» [29, с. 9].

Подібного роду уявлення про Візантію як «християнізований космос» багато в чому визначали і специфіку її соціуму, а також впливали на формування морально-етичного поведінкового стереотипу візантійця і системи його духовних цінностей. Одну з визначальних якостей візантійського «образу світу», багато в чому обумовлену його божественно-сакральними «домінантами» і пріоритетами, становить *традиціоналізм і консерватизм*, про що неодноразово згадувалося в працях візантиністів різних епох, в яких позначена історична парадигма Візантії була як об'єктом жорсткої критики, так предметом пильного вивчення і високих оцінок.

Зі сказаного випливає надзвичайне для прогресистських установок положення про ідеологічно-моральний і господарсько-економічний позитив традиціоналізму, який в умовах європейської соціодинаміки і в усій сукупності культурно-мистецьких проявів асоціювався з «опором матеріалу», який є важливим у якості його подолання. Але сучасна історія, культурологія та гуманітаристика в цілому не приймає категоричності даного підходу: традиція і породжений нею традиціоналізм є однією з базових категорій культурології (символ – традиція – звичай). Традиція, що долається на певних етапах, все ж концентрує те, що зберігає і просуває культурний стрижень людських дій.

Але ж «традиціоналізм лежав <...> в основі християнського світогляду, і людська думка з самого початку орієнтувалася не так на творчість, але на схиляння перед авторитетом <...> Апеляція до авторитету здавалася в ту пору

більш істотною, ніж апеляція до розуму; в переказі чужого, але благочестивого твору вбачають не плагіат, а чималу заслугу <...> Християнська космологія як би стає виправданням візантійського господарського та політичного традиціоналізму: все повинно залишатися таким, яким вийшло з рук Творця...» [362, с. 127, 154].

При цьому, розглядаючи співвідношення традиції і досвіду в візантійському духовному житті, дослідник констатує, що «традиція сходила до суті, досвід – тільки до феномену» [362, с. 162]. У даній якості традиція визначала багато сторін життя візантійців, що проявлялися практично на всіх її соціальних рівнях. «Сам государ розглядався як хранитель традицій – будь то римське право або поставлення церковних соборів. Навіть саме слово “нововведення” – каїнотомія – мало у візантійців виключно негативні оцінки» [913, с. 221].

Подібного роду установка на традиціоналізм мислення, багато в чому пов'язана з теократичною сутністю розуміння держави-імперії, обумовлювала поширення даної якості і на візантійську культуру, що принципово відрізняло її, як вказувалося раніше, від західноєвропейського світу, більшою мірою орієнтованого на ідеї Прогресу.

Сказане визначає специфіку візантійського живопису. Досліджуючи його історію, мистецтвознавці наголошують на тому, що, оскільки візантійські художники передавали в своїх роботах ідеальні прообрази явищ, відповідно, їх іконографія покликана була відрізнитися «великою стійкістю»: адже «в основі кожного явища лежала лише одна ідея», а, передаючи ідею, необхідно було «строго дотримуватися її сутності», яка «була незмінною і раз і назавжди встановленою», і «будь-яке її відображення мало відрізнитися настільки ж незмінним характером». Звідси – «логічно впливає консервативний традиціоналізм візантійської іконографії» [513, с. 33].

З огляду на зазначену раніше істотність для візантійської культури дуалізму античної та християнської традицій, різні автори пов'язують її традиціоналістсько-консервативну якість також з характером успадкування і

наступності Візантією античної культури. Нагадуємо, що в імперії ромеїв «...не було втрати античної спадщини, що зумовило на Заході пафос пошуків антики, постійні спроби ренесансів, спрагу здобуття “золотого століття” – гуманістичної культури давнини». Висновок вчених – про психологію Ренесансу, Реформації як про «невпинний Пошук («Взыскание») Граду», яка визначала і визначає динамічний і цілеспрямований тип західної культури та західного духу.

А в Візантії – інше: «Цей нескінченний пошук якогось втраченого ідеального образу життя, ідей, порядку незнайомий Візантії принципово, незважаючи на те, що в історії візантійського мистецтва існували періоди, що отримали назву ренесансів <...> Тут не існувало почуття втрати, “позбавленості”, що зумовило поступальний шлях розвитку західної цивілізації» [434, с. 12].

Традиціоналізм, вкорінений в культурі Візантії, становить одну з найбільш показових її якостей, викликаючи роздратування і категоричне неприйняття у прихильників «динамічного образу світу», виплеканого ідеями пошуку-прогресу в постренесансній Європі. Проте, як свідчить культурно-історична практика, наприклад, XIX століття, і в рамках динамічно зрозумілого історизму, періодично спостерігався інтерес до традиціоналізму, до відродження цінностей патріархальної культури і властивого їй кола образів і ідей, жанрових типологій. Сказане співвідносно і з німецько-австрійським бідермаєром і його аналогами в культурі інших країн Європи, і з традиціями російської «садибної культури» XIX ст., і з відродженням ідей візантізму на рівні «візантійського» (неовізантійського) стилю в XIX-XX ст. і т. д.

Характерно, що всі зазначені вище процеси, які можна узагальнити в показових ознаках того, що виділяємо як *патріархально-ортодоксальну культуру*, так чи інакше відображають відповідну якість і в музично-історичній традиції. І це проявляється в особливого роду прихильності багатьох композиторів XIX ст. до типологій старовинних музичних жанрів

прикладного значення з відповідним образно-смісловим і інтонаційним «наповненням» (прикладна вокальна і танцювальна музика, церковно-співочий обиход і т. д.), а також в очевидному нівелюванні прояву власне авторської композиторської індивідуальності, в перевазі опори на «типове» і «загальнозначуще» як базових якостей у вираженні сутнісного (онтологічного) начала музики в її високому розумінні.

Отже, *традиціоналізм, консерватизм візантійського образу світу, обумовлений його сакральною теневою, багато в чому визначив специфіку як його державності, культури, так і соціальних відносин.* В останньому випадку дуже істотною була також роль *сімейної* лексики в сприйнятті і тлумаченні духовно-історичних і соціально-державних реалій, що сполучаються з такими найдавнішими архетипами патріархальної культури, як «дім», «сім'я», «рід», «ієрархія» і т. д., що смислово взаємопов'язані між собою і сакралізовані в реаліях візантійської духовної культури.

А. Гійу, розглядаючи специфіку візантійського соціуму як найважливішу складову цивілізації ромеїв, констатує, що «людина за своєю природою не створена для того, щоб жити на самоті, її покликання – жити в суспільстві, з батьком, з матір'ю, братами і сестрами, з своєю дружиною і дітьми, з іншими родичами, зі своїми друзями і співгромадянами, з усіма тими, хто одного роду з ним, нарешті, взагалі з усіма людьми як частиною всього того, що називається світ, витвір Творця» [171, с. 101]. Акцентуючи важливість у візантійському суспільстві подібного роду духовно-родинних зв'язків, що принципово відрізняють його від суворої станової ієрархії, що панувала в західноєвропейському середньовічному соціумі, дослідник підкреслює їх сакральний характер.

В рамках подібних духовних координат Бог, згідно думки ранньохристиянського історика IV ст. Євсевія Кесарійського, розглядається як «господар цього величезного будинку, який Він побудував. Він представлений на землі церквою. В цьому будинку кожен виконує свої обов'язки, кожен несе свою службу, будь він архітектор або муляр, хлібороб,

солдат, пастух, атлет, мандрівник або мисливець, між тим кожен несе відповідальність за свої вчинки і за свій вибір. Звичайно, Бог керує, але його зв'язок зі світом носить такий же характер, як і зв'язки імператора з містом, а значить, і з державою, як зв'язок батьків зі своїми дітьми» [171, с. 101].

Аналогічного роду позицію сприйняття світу і соціуму як єдиного гармонійного цілого демонструють висловлювання інших іменитих візантійців, чиє «слово» було вельми значущим в духовному житті імперії ромеїв. Так ще на початку X ст. Константинопольський патріарх Микола Містик «...трактував Візантійську імперію як громаду, всі жителі якої пов'язані спільністю долі. Законодавці зверталися до підданих як до рівно улюблених дітей загального батька – імператора». Кекавмен же зводив генезис подібної спільності до старозавітної історії, оскільки всі люди – «нащадки однієї людини, Адама, якби вони були царями, начальниками або жебраками, що живуть милостинею»» [362, с. 69].

Подібного роду всесвітня «сімейність», «общинність» також виступала співвідносною з міфологемою «дому», який і в буквальному і в широкому сенсі слова сприймався, згідно з думкою С. Аверінцева, як «образ обжитого й упорядкованого світу, обгородженого стінами від безмежних просторів хаосу» [4, с. 159].

Дім, так само як і поняття про сім'ю, становить найважливішу категорію духовно-соціальної свідомості візантійців, пов'язану з впорядкованістю, гармонією відносин. В уявленні А. Гійу «сімейний будинок нагадує укріплене місто» [171, с. 244], стаючи не тільки місцем згуртування близьких людей, але місцем їх духовної підтримки-захисту, про що писав свого часу Кекавмен – автор згадуваного вище візантійського «Домострою». Сім'я, в його розумінні, «справжня фортеця, замкнений світ суто інтимних і приватних відносин, що направляється твердою рукою глави сім'ї» [542, с. 112].

Візантійська сім'я (сінгеніс) – це досить велика спільнота, яка об'єднувала не тільки батьків і дітей, а й представників інших поколінь

далеких родичів, що частково нагадувала сім'ю-клан, аналогічну середньовічній ірландській сімейно-родовій традиції (див. вище). Візантійська сім'я-сінгеніс «представляла собою якусь подобу монастиря, індивідуальний світ, який живе зазвичай у власному будинку, прихований від сторонніх очей <...> і постійно готовий до облоги ззовні. Для сімейної людини це була тиха гавань, де можна було знайти душевну рівновагу і спокій, пізнати справжнє щастя. Обителлю сім'ї була садиба» [913, с. 167].

Всіма справами сім'ї зазвичай керував найстарший представник роду, нерідко батько родини. Не менш важливу роль в ній грала і мати. Відповідно, шанування батьків, взаємини з ними на основі принципу слухняності, складало першу заповідь і обов'язок з боку дітей. У свою чергу найважливішою метою батьків ставала активна участь в процесі виховання (в тому числі і духовного) власних дітей, на що було націлене не тільки життя сім'ї, але і вельми розвинена (в порівнянні із Західною Європою) багаторівнева візантійська система освіти.

Таким чином, візантійська сім'я, з одного боку, являла собою замкнену спільність, що захищала своє приватне життя, з іншого – вибудовувала принципи свого існування у відповідності до загальноприйнятих духовних (християнських) законів і ієрархії, показових для всіх рівнів буття аж до сакрального.

Представлені вище особливості візантійської сімейності і її цінностей найбільш повно були узагальнені в згадуваній вище праці Кекавмена [400] (XI ст.), яка є фактичним зразком візантійського Домострою. В історичних дослідженнях і перекладах даного пам'ятника візантійської літератури, починаючи з другої половини XIX ст., брали участь найвідоміші візантологи двох останніх століть – В. Васильєвський, Дж. Баклер, П. Лемерль, Г. Літаврін та ін. «Поради і розповіді» Кекавмена, що відобразили, на думку П. Лемерля, «світогляд середнього візантійця», проте, охоплюють різноманітні сфери духовно-історичного та морально-етичного життя Візантії XI ст., в числі яких і військова справа («Статегікон»), і «Поради топарху», і

детальний аналіз особливостей ведення домашнього господарства («Домострой»), і, нарешті, «Поради василевсу» з включенням «Правил поведінки в разі заколоту» проти імператора.

Дана праця, як бачимо, при всій різноманітності її напутливо-повчальних «напрямоків», все ж виявляє опору автора на «особистий досвід і євангельські заповіді» як головні життєві орієнтири. Мета ж даного повчання, зверненого і до імператора-василевса, і до воєначальників різного рангу, і до домочадців, і, перш за все, до своїх дітей, – «навчити, як домогтися благополуччя і духовного порятунку, не порушуючи закону і не впадаючи у гріх». Узагальнюючи на базі даного літературного пам'ятника специфіку світогляду Кекавмена і, через нього, багатьох його сучасників, Г. Літаврін зазначає наступне: «Кекавмен приймає сформований порядок речей таким, яким він є. Все природно і в принципі не викликає у нього роздумів про будь-які корінні причини соціальних бід. Несправедливостей багато, але вони виникають через недосконалість людської природи, від забуття страху Божого, від порушення законів. Що ж стосується життєвих підвалин, то завдання, навпаки, полягає в тому, щоб затвердити традиційні відносини в суспільстві (де кожному визначено місце згори [Богом]), піклуючись про шляхи благочестя і суворого дотримання законів, про позбавлення від недоліків, які порушують гармонію» [542, с. 70-71].

Таким чином, в даній праці, створеній аж ніяк не представником столичної еліти філософсько-аристократичного кола, але «середнім візантійцем» (при цьому досить добре освіченим), фактично узагальнена візантійська «картина світу». Маючи деякі різночитання в деталях і нюансах з іншими точками зору своїх сучасників на даний предмет (Михайло Атталіат та ін.), праця Кекавмена, тим не менш, в своїх базових висновках узагальнила найбільш показові якості візантійського світосприйняття і ролі в ньому духовно-релігійного чинника. За словами С. Аверінцева, що аналізує поетику ранньовізантійської літератури, «буття і побут [в культурі Візантії] не тільки не розділені, але прямо прирівняні один одному в релігійно-обрядовій моделі

суцього: лад буття – від Бога, але уклад побуту – теж від Бога. Тому самі “домашні” і “сімейні”, якщо завгодно, самі “обивательські” уроки побутової доброзвичайності лежать в тій самій площині, що і високе бачення світового порядку» [4, с. 159].

Подібного роду зв'язок «побуту» і «буття», що в рівній мірі співвідноситься з Божественним світом, становить показову якість не тільки візантійської «картини світу», а й інших цивілізацій-культур, що так чи інакше сприймали і засвоїли візантійську культурно-історичну та духовну спадщину. Як зазначалося раніше, консервативно-традиціоналістська концепція візантійського домострою і його східнохристиянського базису вплинула і на західноєвропейську цивілізацію Середньовіччя, що породила численні національні варіанти домострою (див. вище), і на духовно-державно-політичний устрій Русі-Росії.

Напіванонімний варіант Домострою, що виник тут в XVI ст. (див. нижче), фактично узагальнив найбільш характерні якості вже російсько-слов'янського «образу світу» в його уявленні про співвідношення сакрального і буденного. «Домостроївська» модель є пізнаваною і в традиційних духовних цінностях українського образу світу з його особливим тяжінням до культу сімейності, вшанування предків, пієтету по відношенню як до батька, так і, перш за все, до матері і т. д. Сказане знайшло відображення і в образно-сміслових і інтонаційно-драматургічних аспектах «Тараса Бульби» М. Лисенка, «Назара Стодолі» К. Данькевича, і в поетиці «Наталки Полтавки» І. Котляревського (як, втім, і в її лисенківському «аналозі»), і в поезії Т. Шевченка, який створив, за словами О. Козаренка, «універсальний топос «садка вишневого коло хати» [423, с. 154], семантика і сенс якого в повній мірі можна порівняти з патріархально-ортодоксальним типом культури і його традиціями.

Духовно-сміслова «модель» візантійського Домострою на рівні генезису фактично визначила тематику, коло образів, жанрові «домінанти» і

стильові якості бідермаєра і його аналогів в європейській культурі ХІХ ст., а також в «пролонгаціях» названого стилю в культурі наступних епох.

Дана традиція отримала і характерне відбиття в музичній культурі означеного періоду, виділивши особливий статус феномена «домашнього музикування», «прикладних музичних жанрів», «дитячої музики» при визначальній ролі богослужбово-співочої традиції в усьому розмаїтті її конфесійних проявів відповідно до «формули» бідермаєра як «побуту, пронизаного релігійністю» [376, с. 22-23]. Окреслені музичні «виходи» названої традиції не випадкові, але досить закономірні і багато в чому кореняться, на наш погляд, в тому сакральньо-космічному розумінні суті музики, яка була властива Середньовіччю.

Згідно з Бл. Августином і багатьма візантійськими богословами, спів як уособлення молитви-віри є також співвідносним зі спорудженням Дому, що символічно втілює базові ідеї Господнього Домобудівництва і духовного сходження людини, бо «вся земля співає пісню нову, на всій землі будується Дім. Вся земля є Дім Бога. Якщо вся земля – Дім Бога, тоді всякий, хто не об'єднується з усією землею, не є Домом, але – купою руїн, старих руїн, прообразом чого був старий храм <...> Любов і пісня об'єднують людей для побудови нового Храму – нового світу» [111, с. 211].

Під «новим світом» в християнському Богослов'ї насамперед малася на увазі «нова людина», чие буття відтепер будувалося за новими (християнськими) законам і векторно було направлено на пошуки шляхів духовного Преображення як головної мети «Господнього Домобудівництва». Значимість людини в світі визначалася його особливим статусом як вінця Божого Творіння. В. Бичков, аналізуючи двотисячоліття розвитку християнської культури, наголошував на важливості для ранніх християнських мислителів метафори «Бог-Художник», відповідно до якої Всевишній представлявся їм «великим Художником, який творив світ як величезний твір мистецтва за задалегідь наміченим планом».

Згідно Іринею Ліонському, «душа людини є матеріалом в руках Божественного Художника, що постійно здійснює творчий акт щодо поліпшення (прикрашання) свого головного творіння». Тому «вся діяльність щодо вдосконалення людини <...> сприймалася християнськими мислителями як художня творчість, результатом якої повинен був з'явитися особливий образ, чудовий твір мистецтва – досконала в духовно-моральному відношенні людина» [111, с. 71, 73].

Відзначимо, що значимість даної ідеї зберігалася і в відношенні до «занепалої» людини. У цьому сенсі перетворення мислилося на рівні повернення до своєї споконвічної високої духовної природи, втраченої після гріхопадіння. Середньовічна культура Заходу і християнського Сходу демонструвала, як вже зазначалося раніше, різні підходи в досягненні цієї мети. «Якщо на Заході благодать конструювалася як щось зовнішнє для людини, як отримуване ним ззовні, то візантійське богослов'я виходило з принципу *синергізму*, тобто взаємодії людської волі і одержуваної від Бога благодаті. Тому завдання *порятунку на Заході і на Сході розумілося по-різному: на Заході – як виправдання перед Богом, на Сході – скоріше як досягнення Бога, як злиття з ним*» (курсив – О. М.) [362, с. 179-180].

Сказане підтверджується і в богословській літературі Візантії, що зосередила сутність східнохристиянської традиції, відповідно до якої «якщо Христос – Боголюдина “за природою”, то кожен християнин потенційно є Боголюдиною “по благодаті” <...> Перспектива людської долі йде вгору в нескінченність, яка є Бог» [4, с. 83].

Згідно подібним уявленням людина потенційно виступає як активна діюча сила, що долає своє «тварне обмеження» зусиллями власної духовної «со-участі», «со-буття», «творчої співпраці», які в сукупності визначають сутність феномену синергії. Як бачимо, в цій *синергійній* спрямованості *традиційна* людина є *людиною діяльною*, їй притаманний *динамізм творчості*, але в усвідомленому керівництві одного разу прийнятими моделями і в очевидному Благому цілепокладанні. У цьому випадку людина

мислиться як «...великий світ, укладений в малому, що є єдиним осередком всього існуючого, очолюванням творінь Божих» [441, с. 249] і уособленням, згідно Діонісію Ареопагіту, «неподібної подоби» [111, с. 557].

Сам же процес перетворення-теозису як кінцева мета буття людини був спрямований на формування того духовного його стану, який в святоотецькій літературі отримав назву «радість-печаль» (рос. «радосто-печалие») або «правильного внутрішнього улаштування» [87, с. 525]. Одним з головних засобів його формування була не тільки власне молитва, а й богослужбовий спів (див. нижче).

Разом з тим, високий духовний потенціал, закладений Богом в його творінні, сусідив із зовнішньо граничною скромністю вигляду, що принципово відрізняє його від образів язичницьких героїчних епосів попередніх епох. Їх моці і силі протистояв герой середньовічної агіографії і літератури, зазначений, за словами О. Каждана «величчю непомітності». На думку дослідника, «візантійська література охоче обирає своїм героєм маленьку, повсякденну, часом ущербну людину, чия немічна плоть знаходиться в разючій невідповідності з величчю її духу. Улюблений герой агіографії – смиренний, жалюгідний, “жебрак духом”, що стоїть на останніх щаблях суспільної ієрархії: раб, юродивий, бродяга. І разом з тим, він обранець Божий, наділений надприродним знанням, чудотворець, заступник скривджених» [362, с. 203]. Подібний «дегероїзований» герой привертав увагу своїм терпінням, смиренням, внутрішньою гармонійністю, що зводилися в ранг духовного подвигу.

І навпаки, мучениками і тим більше обранцями Божими стають також і представники аристократії (і саме такі переважають в житійних описах), які, всупереч своєму статусу і своїм очевидним соціально-освітнім чеснотам, приймають приниження і біль, зневажану оточуючими смерть, демонструючи тим самим моральну рівність-єдність з одновірцями іншого соціального стану.

Зазначена тема «применшення» людини, що є показовою як для візантійської культури, так і для всієї східнохристиянської культурної традиції, була нерозривно пов'язана зі згадуваною вище ідеєю кенозису (кеносис). Згідно з узагальненнями В. Рожковського, «онтологія кеносису Бога знаходить своє продовження в “применненні” людського буття, що може отримати релігійно-філософську інтерпретацію в якості підстави своєрідності розуміння людини в філософській антропології» [808, с. 9]. «Ідея “применшення” людини», що активно розвивалася в працях Іринія Ліонського, Афанасія Олександрійського, Григорія Богослова, Григорія Нісського та ін., «передбачає початок його піднесення до Бога і виборення повноти буття», які втілені у формулі «кеносис – теосіс» [808, с. 10, 20].

Ще однією пріоритетною якістю середньовічної людини, яка отримала високу оцінку в християнській патристиці, можна вважати очевидно демонстровану *дитячість* її сутності. В оцінці даної властивості людської натури необхідно диференціювати власне дитинство як початковий етап людського земного життя і богословське сприйняття образу дитини в середньовічній традиції. У першому випадку, згідно зі спостереженнями Ф. Арьєса [37] і А. Гуревича [215], дитинство не було предметом спеціальних оцінок і узагальнень, оскільки середньовічна цивілізація розглядалася як «цивілізація дорослих». Дитина ж сприймалася як уособлення маленької дорослої людини.

Разом з тим, аналіз євангельських та інших біблійних джерел демонструє інший підхід і тлумачення образів дитинства. «У Писанні дитинство – це образ досконалості, лейтмотивом якого є простота і смиренність, властиві дитячому віку» [27, с. 34]. Відзначимо також, що дані якості важливі для християнських богословів не тільки самі по собі, але як знак духовної чистоти людини, яким вона була відзначена до гріхопадіння і до якого вона повинна прагнути в процесі свого духовного преображення, про що пише Єпископ Гатчинський Амвросій: «Образ дитини – це не тільки приклад духовної простоти, незлобливості, чистоти і любові. У перспективі

історії спасіння людини – це нагадування про первозданний стан людей до гріхопадіння. Тоді дитинство – це здатність зустрітися з Богом лицем до лица, бачити Його, говорити з Ним» [13, с. 45].

Нарешті, саме з образом дитинства асоціювалася особлива форма краси, що цінувалася у східнохристиянській патристиці – «чистота і простота», які співвідносилися в результаті з «милістю Божою» [526, с. 271].

Відзначимо, що ці якості виявилися значущими і еталонними не тільки в Середньовіччі, але і в наступні епохи. Особливого роду простота, дитячість, смиренність, поєднані з надзвичайною глибиною віри, відрізняли, наприклад, Франциска Ассизького, який нерідко співвідноситься з образами православних святих. Його особистість як очевидне втілення «великого в малому», що демонструє силу духу і внутрішнє перетворення при очевидній зовнішній простоті і скромності (аж до самоприниження) не випадково стала об'єктом пильного інтересу не тільки в Середньовіччі, породивши францисканський орден і безліч послідовників, але і в XIX–XX ст.

Інтерес до Франциска Ассизького і його світогляду багато в чому визначив духовну еволюцію Ф. Ліста та стильові трансформації його творчості, співвідносні з Цеціліанським рухом. У другій половині XX ст. в період релігійно-містеріальних пошуків постмодерну, що нерідко співвідносяться з духовними цінностями «Неподіленої Церкви», саме образ Франциска Ассизького – «біднячка» («Poverello») як він любив сам себе називати – опинився в центрі грандіозного містеріального дійства О. Мессіана, зосередженого на поданні життя-Преображення прославленого святого (див. нижче).

Відзначимо також, що згадані вище типові якості середньовічного героя, що виділяються у візантійській патристиці та літературі, близькій до неї, при відповідних національно-конфесійних корективах, визначають в першій половині XIX ст. смислово-змістовні аспекти німецько-австрійського бідермаєра, герої якого, починаючи з вигаданого літературного персонажа А. Куссмауля і Л. Айхродта – Готтліба («улюбленця Божого» відповідно до

значення імені) Бідермаєра (Бідерманн), стануть уособленням скромності, простоти, добросердя, чесності, чуйності, тобто того комплексу якостей, які будуть принципово їх відрізняти від індивідуалістичних устремлінь романтичних персонажів.

Сказане повною мірою демонструють герої камерно-вокальної творчості Ф. Шуберта, Р. Шумана, особливо «дитячі» цикли останнього – фортепіанний «Альбом для юнацтва» [203], а також його вокальний аналог [712]. Іншою жанровою іпостассю втілення даного типу образності можна вважати багатьох персонажів німецького музичного театру епохи Реставрації, представленого іменами Е. Т. А. Гофмана, К. М. Вебера, А. Лорцинга та їхніх сучасників.

Образ дитинства як втілення чистоти і невинності в умовах досить жорстокої дійсності в другій половині XIX ст. стає однією з провідних тем творчості Ф. Достоевського, а пізніше – одним з ключових відкриттів російського музичного модерну, будучи представленим в камерній моноопері – «психографічній драмі» «Ялинка» В. Ребікова (див. нижче). Наведені приклади, а також безліч інших, які будуть представлені в аналітичному розділі дисертації (3 розділ), так чи інакше свідчать не тільки про актуальність даного типу образності в культурі Нового часу, а й про їх східнохристиянський генезис.

Повертаючись до характеристики візантійської культури і показового для імперії ромеїв «образу світу», відзначимо, що виділені раніше її якості і загальна орієнтація на сакралізацію «побуту» і «буття» виявлялася і в культурі. Зіставляючи візантійську і західноєвропейську середньовічні традиції, Г. Колпакова вказує на їх принципові відмінності, які бачаться названому автору в наступному: «Культура Візантії виникла не в силу необхідності, що визначила художні шляхи Заходу. Художній світ Візантії був багатим і різноманітним, в інші періоди – надмірним <...> Тут не знали скудоти, напруги сил в пошуку шляхів і протиборстві тенденцій, що довгий час характеризували розвиток західної культури, не знали боротьби за

перемогу єдиного і вищого зразка. Можливо тому спроби вибудовування у візантійському мистецтві еволюційних магістралей, ліній поступового сходження до ідеалу майже завжди виявляються неспроможними. Шлях розвитку культури був тут прямо протилежним: від даності вищого ідеалу до подальшого його спрощення і сходження» [434, с. 14].

Остання теза, орієнтована на простоту як вираз ідеального, уявляється однією з найбільш істотних для візантійської культури та естетики. Подібно до того, як духовна і моральна краса нерозривно пов'язана для апологетів раннього християнства з простотою і природністю, категорії краси і простоти як вираження сакрального стають визначальними і в художній культурі імперії ромеїв і позначені С. Аверінцевим як «аскетичне опрощення». На думку дослідника, «воно теж має свій алфавіт, який треба витвержувати, як малолітній школяр, не відступаючи перед зусиллями зубріння» [4, с. 180-181].

Однозначний пріоритет у візантійській культурі і мистецтві духовного начала визначає їх спрямованість на дидактичність, «душокорисність», повчальність, етичні оцінки, які передбачають чітку диференціацію добра і зла. В останньому випадку з високим духовним світом, як правило, пов'язані статика, стабільність, незмінність, в той час як світ зла завжди рухливий і мінливий. Тому, зображуючи бісів і грішників, художник не прагне представити їх нерухомими, навпаки, умиротворення і спокій виявляються неодмінною властивістю в характеристиці святого. Відповідно, «поняття внутрішнього розвитку образу практично не існує для візантійського письменника [так само як і для митця-художника]: або образ залишається настільки ж монументально нерухомим, як фронтально передане зображення святого на іконі, або він переживає миттєву трансформацію, основа якої лежить не у внутрішньому русі, але у диві» [362, с. 218-219].

Відзначимо, що в культурі Нового часу даний принцип виявиться малозатребуваним, оскільки в цю епоху перевага надаватиметься динаміко-діалектичним засобам («тональним», за визначенням Б. Кутузова) характеристики внутрішнього світу людини і її взаємин зі світом

навколишнім, що висувають образи боротьби, протистояння, подолання, опору як ключові чинники формування особистості героя, його індивідуальності. Лише культура ХІХ–ХХ ст., в тому числі і музична, заклопотана пошуками духовних основ буття європейської людини, що зводяться також і до раннього християнства, відродить інтерес до подібного роду сакральні типізованих героїв і образів, які стали носіями не стільки «ідеї розвитку» в її традиційно мирському розумінні, скільки ідеї «типізації» високих духовних якостей, що відображають функцію мистецтва як сходження до сакрального («модального») прототипу.

Окреслені якості фактично визначають *спіритуалізм* як одну з базових властивостей візантійської культури і мистецтва. «Не натуралістичність, психологізм, експресивність і динамізм, але, навпаки, узагальненість, умовність, символізм, статика, самозаглибленість, ієратичність і канонічність характерні для нього [візантійського мистецтва] в першу чергу» [111, с. 483]. Додамо також, що перераховані риси багато в чому визначають і типологічні особливості патріархально-ортодоксальної культури, для якої візантійська культурно-історична традиція, орієнтована на ідеї внутрішнього духовного Преображення людини і її сходження «від дольного догори», виступала в якості однієї з базових і визначальних.

Доповненням до сказаного може служити і позиція щодо смерті, яка склалася в рамках візантійської богословсько-духовної традиції. Остання розглядалася не на рівні «заперечення буття», але як «народження у вічність». Зіставляючи західноєвропейське уявлення про духовну сутність фіналу людського буття зі сприйняттям його в Візантії, О. Каждан відзначав, що на Заході домінувала ідея Суду, доповнена теорією про Чистилище, в той час як у візантійській традиції домінувала «не так скорбота за померлим, скільки <...> розрада (утішання). Надія на нове життя, – “вічний світ” – займає центральне місце» [362, с. 159-160]. Сказане проявилось і в богослужбовій практиці Візантії, в якій «...весь комплекс християнського чину поховання був

дійсно спрямований на втішання, натхнення і повчання оточуючим» [913, с. 97].

Відзначимо, що подібного роду «оптимістичний» підхід до тлумачення смерті як «нового життя» з відповідним виділенням і акцентуванням образів «спокою» і «розради» пізніше стане визначальним в протестантсько-лютеранській «картині світу», породивши досить самобутню модель так званого «Німецького реквієму», що є популярним в композиторській практиці XVII–XX ст. (Г. Шютц, Й. С. Бах, Й. Брамс, Р. Шуман, П. Хіндеміт, Г. Ейслер, Е. Денисов та ін.) і принципово відрізняється своїм патріархально-гармонійним «тонусом» від оперно-драматичних варіантів латинського реквієму в спадщині сучасників названих авторів.

Повертаючись до культурних реалій Візантії, відзначимо, що показове для неї тяжіння до сприйняття світобудови як Божественного гармонійного упорядкованого цілого позначилося і на її музично-історичній традиції. Свого часу С. Рахманінов підкреслював, що «час може змінити музичну техніку, але він ніколи не змінить місію музики» [795, с. 144]. Безумовно, музична культура середньовічної Візантії і європейська музично-історична традиція наступних епох мають суттєві відмінності. Проте саме в рамках християнської культури імперії ромеїв остаточно формувалося уявлення про високе призначення музики, яке збереже свою актуальність і в наступні епохи. Свідченням сказаного можуть служити, наприклад, узагальнення В. Медушевського, для якого музика – «не мова емоцій, не мова психізмів. Вона – мова онтології, буття в усіх його вимірах при верховенстві духовного <...> Її зміст – вогонь натхнення. Вона окрилює, піднімає вгору, просвітлює, дає силу перетворювати і будувати життя» [613, с. 27].

Відзначимо, що онтологічне розуміння музики було достатньо усвідомлюваним вже в Стародавньому світі. Середньовіччя внесло в цей процес християнське тлумачення даного явища з властивою йому широтою і різноманіттям можливостей його розуміння і як феномена музики, і як співу. Поділ даних понять є досить закономірним для східнохристиянської

культури, оскільки вони співвідносилися з принципово різними сферами людського буття – перша зі світською практикою, в той час як друга – з богослужбовою традицією, якій віддавалася безсумнівна перевага.

На думку Г. Єрзаулової, «східна церква відкидала музичну практику як невідповідну самому строю богослужіння, в якому правильне життя людини розглядалося як умова правильного співу, а людина уподібнювалася інструменту, від якісної настройки якого залежала чистота і досконалість мелодії. Тому спів розглядався як особливого роду мистецтво, вправляючись в якому, людина прагнула до досконалості і богоподібності» [282, с. 66]. Формулюючи сутність даного підходу на рівні тезових «формул», В. Мартинов констатує: «богослужбовий спів є показником свідомості, що спрямована до Бога, музика ж є показником свідомості, зверненої до світу» [602, с. 11].

Пріоритетна роль богослужбово-співочої традиції, а також її зв'язок з міметичним характером всієї візантійської культури так чи інакше впливали на формування концепції «ангелогласного співу» або «ангелогласія», яке визначається В. Медушевським як «пророблений духом звуковий матеріал» [436, с. 66]. Відповідно, мета його багато в чому була визначена не тільки на рівні найважливішої складової богослужіння, а й як базового засобу духовного перетворення людини. За словами диякона Дмитра Болгарського, «починаючись на небі як ангельське славослів'я (Іов 38: 7), продовжуючись на землі в храмі і в кожному окремому віруючому серці, церковний спів не перестає звучати в вічності (Одкр. 15: 3) <...> Церковний спів – це завжди спрямована динаміка руху душі вгору, конкретне сходження до Господа через молитву, самовідданість і смиренність» [87, с. 519].

Не випадково Діонісій Ареопагіт бачив головне призначення церковної музики у вихованні «Богоприїмного (рос. «Богоприимного») розуму». Одночасно, настільки висока місія співу співвідносилася церковними богословами і з давньогрецькою теорією про «музику космосу». У подібному тлумаченні, згідно з Климентом Олександрійським, «піфагорейська музично-

космологічна термінологія наповнюється <...> образно-символічним змістом: весь світ представляється Клименту гармонією; людина – прекрасним живим інструментом. «Порушення цієї гармонії, допущені з вини людини, і покликана усунути з Божою поміччю християнська церковна музика». [224, с. 88].

Дана позиція, що склалася в умовах східнохристиянської культури, була зафіксована ще в ранньосередньовічних пам'ятках богословської думки. За свідченнями Г. Щербакової, «в 1945 р. в Верхньому Єгипті в схованці в районі Наг-Хаммаді <...> були знайдені неканонічні Євангелія <...> Це 13 кодексів, в яких музиці відведена роль провідника від людини до Бога, що являє собою, згідно з поглядами цього часу, шлях осягнення суті буття» [1127, с. 39]. Подібний підхід був дуже органічним і для середньовічного Заходу, про що свідчать праці Бл. Августина, який бачив в церковно-співочій традиції заставу світового порядку і гармонії [224, с. 90-91].

Відзначимо, що дане тлумачення музики пов'язане в кінцевому підсумку не тільки з власне середньовічною традицією, але зберігає свою значимість і з тим уявленням про музичне мистецтво, яке склалося вже в ХХ ст. Сполучною ланкою у визначенні духовної сутності музики від раннього Середньовіччя до сучасності виступає думка О. Лосєва, переконаного в тому, що «музика, знімаючи просторово-часовий план буття і свідомості, розкриває нові плани, де відновлюється порушена і скута повнота часів і переживань і відкривається істотна і конкретна Всеєдність або шлях до неї» [562, с. 263]. Усвідомлюючи велику перетворюючу силу музики, дослідник співвідносить здатність «музично жити» з потенційною можливістю для людини «управляти Всесвітом, будучи іманентно присутнім в кожній монаді спрямованих струменів Буття. Музично жити і відчувати – значить перетворити Буття в звучний і нескінченний інструмент Вічності» [562, с. 267].

В сучасних світоглядних системах, що нерідко несуть на собі печатку дискретності і відсутності цілісного знання в оцінках світу, актуальність ідей О. Лосєва більш ніж очевидна. «Сучасність зажадала синтезу більш, ніж будь-яка інша епоха. Філософська думка розплачується тепер своєю безпорадністю

і тугою за вищим синтезом за сліпе самовідання техніці і “відкриттям” ХІХ століття, за довге блукання в лабіринті гносеологічної схоластики, за безрелігійність, під знаком якої протекла вся нова культура. Стомлени, підійшли ми до ХХ століття все з тим же віковичним питанням: що є істина?» [560, с. 32]. Ці слова О. Лосєва якнайкраще відображають духовну ситуацію початку ХХ ст. і затребуваність його концепції в культурно-історичних реаліях нашого сьогодення, про що свідчать, наприклад, базові положення дисертаційного дослідження О. Григор’євої «Ідея єдності математики, музики і космології в філософії О. Ф. Лосєва». Розглядаючи специфіку їх взаємодії, автор констатує наступне:

«Визначено вплив ідей О. Лосєва на різні концепції в сучасній вітчизняній і зарубіжній філософії, що виразився в оригінальних версіях теорії музики (Ю. Холопов), нові підходи до філософського осмислення категорії числа (В. Троїцький), показано, що лосєвська ідея єдності математики, музики і космології виявилася співзвучною багатьом напрямкам у науці і мистецтві початку ХХІ століття, а саме, сучасним музичним експериментам (С. Губайдуліна), інтерпретації “музики сфер” (Р. Сюнаєв) і переосмисленню місця і ролі людини в системі світобудови в сучасній космології (антропний принцип)» [199, с. 8-9].

Необхідно відзначити, що праці О. Лосєва, що склали найяскравіші сторінки історії філософії в ХХ ст., також фактично заклали основи філософії музики на базі органічного синтезу ідей античного неоплатонізму і східнохристиянської традиції. Остання на рівні «монастиря в миру» (таємний постриг) була не метафорою, але складовою частиною життя великого вченого [778]. Узагальнюючи сутність музичної концепції О. Лосєва, Г. Коломієць зазначає, що «розуміючи музику як божественну субстанцію, як міф і життя числа, що несуть людству всередині божественне самовідчуття, перетворення, Лосєв проводив пряме зіставлення музики і молитви – це два типи захвату, екстазу, дві форми проникнення свідомості в надрозумове; в

музиці і молитві він бачив два прояви однієї сутності, абсолютної Особистості, Бога» [433, с. 220].

У світлі розглянутої в даній дисертації проблематики впливу східнохристиянської традиції на культуру Заходу фігура О. Лосєва є вельми символічною, оскільки даний дослідник в своєму вченні на правах мислителя першої половини ХХ ст. в своїй розробці «вселенської» місії музики фактично здійснює синтез ідей еллінізму і православ'я. Тим самим його пошуки сутності музики, на наш погляд, цілком співставні і з візантійською середньовічною концепцією розуміння її онтологічних підстав.

Актуальність такого підходу багато в чому визначена не тільки його багатовіковим генезисом, що вкорінений в культурі Візантії і її духовних традиціях, але і духовно-смысловим і культурно-історичним «фоном» епохи О. Лосєва (перша половина ХХ ст.), «коли період торжества ідей природничо-наукового світогляду змінився періодом скептицизму і релятивізму, що неминуче прийшов йому на зміну <...> У цей період конфлікту “старої” і “нової” музики починає складатися нове її розуміння <...> Молода філософія музики прагнула осмислити музику в її цілісності і “космічності”, так, як її розуміли свого часу Піфагор і Платон» [992] і, додамо, представники візантійської богословсько-філософської думки.

Повертаючись до аналізу специфіки візантійської музично-історичної традиції і оцінки її ролі в духовному житті людини, необхідно відзначити, що, відповідно до наведених вище визначень, вона не тільки виступала в гармонізуючій ролі, але і сама символізувала настільки істотний для візантійської «картини світу» порядок (євтаксію) світобудови (див. вище), несучи на собі тим самим печать консерватизму і традиціоналізму в їх високому (сакральному) розумінні.

Сказане співвідносно, перш за все, з богослужбово-співочою традицією, що являє собою особливий багатоскладовий вид духовної культури, котра формувалася протягом всієї історії існування Візантійської імперії. Вона характеризувалася появою в Церкві особливого інституту спеціально

підготовлених і навчених співаків-професіоналів (протопсалтів, ламподаріїв, доместиків, магістрів, мелургів і т. д.), чия діяльність надзвичайно високо цінувалася у візантійському суспільстві.

Відзначимо, що багато імператорів Візантії увійшли в історію як гімнографи (Юстиніан, Лев Премудрий, Костянтин Багрянородний та ін.). «Ця традиція “царського співу” через століття була сприйнята на Русі, блискучим прикладом чого може служити співоча діяльність і творчість Івана Грозного. Таким чином, участь в богослужбовому співі, що стала обов’язковою для російських царів, традиційно сходить через візантійських імператорів до найсвятішого царя Давида» [599, с. 44]. Дане свідчення є підтвердженням не тільки високого статусу церковно-співочої культури в Візантії, але і її відзначеною вище особливою високою духовною місією, гідною уваги навіть імператорів-василевсів.

Печать світового «порядку» і високої сакральної традиції лежала і на засобах упорядкування та організації церковно-співочого матеріалу, узагальненому в принципі осьмогласія, сформульованому Іоаном Дамаскіним (VII–VIII ст.). Октоїх, що включає богослужбові тексти, диференційовані за родом молитов, являє собою послідовність восьми співочих гласів (іхосів), кожен з яких являв собою набір певного роду канонізованих поспівок (центонний принцип). Кожен з гласів, відповідно, мав також свої духовно-сміслові характеристики, що збереглися частково аж до нинішнього часу не тільки в православній грецькій церковно-співочій практиці, але і в сучасному вокально-виконавському мистецтві.

У цьому плані великий інтерес викликає, наприклад, етимологія і семантико-виконавські аспекти терміна «баритон», що співвідноситься в візантійській богослужбово-співочій практиці з визначенням одного з її гласів (7-й іхос «варіс» або «барюс»). Його походження співвідноситься з давньогрецькою мовою, в рамках якої він буквально позначав «низькозвучний». Грецьке βαρύς («Варіс») зазвичай перекладається як «важкий», «низький», «глухий».

Згідно з лінгвістичними дослідженнями, дане слово має також і праіндоєвропейське «коріння» з подібним смисловим значенням – «важкий» [49]. Затребуваність даного слова в різних мовних формах породжує, відповідно, широкий спектр значень і смислових аспектів, які фіксують не тільки його «матеріальну» складову («важкий», «великоваговий», «обважнілий», «важкоозброєний» та ін.), а й образно-характеристичну, етичну («сильний», «могутній», «грізний», «статечний», «серйозний», «важливий», «суворий», «строгий»). Своєрідним узагальненням названих смислових якостей виступає його «темброво-звукова проекція» – «низький», «глибокий», «той, що глухо звучить», «вимовний з пониженням тону» та ін. [1201].

Окреслені смислові якості грецького «Варіс» («барюс») широко використовувалися вже в умовах античної культури. Відомо, що стародавні греки в своїй граматиці визначали даним терміном «низький» звук, протиставляючи його «гострому» [1131, с. 26]. У новій якості дана словесна форма виявилася затребуваною вже у середньовічній церковно-співочій практиці Візантії, в рамках якої грецьке βαρύς фігурує як визначення одного з плагальних гласів (7-й іхос) візантійської ладової системи. На відміну від всіх інших ладів Октоїха, що мають «порядковий номер», це єдиний глас, який має власну назву, що збереглася в різних мовах аж до нинішнього часу саме як «глас Варіс» – «важкий голос», «глас тяжкий», а також як «Grave mode» [1171].

Питання про специфіку візантійської ладової системи, що використовувалася в богослужбово-співочій практиці Візантії, і понині є предметом досліджень і суперечок сучасних медієвістів, про що свідчать праці Д. Шабаліна [1092; 1093], Є. Герцмана [164], І. Лозової [557] та ін.

Узагальнюючи відомості з наведених вище джерел не тільки щодо візантійської гласової системи в цілому, а й конкретно відносно гласу «Варіс», необхідно відзначити, що останній «може мати дві форми: енгармонічну з тонікою “га” (фа) – подібно як і в третьому гласі, або дійсно тяжку діатонічну з тонікою в низькому “зо” (сі)» [271]. Відзначимо, що

остання виділена «тоніка» дійсно становить один з найнижчих звуків візантійського звукоряду. Не випадково іхос (глас) «Варіс» також визначають як «низький» і «глибокий» [177].

В умовах чоловічого хорового співу інтонаційно-регістрові якості звучання «варісу» цілком співставні, на наш погляд, з басово-баритональною теситурою, яка в умовах східнохристиянської співочої традиції завжди виступала в ролі домінуючої, що особливо очевидно в вітчизняній духовно-співочій практиці. «Пристрасть російських і українських співочих шкіл до басового [і баритонального] тембру пояснюється уявленнями про Божественну сутність як прояв чоловічої голосової матеріальності». Спочатку символіка басових звучань в старовинній храмовій традиції і Сходу і Заходу була досить суттєвою, оскільки «низький голос асоціювався з Всесвітом, Богом» [747].

Відзначимо, що сказане показово не лише для традицій православної церкви, що зберігає подібне темброве-сміслові сприйняття і в сучасній співочій практиці, але і для Західної Європи раннього середньовіччя. О. Камінська-Маркова, посилаючись на дослідження Е. Уілсона-Діксона і Дж. Кервена, в одній зі своїх статей наводить оригінальний опис співу валлійців (жителів провінції Уельс): «Цей валлійській спів пробирає до самих глибин серця <...> Наші англійські хори, як церковні, так і світські, зазвичай слабкі в басах, і через це цей спів досить-таки є малоефективним. Ці ж валлійські басы змушують вібрувати меблі, подібно педальним клавішам органу» [375, с. 365].

Подібного роду практика співвіднесення басово-баритональної тембральності з голосом Бога показова і для жанрово-інтонаційної специфіки середньовічного Пассіона, де тони речитації (туби) для Ісуса були найчастіше пов'язані з низькими звуками [17, с. 26]. Нагадуємо також, що орієнтація на темброве забарвлення слів (прямої мови) Ісуса Христа в басовій партії зберігається і в бахівських кантатах, в рамках яких бас найчастіше

асоціювався з «Голосом Божим». Сопрано символізувало образ людської душі, а тенор і альт відображали емоційну сторону людського ества.

Одночасно, необхідно відзначити, що інтонаційна і інтервальна специфіка аналізованого 7-го гласу, подібно до інших гласів Октоїха (іхосів в візантійській практиці), була тісно і безпосередньо пов'язана з богослужінням і несла певне духовно-сміслові навантаження. Цікаві узагальнення щодо цього боку «Варіса» знаходимо в дослідженні ієродиякона Нікона (Скарги) «Основні принципи побудови поетичних текстів в церковній гімнографії»: «Сьомий глас, званий у греків “важким”, – глас важливий, мужній, як би войовничий, що вдихає бадьорість, мужність, надію. Мелодії та тексти 7-го гласу величні і прості, але за цією простотою ховається глибоке, велике і незбагненне. Співи 7-го гласу багато говорять про майбутнє століття, невідоме і незбагнене, про Небесний Єрусалим» [693, с. 179]. Дм. Болгарський визначає його духовну сутність на рівні «гласа Преображення»: «Глас, що кличе до преображення, до розкриття таємниці справжнього життя» [271].

Цікавий варіант тлумачення сенсу «Варіса» – «важкого» 7-го гласу приводить П. Бубнов, що цитує спеціальний вірш, вміщений у кінці візантійських піснеспівів даного гласу: «Вооруженной фаланге ты подобен, тяжелого название ты носишь. Ты глас простой, тяжелому одноименный. Мелодия твоя простая, ты ненавидишь помышленья в криках, мужей ты песнь, подобный третьему, гремишь и возглашаешь, и, будучи многообразным, имеешь ты простых друзьями!». Автор метафорично співвідносить піснеспіви даного ладу з «урочистою ходою фаланги важкої піхоти», яка протистоїть духовним ворогам людини – «пристрастям і духовним немощам» [103].

Таким чином, етимологія слова «баритон» і специфіка його побутування в візантійській церковно-співочій практиці у вигляді гласу-іхосу «Варіс», представленого у вигляді органічного синтезу духовного сенсу і реєстрово-інтонаційних якостей його фіксації, орієнтованих насамперед, на

тембральні якості низьких чоловічих голосів баритонально-басової теситури, становить своєрідний «пролог» і одночасно інтонаційно-смісловий базис для подальшого розвитку і розквіту амплуа баритонального виконавського мистецтва не тільки в церковно-християнській практиці Заходу і Сходу, а й в музичному театрі кінця XVIII – XX ст.

Басово-баритональний «ухил» в оперних тембральних перевагах зазначеного періоду свідчив про затвердження ідей реалізму в музиці, прийняття яких відмежувало це мистецтво від віртуозної фігуративності старої школи, що жила безпосередньо церковними джерелами «солодкого співу», при цьому, одночасно, наближаючи оперний жанр до архаїки ранньохристиянських співочих цінностей. Порівняльний узагальнений аналіз баритонових партій в європейській опері названого періоду дозволив зробити висновок про суттєву роль в них героїчного комплексу, представленого громадянсько-патріотичною героїкою, ідеєю високого духовного Служіння, самопожертви, що найбільш очевидно проявилось в оперній «класиці» XIX–XX ст. (Маркіз ді Поза, Гремін, Єлецький, Руслан, Амфортас, Тарас Бульба, Борис Годунов, Князь Ігор, Мазепа, Амонасро, Іоканаан, Франциск Ассизький та ін.).

Повертаючись до візантійської церковно-співочої практики осьмогласія, відзначимо не тільки очевидність в ній ідеї духовного порядку, гармонії, а й істотний вплив її на морально-етичні норми візантійців. На думку В. Мартинова, «Октоїх являє собою не тільки організацію і систематизацію мелодій співу, бо по суті книга ця є також організацією і систематизацією взагалі всього життя християнина. Адже голос є поняттям не тільки мелодійним, але і календарним, що представляє собою практичне втілення певної концепції часу <...> Змінюючи один одного впродовж періоду богослужбового року, гласи задавали якийсь священний ритм, який неминуче впливає на людину, яка регулярно відвідує храм» [599, с. 48-49].

Розмірковуючи далі про причетність даної системи до вищої сакральної духовної сфери, цитований автор вказує і на духовно-нумерологічну

значимість Октоїха, сполученого з числом «8», яке символізує «число майбутнього століття в Вічності», і зв'язок його з архетипом кола, кругообігу, утвореним «повторенням осьмогласних стовпів протягом року». «Втягнута в цей круговий рух за посередництвом гласових мелодій людська душа стає ангелоподібною, бо робить те ж, що роблять ангели. Так богослов'я стає конкретною мелодійною формою, а мелодія стає конкретним життєвим проявом богословського положення, що дозволяє говорити про те, що в осьмогласії, в цьому новому небесному номі, богословська і співоча системи невіддільні одна від одної. Саме це дає підставу називати богослужбовий спів «співаючим богослов'ям»» [599, с. 52].

Додамо також, що центонна-поспівочна система будови, притаманна кожному з гласів, являє собою фактичний зразок «соборної творчості», в межах якої домінує принцип прилучення індивідуальної якості до соборного досвіду цілого, тобто всієї Церкви за домінуючою роллю «типового» і «загальнозначущого» як носіїв високого духовного начала. Сказане багато в чому також визначає згадувану вище значиму роль у візантійському церковному співі не тільки псалмодії, а й мелодико-гімнічного фактору у всьому різноманітті його проявів – від «простого серйозного співу», що співвідноситься з «простотою, природністю і істинністю» як базовими естетичними цінностями християнського церковно-співочого мистецтва [224, с. 88] аж до складного мелізматичного стилю – «калофонії» («сладкоголосся»), що породжена ісихазмом і є співвідсною в працях візантістів з «мелодійним аналогом літературного стилю “плетіння слівес”, спробою висловити таємниці горнього світу витонченими і складними словесними побудовами» [506, с. 145].

Відзначимо, що духовна виразність останньої виділеної традиції визначила не тільки найвищий етап розквіту візантійської богослужбово-співочої культури XIII–XV ст. [9; 843] сполучений з традиціями «медитативної монодії», а й її вплив на інші культури. Б. Кутузов, зокрема, розглядає феномен «великого (знаменного) розспіву», а також розшифровки

фіт як «вітчизняний варіант» калофонії як уособлення «мелодійного ісихазму» [506, с. 162].

Візантійська співоча традиція на всіх етапах її розвитку була тісно пов'язана з риторикою і формуванням власне музично-риторичної традиції, значимість якої особливо виявиться в XVII–XVIII ст. І. Шеховцова, вивчаючи традиції грецької риторики в візантійському гімнографічному мистецтві XI–XV ст., в числі перспектив подальшої розробки заявленої проблематики вказує на необхідність не тільки порівняльного дослідження риторичної культури християнського Сходу і Заходу з відповідним виявленням їх відмінностей, а й на їх аналіз з позицій знаходження загальних закономірностей розвитку середньовічного художнього мислення в цілому в руслі риторичної традиції. На думку автора, успішне вирішення подібної наукової проблеми передбачає особливу оцінку ролі саме візантійської культури, оскільки вона «стояла біля витоків її [риторичної культури] формування» [1104, с. 19].

Піднесено-медитативний лад візантійського церковно-співочого мистецтва (так само як і всієї середньовічної богослужбово-співочої традиції) у всьому різноманітті його жанрових і ладово-інтонаційних проявів також доповнювався панівним в ньому принципом модальності. Саме поняття модусу, сполученого з модальністю, в рамках культури Середньовіччя мало досить широке тлумачення. А. Медова, розглядаючи у своїй докторській дисертації «онтологію модальності» в різних сферах філософського і гуманітарного знання (в тому числі і в музиці), визначає модус як «найдавніше філософське поняття, в якому втілювалося родове прагнення людини до осягнення світу в його універсальній єдності <...> Звернення до ідеї модальності відображає глибинне прагнення людини до цілісного й органічного знання, а також потребу у створенні онтологічних моделей, які фіксували б неподільну єдність світобудови» [609, с. 3].

Дане поняття виступає в якості однієї з найбільш істотних характеристик середньовічної музично-історичної традиції і, перш за все,

богослужбово-співочої. При цьому під «модальністю» і власне «модусом» малися на увазі «міра», «спосіб», «ритм і розмір», а також уявлення про «лад». Н. Ушакова, спираючись на дослідження музичної модальності в роботах Ю. Холопова, Ю. Москви та ін., а також проектуючи дане поняття на середньовічну вокально-співочу практику, констатує наступне: «“Модальність” – поряд з усіма іншими тлумаченнями – може бути зрозумілою і як якийсь універсальний принцип (спосіб) моделювання явищ, як відкрита, нескінченно розгорнута форма наближення до інваріанта (Бога, Істини, Першообразу). Однак самі форми її прояву в музичній теорії, як правило, трактуються досить замкнуто або суто спеціально. Тому взаємозв'язок в ланці: музичний “модус” – культурологічний і філософський контекст зазвичай залишається поза увагою музикознавців-дослідників» [1011].

Узагальнюючи теоретичні аспекти феномена модальності в богослужбово-співочій культурі середньовічного християнського Сходу і Заходу, Л. Дьячкова разом з тим вказує, що модальна система не обмежується тільки названим часом. Її вплив позначається і на культурі наступних епох, аж до творчості Й. С. Баха, а пізніше ця система переживає відродження і на правах «неомодальності» стає одним з істотних аспектів музичної мови композиторів ХХ ст. У числі найважливіших історичних витоків середньовічної музичної модальності автор виділяє «елліністичну модель», «усну традицію хоралу предкаролінгського часу», а також «модель візантійського Октоїха», що безпосередньо сприяла складанню західного «осьмогласія» і його ладової системи.

Підсумовуючи показові якості середньовічної церковно-співочої модальності, які зберігалися не тільки в межах даної культури, а й в наступні епохи, Л. Дьячкова виділяє наступні її показники: «багатоладовість системи; діатонічний характер системи з особливою конструктивною і виразною роллю діатонічного звукоряду; мелодико-лінійний принцип мислення, властивий не тільки монофонії, але і поліфонії» [272, с. 5].

Додамо також, що панування принципу лінеарності і звукоряду, показові для модальної системи, в ідеалі орієнтовані на принципове одноголосся. Саме тому християнська церковно-співоча традиція, генезис якої сходиться, перш за все, до богослужбового співу Візантії, представлена монодією, що являє собою, за висловом Т. Бершадської, «граничне вираження мелодійного начала» [506, с. 210].

Виділені якості модальності взаємопов'язані з її глибоким онтологізмом, що дає право Н. Ушаковій визначити даний феномен на рівні строго вибудованої системи музичного вираження християнської онтологічної філософії. Велике значення в модальній системі, на думку дослідника, належить християнській символіці, а також наступним аспектам: онтологічній ролі Слова Божого; принципам єднання (монотеїзм), універсальності, типізації; дуалізму (іноді антиномії), принципу подібності та ізоморфізму на макро- і мікрорівнях [1011].

При подібному підході модальність на рівні «архаїчного етосу» або ладової фіксації «типізованого стану духа» [611, с. 566] стає «виразом духовної сутності божественного Одкровення і відповідного прагнення людини до Бога», що становлять у сукупності сутність духовного преображення як такого.

Додамо також до сказаного, що модальна якість середньовічного музичного мислення генетично сходиться, перш за все, саме до візантійської богослужбово-співочої традиції. Вона збереже практично незмінною свою специфіку і визначений духовно-онтологічний базис не тільки протягом всієї історії імперії ромеїв, але і в наступні епохи поствізантійської історії Європи. В якості домінуючої дана традиція збережеться в країнах православної конфесійної орієнтації. Західноєвропейська музична культура Нового часу буде більше орієнтована на тональну систему.

Не будучи системами-антиподами, що не виключають різноманітні способи взаємодії в рамках музичних композицій багатьох авторів XIX–XX ст., тональність і модальність, разом з тим, принципово відрізняються як в

способах організації, так і в образно-смісловій якості вираження. Зіставляючи названі принципи звукової організації, Б. Кутузов приходять до висновку про пов'язаність модальності з «релігійно-духовним світовідчуттям з його ідеями спокою, стійкості, стабільності, інтроверзії свідомості, світу внутрішнього і зовнішнього, найвищим проявом чого слід вважати феномен православного ісихазму...». Тональна ж система, згідно узагальненнями цитованого автора, «живе за законами діалектичного матеріалізму <...> з відомою формулою: теза – антитеза – синтез», а також із залученням характерної термінології – «динамізм, активність, напруженість, раціоналізм, діалектичний розвиток в процесі боротьби устоїв і неустоїв», «автономність волі і розуму», і т. д. Зводячи дані характеристики до більш коротких філософсько-афористичних форм, Б. Кутузов співвідносить модальність з «духом», в той час як тональність асоціюється у нього з «плоттю», матеріальним началом, доповнюючи тим самим відомий вислів Е. Ловінського, для якого «модальність являє, по суті, стабільний, а тональність – динамічний погляд на світ» [506, с. 214-215, 208].

Останнє висловлювання є вельми показовим, оскільки фіксує не тільки особливості різних звуко-висотних систем, але і їх образно-сміслову і духовну сутність, узагальнену раніше на рівні дихотомії «Схід – Захід». При цьому перша пов'язана не тільки зі збереженням засад східнохристиянської традиції, її духовно-онтологічного базису, які значною мірою визначають специфіку її культури, в той час як друга з них з настанням Ренесансу і в наступні епохи в більшій мірі орієнтована на домінування раціонально-гуманістичного принципу, «вінцем» якого стало формування «фаустівського» типу культури і її духовно-стильових шукань (див. вище).

Разом з тим, як зазначалося вище, кінець XIX і XX ст. відзначені не тільки пошуками принципової «новизни» музичного вираження, а й зверненням до її архаїчного генезису, однією з форм якого стало апелювання до принципу модальності. Останній проявляється на рівні інтересу як до архаїчного фольклору, так і до давніх традицій християнської церковно-

співочої практики, в тому числі візантійської. Звернення до останньої багато в чому також стимулювалося і відзначеним раніше розквітом візантоведення.

Сукупний інтерес до східнохристиянської співочої культури і її онтологічних основ характеризує епоху музичного постмодерну рубежу ХХ – ХХІ ст., в рамках якого пошуки «нової сакральності», «нової простоти», «медитативності», способів втілення «поетики тиші» найчастіше пов'язувалися саме з поезикою візантійського та давньоруського церковного співу і сполученого з ними принципу модальності в його духовно-інтонаційному розумінні. Сказане характеризує творчість А. Пярта, В. Мартинова, В. Сильвестрова, В. Кікти, В. Калістратова, Дж. Тавенера та ін., які використовують, за словами В. Медушевського, «...техніку оформлення духовного життя в звуках <...> щоб зупинити світ метушні, увійти в онтологічний простір Божої молитви» [464].

У подібній якості модальність можна розглядати як одну з властивостей патріархально-ортодоксального типу культури з її орієнтацією на домінування духовно освяченої традиції, більш конкретно – як втілення принципу різноманітності в рамках онтологічно заданої і апробованої духовно-житійною практикою інтонаційної моделі.

Показово, що Б. Кутузов в цитованій вище роботі поширює принцип «модальності» як уособлення духовно-ортодоксального начала в християнській співочій культурі і на інші форми художньої діяльності. Подібний підхід він використовує і по відношенню до «тонального» принципу. На основі зіставлення названих «моделей» світобачення він приходять до висновків про істотну роль «тонального» принципу в мальовничій спадщині західноєвропейського Ренесансу, в творчості В. Шекспіра, Л. Толстого, Дж. Г. Байрона, М. Лермонтова, багатьох роботах художників-передвижників. Одночасно «модальними» по духу і засобам втілення він вважає живопис В. Поленова, О. Саврасова, О. Венеціанова, І. Левітана, М. Нестерова, почасти В. Васнецова, літературну творчість І. Шмельова і С. Аксакова («Дитячі роки Багрова-онуки», «Сімейна хроніка»).

У зв'язку зі спадщиною останнього автора Б. Кутузов подає таке цікаве свідчення: «Померлий наприкінці 1970-х років викладач Московської Духовної академії, який вів курс догматичного богослов'я, на смертному одрі за день-два до смерті попросив для читання не богословську літературу, а саме С. Аксакова, чим шокував декого з “ортодоксів”. Але ось душа вмираючого богослова, глибоко віруючої людини, зажадала саме цього простого, на перший погляд, читання, в якому мир душевний, спокій, дотик вічності в самому епічному стилі неквапливої розповіді і доброзичлива любов до всього Божого світу» [506, с. 216].

Відзначимо також, що творча діяльність С. Аксакова історично пов'язана саме з першою половиною ХІХ ст., що пройшла в Західній Європі під знаком Реставрації і сполученої з нею культури бідермаєру, яка розглядала «побут» і «буття» в єдиному сакральному просторі. Окреслені процеси в названій період мали місце, з відповідними національно-історичними корективами, і в Росії, що, зокрема, знайшло відображення і в діяльності С. Аксакова, який, з одного боку, був широко відомий як видатний критик і адепт традицій російської садибної культури («Сімейна хроніка», «Дитячі роки Багрова-онуки» та ін.), з іншого – стояв біля витоків слов'янофільського руху, що в сукупності і визначило патріархальний «тонус» і настрої не тільки всієї його творчості, а й російської культури ХІХ ст. в цілому, яка творчо розвивала і засвоювала духовно-мистецьку спадщину візантійської цивілізації.

Остання, як зазначалося вище, в тому числі і її богослужбово-співоча іпостась, в повній мірі відображала духовно-онтологічний характер названої культурно-історичної традиції. Роль співу в цьому випадку виступає однією з визначальних. На думку Григорія Статіса, вираз «“візантійська музика” завжди повинен супроводжуватися визначенням “церковна”, щоб зробити чітке розмежування між нею і “мирською” музикою». Розмірковуючи про духовні підстави даної церковно-співочої традиції, автор зазначає, що «яким би не був наш підхід – художній, естетичний або структурний, технічний, –

очевидно, що ця музика – один з найбільш характерних виразів як візантійського, так і сучасного грецького духу і культури» [918, с. 74], що обумовлюють її неповторний вигляд і яскраво виражене патріархально-ортодоксальне начало.

Сказане є очевидним і в інших (нецерковних) галузях суспільно-соціального життя Візантійської імперії, в яких музичний фактор займав також одне з визначальних місць. В даному випадку мова йде, перш за все, про візантійський палацовий церемоніал і ритуаліку, поєднані з фігурою візантійського імператора, яку М. Поляковська визначає як «театр влади». Останній був досить докладно зафіксований в історичних документах і в так званих «Візантійських церемоніальних книгах». Різноманіття видів даної ритуаліки в поєднанні з розгалуженою обрядністю східнохристиянської церкви складала базис не тільки парадно-імперського «образу світу» Візантії, але й її повсякденності, в якій музика у всьому різноманітті її вокальних та інструментальних проявів займала одне з найважливіших місць.

У візантознавстві ХХ ст. дане питання стало предметом вивчення в роботах М. Поляковської [768–772], Г. Літаврїна [541], С. Сорочана [913] та ін. При описі церемоній прокіпсіса («явища») і «піднесення» імператора [768, с. 66-84] виділена істотна роль кратів (придворних, які виконують акламації і Поліхроній-многоліття), псалтів (професійних співаків – виконавців так званих євфимій – прославлень), а також виконавців-інструменталістів – трубачів, вукінаторів (виконавці на духових інструментах), цимбалістів, флейтистів та ін. «Ефектний “відеоряд”, що формував образ імператора в багатьох церемоніальних актах, які проводилися в палаці, в церкві, на палацовій площі, супроводжувала музика. Саме вона перш за все викликала пов'язані з образом василевса репрезентативні слухові враження» [768, с. 82].

«Репрезентативний» характер виділеної музичної якості палацового церемоніалу багато в чому був обумовлений не тільки масою виконавців і видовищністю самого дійства, а й його жанровим базисом, основу якого складала головним чином церковно-співочі жанри – тропар, канон,

многоліття, гімни, Поліхроній і т. д., внаслідок чого, згідно зі спостереженням О. Трайтінгера, «політичне підносилось до міфічного і релігійного рівнів» [768, с. 22].

У цих жанрових уподобаннях очевидний «ухил» у бік хвалебно-гімнічних типологій, що співвідносяться знову-таки з релігійною практикою. Дана якість візантійської музично-історичної традиції виступає не тільки однією з домінантних рис культури імперії ромеїв, але і пізніше виявиться успадкованою культурами народів, що так чи інакше стикалися з Візантією.

Цікавими в цьому плані видаються спостереження Ю. Ясіновського, що виділяє так звані «пісні-хвали», що вплинули на характер освоєння Київською Руссю візантійської гімнографії. На думку дослідника, «пісні-хвали є особливим видом прославного співу, у яких оспівувався героїзм князів і воїнів в обороні рідної землі. Вони тісно були пов'язані з билинною епікою, фольклорними жанрами, зокрема, колядками та веснянками, з південнослов'янськими “славами” на честь патріархів роду; пізніші українські думи генетично також були пов'язані з піснями-хвалами».

Розмірковуючи далі про генетичні витоки даного жанру, автор в числі найважливіших виділяє також вплив на дану сферу слов'янської пісенності візантійських акламацій. Говорячи про вплив богослужбово-співочої традиції Візантії на культуру Європи, в тому числі і на позабогослужбову, Ю. Ясіновський наводить літописні свідчення про те, що «грецьке *Аллілуя* на європейському ґрунті часто відокремлювалося від своєї літургічної функції та використовувалося як прославний спів на світських урочистостях та в побуті. Польські воїни йшли в бій, співаючи *Kyrie eleison*» [1164, с. 53]. Дані факти свідчать про очевидну єдність світської і духовної музичних практик Середньовіччя при домінуючій ролі останньої, яка задає своєрідний духовно-онтологічний «вектор» всім формам людського буття.

Повертаючись до характеристики музичної культури Візантії, відзначимо, що при подібному підході офіційне світське придворне життя імперії ромеїв також набувало якості сакральності, багато в чому обумовленої

«симфонічним» характером імперської влади в цій державі, в рамках якої церковна культура перебувала в органічному синтезі зі світською традицією, одухотворяючи її на всіх рівнях – від побутового повсякденного до репрезентативно-імперського. Це, на думку О. Ковальчук, стане домінуючою рисою не тільки візантійської цивілізації, але і збереже значимість в тих культурах, які успадкують її традиції пізніше.

Тут «мала місце симфонічна модель діалогу світської і релігійної культури, яка в умовах трансплантації зразків візантійської цивілізації на ґрунт православної периферії органічно “включала” християнсько-античну спадщину <...> у власний етно-культурний контекст <...> З іншого боку, візантійське православ'я сприймалося слов'янським світом як сакральна санкція світсько-елітарної культури і державної влади» [421, с. 8], що, додамо, дозволяло сприймати в високому духовному контексті не тільки літургійне богослужбово-співоче мистецтво, а й інші сфери музичного вираження, так чи інакше пов'язані з сакрально-теократичними і домостроевськими ідеями християнської монархії.

Наведений огляд візантійської музично-історичної традиції дозволяє говорити не тільки про багатство і різноманітність її форм, але певною мірою про домінуючу роль в процесах не тільки духовного становлення візантійця, але його внутрішнього перевтілення-теозиса. Відзначимо, що співочо-музична якість пронизує практично всі рівні духовного життя Візантії і власне «візантійський образ світу».

Як зазначалося раніше, сама людина в подібній «системі координат» часто мислиться саме як музичний інструмент, що знаходиться в руках вищих духовних сил. Показовим у цьому плані є заклик святителя Іоанна Златоуста: «Станемо же флейтою, станемо кіфарою Святого Духа <...> підготуємо себе для нього, як налаштовують музичні інструменти. Нехай він торкнеться плектром наших душ! Звучіть згодним наспівом, на радість не тільки людям, а й силам небесним!» [85, с. 535]. Самий богослужбовий спів, співвідносний з молитвою-служінням, в свою чергу перетворює людину, що відповідало

завітам апостола Павла: «Наповнюйтеся Духом, розмовляючи поміж собою псалмами, і гімнами, і піснями духовними, співаючи й граючи в серці своєму для Господа» (Еф. 5: 18-19). При подібному підході спів-славослов'я стає одним з пріоритетів духовного життя християнина, що визначає і коригує сенс його буття.

Співочо-музична якість, пронизуючи всі рівні життя імперії ромулів від побутового до офіційного державного, виявляється також домінуючою і в бутті візантійської цивілізації, базовий духовно-політичний принцип існування якої – «симфонія влад» – знову-таки пов'язаний саме з музичним терміном, ставши своєрідною «моделлю» для багатьох європейських монархій наступних епох. Нарешті, гармонія світобудови на рівні «християнізованого космосу», візантійсько-грецької евтаксії-порядку також мислиться в категоріях світової, вселенської музичної гармонії, а сам богослужбовий спів розцінюється як один з найбільш природних і дієвих засобів досягнення порядку в його широкому розумінні – від конкретно людського (антропологічного) до вселенського.

Можливо, в подібних універсальних уявленнях про перетворюючу роль музики, що синтезує античне вчення про «гармонію сфер» і середньовічну концепцію про «світову музику», про теургічну синтезуючу роль богослужбово-співочого мистецтва, що є настільки суттєвим саме для східнохристиянської традиції, криється генезис «сплеску» інтересу до типології містерії, що є вельми показовим для музичної культури кінця XIX – першої половини XX ст. Сказане проявляється у творчій діяльності представників Срібного століття, в тому числі в містеріальних ідеях О. Скрибіна і його сучасників. Узагальнюючи дану якість творчості зазначеної епохи, С. Конанчук підкреслює наступне: «Творчість О. Скрибіна стає збиранням розрізненого цілого, чистим винятковим синтезом. Проблему “синтетичного мистецтва” композитор вирішує підпорядкуванням всіх мистецтв єдиній меті, що стоїть вище будь-якого мистецтва, цілі літургійній і сакраментальній <...> Естетика Скрибіна – це теургічна естетика, що бере

початок з релігійного культу, храмового дійства як синтезу мистецтв, в якому всі творчі сили, всі мистецтва складають єдиний білий промінь Фаворського світла, яке перетворює в соборній дії людину і її буття» [438, с. 151, 154].

При всій своєрідності духовно-філософської позиції О. Скрябіна і її релігійно-синтезуючих якостей, генезис подібного підходу у розумінні теургічної ролі музики сходиться саме до візантійської традиції. Відзначимо, що «містеріальні шукання» подібного роду досить показові і для представників російського музичного зарубіжжя першої половини ХХ ст. – М. Обухова, І. Вишнеградського, М. Черепніна, чия діяльність не тільки репрезентувала духовно-стильові пошуки російської культури зазначеного періоду, а й була вельми резонансною для європейської музично-історичної традиції в цілому, що виявляла протягом усього ХХ ст. істотний інтерес до пошуків духовних першооснов людського буття, пов'язаних у тому числі і з генезисом східнохристиянської традиції. Втіленням «класики» останньої можна вважати духовну і культурну спадщину Візантії, що склала базис патріархально-ортодоксального типу культури, суттєвого не тільки для епохи Середньовіччя, але і в наступні періоди.

Символічним в цьому плані видається відомий вірш Й. Мандельштама «Айя-Софія», написаний у 1912 р. Він відображає не тільки захоплене сприйняття головного шедевра візантійської архітектури і схиляння перед його духовною сутністю – художнім втіленням Святої Премудрості Божої, але і співвіднесенням Софії з немеркнучим духовним досвідом-світлом, що і понині запліднює світову культуру і перетворює людське єство:

«...И мудрое сферическое зданье

Народы и века переживет,

И серафимов гулкое рыданье

Не покоробит темных позолот» [592, с. 23].

2.3. Українська і російська культура у спадкуванні візантійського «образу світу та ідеї «Домобудівництва»

«Возлюбих брега понтийския,
Сладок говор, нежный взгляд,
Возвышенный чувств обряд,
Разны игрища витийския,
Красны чары византийския,
Дев изысканный наряд,
Возлюбих брега понтийския,
Сладок говор, нежный взгляд.
Любы песни мне дорийския,
Где несть тьмы, далече ад,
Речи сладкия, музикийския.
Возлюбих брега понтийския....» [913, с. 5].

Даний рондель «Чари Візантії», який є сучасним перекладом старослов'янського оригіналу, – свідоцтво колосального впливу візантійської культурно-історичної і духовної традиції, яку Київська Русь, Україна, Росія, а також вся Європа відчували і відчують на собі протягом багатьох століть, незважаючи на зникнення цієї держави з карти світу ще в середині XV ст. Сказане дозволяє вважати Візантію «активним учасником історичного процесу» [361, с. 74].

Настільки почесна місія Візантійської імперії у світовій історії багато в чому визначена надзвичайно високим рівнем її цивілізації і духовного життя. «За критеріями власної самосвідомості Візантія дійсно поставала єдиною державою в світі, яку “ні з чим не порівняти” (Феодор Метохіт). І ці критерії:

- православно сповідувана християнська віра;
- високоцивілізований стиль державно-дипломатичної практики, що доповнюється філософською, літературною та риторичною культурою античного типу;

- законне наступництво християнсько-імперському Риму Костянтина Великого.

Відповідно: «Усі вищі духовні цінності, які тільки знала людина християнського ареалу, виявилися зосередженими в межах однієї держави <...> Двуєдність Римської імперії і християнської церкви стала “сама собі світом”...» [887, с. 18].

Згідно з висновками С. Аверінцева, що досліджував питання про специфіку візантійської духовно-історичної традиції і її вплив на європейський культурний ареал Середньовіччя і Нового часу, «зв'язок з Візантією – це зв'язок зі світовою культурою в найбільш відповідальному значенні цього слова, бо Константинополь був саме “світом”, цілою культурною ойкуменою, що була поступово стиснена і умістилася в стінах одного міста; від нього виходили універсальні, загальнозначущі закони естетичного смаку і естетичної творчості, високо підняті над будь-якою провінційною вузькістю і обмеженістю».

Проводячи далі аналогії досягнень візантійської цивілізації з сучасною культурно-історичною ситуацією, дослідник зазначає таке: «Те, що згідно з нормами, прийнятими в Константинополі, є відповідним тому, що ми б назвали на нашій мові “світовими стандартами” <...> Весь Константинополь був <...> всесвітнім педагогом, біля ніг якого сиділи ті, що прагнули понавчатися» [1, с. 17-18].

Так фактично зароджувався та історично реалізувався феномен «Візантії після Візантії», що уособлював, за словами Г. Скотнікової, «світло “зірки, що пішла, але не згасла”, яке відчувається і усвідомлюється духовно чуйними нашими сучасниками як дороговказне, одухотворене, благодатне» [888, с. 268].

Досліджуючи особливості впливу візантійської цивілізації на російську і європейську самосвідомість, цитований вище автор виділяє в даному процесі чотири види «дифузії візантійської культури». Перший з них пов'язаний з поширенням пам'яток матеріальної культури Візантії (монети, вироби

декоративно-прикладного мистецтва і т. д.). Другий вид «дифузії» Г. Скотнікова пов'язує з великими торгівельними відносинами Візантії з країнами нехристиянського світу. Третій вид, на думку дослідника, являє собою вищий щабель проникнення візантійської культури, який був притаманний «християнським католицьким країнам, особливо Італії (частини якої тривалий час входили до складу Візантійської імперії), в меншій мірі – Німеччині, Угорщині, Скандинавії».

Найбільш вагомий вплив (четверта «дифузія») візантійської культурно-історичної традиції здійснювався «в православних, особливо слов'янських країнах (Болгарія, Сербія, Київська Русь, Галичина, Московія, а також Румунія, Грузія). Країни Візантійської культурної співдружності зобов'язані Візантії основною частиною їхньої цивілізації, включаючи релігію, мистецтво, церемоніал, алфавіт і літературу» [888, с. 19-20].

Істотне історичне місце в представленому переліку спадкоємців візантійської духовно-історичної традиції, безсумнівно, належить **Київській Русі, Україні** а також **Росії**. Остання прийняла в остаточному підсумку статус носія ідеї Третього Риму. На думку відомого російського візантиніста Д. Оболенського, «спадщина Східного Риму не була, як це іноді представляють, для Росії “знаком звіра”, який відділяв її від середньовічної Європи: в дійсності вона була головним каналом, за допомогою якого вона [Росія] стала європейською нацією. Візантія <...> була руськими воротами в Європу» (цит. за: [888, с. 56]).

Сказане є співвідносним не тільки із засвоєнням Київською Руссю цивілізаційного досвіду Візантії, але з формуванням в кінцевому підсумку власного духовно-міфічного образу великої східнохристиянської держави. «Візантія святого граду святої Софії, Візантія Влахернського храму і монастиря Студійського, блакитні хвилі Босфору, які плекали занурену в них ризу Богоматері, Візантія – берегиня найбільших християнських святинь, спадкоємиця вселенського переказу, опора православ'я, живе джерело

православної свідомості і досвіду – увійшла в свідомість, волю, думку, почуття Русі» [270, с. 147].

Подібне сприйняття сутності та духовної спадщини східнохристиянської імперії, її столиці, іменованої на Русі Царгородом, а також його духовного центру – храму Святої Софії – все це трансформувало образ Візантії та її найважливіших цінностей в давньоруській народній релігійній свідомості в якийсь духовно-узагальнений животворний ідеал, асоційований з «всеосяжним образом Боготілення» і Православ'я в цілому [269].

Крім цього, міфічний Царгород з центром в Софії Константинопольській, що фактично зник з карти світу в середині XV ст., породив також іншу аналогію, в межах якої візантійська духовна спадщина виявлялася співвідсною з легендарним Китежем як втіленням потаємної церкви, носієм справжніх православних цінностей, пов'язаних з дониконівським періодом історії Русі. Так «невидима Візантія зберігалася народом, подібно невидимому граду Китежу – “Божому оку російської землі, навіки огороженому, навіки невичерпному” (І. Ільїн). І духовне і фізичне паломництво до Царгорода було паломництвом до граду Китежу» [888, с. 30].

Вкоріненість подібної аналогії (Царгород – Китеж) виявилася не лише в російській народній релігійно-фольклорній традиції, але і в професійній творчості, зокрема, в містеріальному опусі М. Римського-Корсакова «Сказання про невидимий град Китеж...», що в повній мірі відбив не тільки жанрово-стильові, а й духовно-релігійні напрями російської культури рубежу XIX–XX ст., орієнтовані як на пошуки власних «коренів», так і оновленого цілісного духовного знання як базису людського буття.

Вплив Візантії на Русь носив багаторівневий характер, що зумовило множинність визначень взаємодії названих культур, які Г. Скотнікова іменує «термінологічною поліфонією». В останньому випадку, на думку дослідника, має місце «дифузія», «вплив», «асиміляція», «трансплантація» (Д. Ліхачов), «вплив», «наслідування» (О. Комеч), «рецензії (редакції)», «експансія»

(В. Лазарєв), «переломлення» візантійської традиції, нарешті, «діалог» двох культур (Ю. Лотман) [888, с. 18]. В кінцевому підсумку Київська Русь засвоїла і сприйняла духовно-релігійні та ціннісні основи культури Візантії і «...реалізувала ненасильницький за типом процес ідентифікації культур, що призвів до становлення її культурної ідентичності» [461, с. 13].

Безпосередній вплив імперії ромеїв на Русь насамперед позначився в тому, що православ'я знайшло тут статус цивілізаційної «домінанти», ставши одночасно потужним імпульсом розкриття національних культуротворчих сил і формування вітчизняної соціальності. Безпосередньо від Візантії Руссю були успадковані риси «етатизму, соборності». Очевидним виступає також «...запозичення східної гілки християнства, що стало ключовим фактором вибудовування вітчизняної духовності». Базис цивілізаційної ідентичності Київської Русі, Росії на багато століть склали «ідеали імперськості, сильної державності <...> Ідея соборності як всевідкритої любові вплинула на культурно-політичне єднання російської землі, стала апологією православної віри, сприйнятої від візантійського етосу» [396, с. 6, 7].

Зв'язок названих культур, на думку С. Аверінцева, виявлявся також в тому факті, що Київська Русь і Візантія як «два типи духовності» були радше поняттями не стільки етнічного, скільки універсального духовного порядку. «І ромейська і московська державність відкриті для тих, хто прийме їх віру» [1, с. 335], що в кінцевому підсумку знаменує домінування духовного фактора у всіх сферах соціально-культурного та державного життя названих країн.

Позначена взаємодія російської та візантійської цивілізацій підкріплювалася також їх безпосередніми контактами, як у період історичного «буття» Візантії аж до середини XV ст., так і в наступні епохи. Історична хронологія візантійсько-російського «діалогу» пов'язана не тільки з активними державно-дипломатичними контактами даних держав, починаючи з X ст., а й з цілою низкою історичних актів, прийнятих на Русі в зв'язку з драматичними моментами візантійської історії. Серед таких дослідники

зазвичай виділяють 1448 р., позначений встановленням автокефалії російської церкви, яка не прийняла Флорентійської унії.

Суттєвою віхою російської державності можна вважати також 1472 р., позначений одруженням Івана III з дочкою Фоми Палеолога Зоєю. З цією подією також безпосередньо пов'язане включення в число державної атрибутики Русі в якості герба візантійського двоголового орла з додаванням до нього споконвічно російської емблеми – зображення Св. Георгія Переможця. Закономірним підсумком усіх цих процесів, а також драматичних подій візантійської історії середини XV ст. стало прийняття Іваном III титула «самодержця», що є як би «відбитком з титулу візантійських василевсів» [888, с. 44]. Так фактично відбувається формування ідеї про Москву як Третій Рим і «новий Константинополь», що успадкував духовно-культурну традицію-ідею великої імперії ромеїв і здійснював її розвиток протягом наступних епох.

Відповідно сукупний візантійсько-російський цивілізаційний досвід з його більш ніж тисячолітньою історією став базисом культури, яка протистоїть Заходу і, одночасно, живить його на рівні культурних ідей. Подібного роду синтез традицій склав також підставу патріархально-ортодоксальної культури, якості якої вельми показові для російської культурно-історичної традиції. Стосовно російської та візантійської духовно-цивілізаційної та національної традиції, яка сформувала в сукупності особливу культуру, можна стверджувати, що вона «явила собою особливий тип розвитку [культурно-історичного процесу], не лінійно-експансивний, а цілісно-варіативний, її специфіка полягає не в кардинальній зміні зовнішніх форм, а у вірності змісту внутрішніх духовних станів. Це культура, яку можна розглядати як “динаміку в статиці” <...> Давня Русь засвоїла саму сутність візантизму, прагнення висловити умосяжні і незбагненні розумом цінності в чуттєво сприйнятих формах, поклала в основу своєї культури принципи синергійності, ікони, Краси як святості» [887, с. 17-18].

В кінцевому результаті до початку Нового часу досить чітко позначилися очевидні відмінності між культурною традицією Заходу і

східнохристиянською «лінією» розвитку культури, носієм якої в означений період виступала вже Русь.

У першому випадку переважає «тенденція до дискретизації, домінування аналітичного мислення і дій», показових для західного способу мислення в цілому, в той час як у другому випадку домінуючою виявляється установка на «віруюче мислення», максимальне збереження і зміцнення існуючої традиції, уточнення та адаптації традиційного в нових історико-культурних умовах. При подібному світосприйнятті очевидним є прагнення індивіда «висловити себе не поза, а всередині, в тому, що богослови називають духовним діянням» [345, с. 16], в спрямованості життєвого вектора людини не на перетворення зовнішнього світу, але на його одухотворення, що в сукупності становить патріархально-ортодоксальний «знак» візантійсько-російської духовно-культурної традиції.

Окреслені процеси, як вказувалося раніше, знайшли відбиття і в музичній культурі, особливо в області церковно-співочої традиції. При цьому «західна лінія» відзначена не тільки включенням музики в число «семи вільних мистецтв» з подальшим розвитком співочої практики в бік «музичного напрямку, на противагу її більш раннього текстомузичного сінкретиза», в той час як східнохристиянське «співоче мистецтво канонізується, підіймаючись на рівень майже міфологічного співу ангелів» [437, с. 18-19].

Виділені культурно-історичні процеси, які виявляються в різних сферах художньої діяльності, в тому числі і в музичній, стають, таким чином, фактичним підтвердженням зазначеної вище диференціації культур християнського Заходу і Сходу, які демонструють векторну орієнтацію культурно-історичного і духовного розвитку в першому випадку – в напрямку домінування ідеї прогресу, в другому – в визначальній ролі ідеї перетворення та її релігійно-аскетичного і духовно-літургійного генезису.

Разом з тим, успадкування Руссю духовно-історичного досвіду Візантії не носило одnobічний характер. Б. Успенський у своєму дослідженні «Цар і

патріарх: харизма влади в Росії (Візантійська модель та її російське переосмислення)» відзначав, що «Росія завжди була експліцитно орієнтована на чужу культуру. Спершу це була орієнтація на Візантію, потім – на Захід. Реформи Володимира Святого, що знаменували прилучення Русі до візантійської цивілізації, і реформи Петра I, що декларували залучення Росії до цивілізації західноєвропейської, виявляють принципову подібність <...> В одному випадку проголошується принцип – “ex Oriente lux”, в іншому – “ex Occidente lux”, проте в обох випадках цінності задаються ззовні, і це з необхідністю передбачає свідоме засвоєння чужих культурних моделей і концептуальних схем». Аналізуючи специфіку власне російської культури, дослідник далі зауважує, що «потрапляючи на російський ґрунт, ці моделі зазвичай отримують зовсім інше наповнення, і в результаті утворюється щось істотно нове, – несхоже ні на запозичену культуру <...> ні на культуру реципієнта. В результаті саме орієнтація на чужу культуру в значній мірі сприяє своєрідності російської культури» [1003, с. 5], яка, додамо, в різний час відчувала безліч впливів, але жоден з них не поглинав її цілком.

Питання про принципові відмінності візантійського та російського типів духовності і культури, як вказувалося раніше, склало предмет дослідницького інтересу С. Аверінцева. Говорячи про важливість духовно-культурних контактів Візантії і Русі, автор разом з тим відзначав, що візантійський монархічний лад, успадкований від Римської імперії, генетично висхідній «не до архаїчної патріархальності, а до режиму особистої влади щасливих полководців на кшталт Сулли і Цезаря...». Коментуючи факт відсутності в Візантії династійної форми правління і специфіку її державності в сприйнятті ромеїв, С. Аверінцев зазначав: «Своїй державі візантієць вірний на віки віків, але своєму государю – лише до тих пір, поки впевнений, що особа цього государя прагматично відповідає величі держави» [1, с. 337] – теократії, ознакою якої, як зазначалося раніше, виступав Божественний закон, що дозволяв, відповідно, диференціювати ступінь праведності або гріховності монарха і його оточення.

«Русь, шануючи Візантію як свою Одігітрію, приймаючи церковно-державну доктрину, завжди зберігала духовну і політичну незалежність» [887, с. 14], що проявлялося, перш за все, в перевазі династійного принципу престолонаслідування, оскільки її великі князі представляли собою фактично єдиний рід. Відповідно, в погляді на державу як на Патрімоній домінуючим стає уявлення про нього як про «сімейне володіння», що підлягає передачі від батька до всієї сукупності його синів і спадкоємців. На думку Т. Пенської, «найбільш послідовно цей порядок, який впливає зі структури архаїчної династично-родової свідомості, був реалізований в державі франків і на Русі, де набув найрозвиненіші і диференційовані форми» [744, с. 114].

За твердженням Г. Федотова, «...в ідеалі вся російська нація могла в старовину розглядатися як величезний “клан” або “рід”, батьком якого був цар» [1019, с. 28]. Настільки значна роль сімейної лексики в державно-соціальной політиці підкріплювалася і її християнським генезисом, а також зміцненням позицій ідеї «Господнього Домобудівництва», що в сукупності вплинуло і на тип патріархально-ортодоксальной культури у всьому різноманітті її національно-стильових проявів (див. нижче).

Відповідно, в подібних умовах зазнає метаморфоз і сприйняття постаті монарха [832]. Коментуючи специфіку і відмінні риси релігійно-обрядової сторони формування російського самодержавства, починаючи з часів Івана III, Б. Успенський констатує, що в даний період «росіяни орієнтувалися не на реально існуючу традицію, але на своє уявлення про теократичну державу: ідеологія грала при цьому куди більш важливу роль, ніж реальні факти», породжуючи тим самим уявлення про особливу харизму царя і патріарха. «У Візантії, як і на Заході, монарх при помазанні уподібнювався царям Ізраїля; в Росії ж цар уподібнювався самому Христу <...> Симфонія влади перевтілюється [на Русі] в симфонію харизми» [1003, с. 13, 20, 108].

Сказане багато в чому визначає сакральність особи царя і його влади, настільки показову і очевидну практично на всіх етапах російської історії. «Ідея володаря як “живого образу” свого сакрального прототипу – Царя

Небесного – проникає на Русь разом з візантійськими письмовими пам'ятниками», – зазначає Л. Андрєєва. Проте, в ході розвитку історичного процесу і зміцнення уявлення про Москву як Третій Рим дана ідея поступово трансформується. Відповідно, вже в XVII ст. в свідомості російських людей відбувається процес злиття «віри в Бога і в государя», що обумовлює також введення в обіг таких епітетів по відношенню до государя, як «земний бог», «рівноапостольний» та ін. [15, с. 193, 234-235].

Такі уявлення багато в чому зумовлюють не тільки мотивації вчинків героїв російської історії, які жертвують своїм життям «за царя», а й актуальність втілення подібного роду ідей в музично-художній практиці. В даному випадку мова йде про відомий подвиг Івана Сусаніна, а також про численні варіанти втілення драматичних подій історії XVII ст., безпосередньо з ним пов'язаних (наприклад, в ораторії С. Дегтярьова «Мінін і Пожарський»), в російській культурі першої половини XIX ст. Одне з перших місць в переліку творів, пов'язаних з позначеною тематикою, належить опері М. Глинки, в рамках якої розповідь про історичне минуле набуває літургійний характер (див. нижче).

Пересіченість і взаємодія власне візантійського фактора і російської національної архаїчної традиції, що зберігала значимість на рівні ідеї «двовір'я», так чи інакше, впливала на духовне обличчя російської людини, визначаючи тим самим систему її цінностей.

Сприймавши базові характеристики візантійської духовно-державної «моделі», Русь на чільне місце, ставила, перш за все, християнські цінності. Одним з характерних проявів останнього можна вважати той факт, що найменування домінуючої частини населення Русі – «селяни» (рос. «крестьяне») на рівні самоназви було реально похідним від «християни». Крім цього, «вже з пам'ятників XII ст. впливає, що слово “християнин” мало, крім позначення приналежності до певної релігії, зміст і значення “житель Руської землі”» [888, с. 137]. Більшість історичних і лінгвістичних досліджень, пов'язаних з етимологією даного слова, співвідносить його з

такими поняттями, як «хрещена людина» [857, с. 445], «людина; християнин» [1012, с. 374-375].

Ієрархічний тип державності, генеза якого сходила до Небесного прообразу, породжував і відповідний тип особистості, що нерідко визначається на рівні «маленької людини», яка сприймається в контексті християнської традиції. При подібному підході, «з православної точки зору, найменше є найвеличнішим, тому що, тільки зменшивши себе, можна з'єднатися в єдиному хорі з іншими і вмістити Небо» [902]. Розмірковуючи про роль даного сенсу-образу і показового для нього морально-поведінкового стереотипу, Г. Скотнікова зазначає наступне: «Будучи майже без залишку включеною в державну машину, маленька людина зобов'язувалася до послуху не за страх, а за совість, і до того ж від імені релігії. Перед магічним ореолом влади вона щиро схилялася, і все ж завдяки вірі вона жила свідомістю, що вона є покірною владі не заради неї самої, але заради Бога, який буде судити цю владу нарівні з нею самою» [888, с. 127].

Подібного роду духовне «самоприниження» почасти є подібним згадуваному вище феномену кенозису (грецьк. «приниження», «виснаження»), який представляє собою «концепцію святих Отців, що визначає Божественне самоприниження Христа через його втілення в людині аж до вільного прийняття Їм хресного страждання і смерті» [368, с. 41].

З одного боку, кенозис загальнохристиянський факт-аксіома, що являє собою жертвність Ісуса Христа по відношенню до людства. З іншого боку, історія розвитку християнства, представлена різноманітними конфесіями, демонструє диференційоване духовне сприйняття даного феномена. Кенотичне «слідування Христу», на думку багатьох істориків і філософів-богословів, становить все ж домінуючу якість саме російського православного світобачення і світосприйняття. Підтвердження сказаному знаходимо в дослідженнях Г. Федотова, присвячених питанням специфіки російської релігійності в її історичному розвитку. Аналізуючи її генезу через життя прославлених святих Київської Русі X–XIII ст. (св. Борис і Гліб, Феодосій

Печерський та ін.), автор визначає показовий для неї тип святості як «кенотичний», під яким розуміє добровільне прийняття страждання, мучеництва на землі, що здійснюється в ім'я Христове [1019, с. 95-125].

У цьому плані особливо виділяються згадувані вище св. Борис і Гліб як одні з найбільш яскравих фігур православної агіографії. «Їх називали “страстотерпцями”, – зазначає Т. Горічева, – і це був абсолютно новий вид святості, який не підходив ні під одну з категорій вже наявних святих. Саме слово «страстотерпці» говорить про подвійне смирення-вичерпання: пристрасть – це те, що перетерплюють, щось пасивне, терпіння – та ж пасивність. Нічого героїчного і, вже звичайно, театрального-самовдоволеного не було в цих святих» [181, с. 51].

С. Аверінцев, зіставляючи російський і візантійський «типи духовності», аналізуючи життя згадуваних святих, а також їх аналоги (в тому числі і царевича Димитрія), акцентує увагу саме на даному типі святості, який принципово відрізняє світогляд і духовні пріоритети Русі-Росії, що зберігають свою значимість протягом усієї її історії. «Виходить, що саме в “страстотерпці” як втіленні чистого страдництва, що не здійснює ніякого вчинку, навіть мученицького “засвідчення” про віру, а лише той, хто приймає свою гірку чашу, святість державного сану тільки і втілюється по-справжньому» [1, с. 338].

Окреслені якості «кенотичного типу святості», в рамках якого домінуючою виявляється не фізична сила і міць святого, а його безвинні страждання, «добровільне повторення жертви Христової», дитячість природи (в її християнському розумінні) в поєднанні зі співчуттям по відношенню до тих, хто безвинно страждає – все це в сукупності визначило «переважно кенотичний характер російського Православ'я» [368, с. 42] і пов'язаної з ним культури.

Зіставляючи розуміння смирення-кенозису в візантійській та російській традиції, Г. Федотов відзначав: «Смирення візантійського типу засноване на суворому дотриманні і ієрархії. Людина, що знає своє місце в світі, повинна

вгамовувати себе перед вищими: Богом, імператором, начальником <...> По відношенню до нижчих за рангом вона повинна проявляти поблажливе протекційне милосердя. У кенотичній релігії [Русі] <...> людина упокорює себе не тільки перед Богом, але й перед нижчими членами суспільства» [1019, с. 349].

Зазначені якості як символи високої духовності «кенотизму» завжди були високо цінуємими не тільки в Росії, але і на Заході. Показовою в цьому плані виступає думка А. Д. Тойнбі, викладена в одному з його листів до М. Конрада. «Для мене, – як зазначає британський філософ-історик, – найбільші <...> герої – це середньовічні Борис і Гліб, які добровільно пішли на страту замість того, щоб боротися за свої права і своє життя. Це була крайня ступінь кеносису, а кеносис <...> – це чеснота, якої Заходу особливо не вистачає. Ми стали рабами жадання багатства і сили» [417, с. 96-97]. У подібному зізнанні, на наш погляд, криється не тільки оцінка своєрідності російської духовної традиції, а й констатація важливості її місця в європейському культурно-історичному та духовному просторі другої половини ХХ ст.

Кенотизм, будучи невіддільним також від таких християнських якостей, як смиренність, покаяння, милосердя, співчуття і спрямованість в кінцевому підсумку до перетворення, мав різноманітні прояви не тільки у агіографічній традиції, але і в російській культурі [181]. Позначений комплекс духовних рис у всій різноманітності їх художнього втілення знайшов, наприклад, відбиття у такому характерному явищі російської літератури ХІХ ст., як образ «маленької людини» [902; 594 та ін.], що широко представлений в творах О. Пушкіна, М. Гоголя, М. Лермонтова, Ф. Достоевського, О. Островського, О. Толстого та ін., багато з яких безпосередньо пов'язані з епохою «російського бідермаера» і показовими для нього типажамі.

При всіх естетико-стильових оцінках, що співвідносять твори названих авторів з натуральною школою і реалізмом, тим не менш, вельми істотна роль в даному випадку належить, перш за все, православно-християнському

базису, який виявляє їх смисловий глибинний підтекст. На думку А. Анікіна, «якщо шукати першоджерело для теми “маленької людини” в російській літературі, то це буде, перш за все, сама Біблія, особливо Євангеліє <...> Євангельська людина є малою [перед Богом] своїм духом, принижена, порочна і слабка, але спрямована до Бога, чекає вищого суду, перетворюється, незважаючи на земне приниження (“останні стануть першими”). Вищий заповіт – прагнути до благополуччя не на землі, а в Царстві Небесному, що досягається служінням Богові в любові до ближнього і в неминучому стражданні» [23].

Зазначена образно-смислова орієнтація в творчості на запам'ятовування «великого в малому», на інтерпретацію образів, більш зосереджених не на розкритті індивідуальної драми і протиставленні з недосконалістю зовнішнього світу, але на внутрішньому перетворенні і, одночасно, покірності Вищому духовному началу, знайде відображення і в музичному мистецтві. Дані якості показові і для багатьох героїнь опер М. Римського-Корсакова, особливо, для Февронії («Сказання про невидимий град Китеж...») як одного з домінуючих персонажів відомої опери-містерії, опери-легенди, заснованої на оригінальному синтезі духовно-фольклорної і православної житійної традиції. Виділені смислові аспекти характеризують також музично-театральні задуми В. Ребікова, зокрема, долі головних персонажів вистав «Ялинка» і «Дворянське гніздо» (див. нижче).

Відзначимо також, що позначені духовно-смислові «домінанти» російської культури невіддільні від тем Дому, Рода Сім'ї як найважливіших її архетипових образів, про що свого часу писав Г. Федотов. На його думку, «чисто російська особливість християнського милосердя – зв'язок з етикою клану або роду. Милосердя на Русі не тільки знаходить найсильніше вираження в любові між братами і кровними родичами, але прагне охопити всіх людей, що як би знаходяться в родинних стосунках між собою». Відзначаючи далі християнський генезис даного подання, дослідник констатує: «Всі люди брати не тільки в духовному християнському розумінні,

як такі, що мають спільного Отця на небесах, а й в земному, як маючі спільне походження або спільну кров. Це привносить певну теплоту, відтінок сімейної ніжності в людські взаємини» [1019, с. 348].

Разом з тим християнство Київської Русі, незважаючи на своє протистояння язичництву, знаходиться в постійному діалозі з архаїчною традицією, тим більше, що в рамках російської культури подібний діалог багато в чому обумовлений досить показовою для неї практикою «двовір'я», а також істотною роллю поняття «традиція». Остання була дуже значущою саме в селянському середовищі як домінуючої частини російського соціуму в різні історичні епохи. «В умовах панування аграрно-селянської традиції російська релігійність, що визначалася культом Матері-Землі, багато в чому зумовила майбутні долі селянської цивілізації і російського православ'я» [263, с. 59].

За твердженням Г. Федотова, який досліджував питання про специфіку російської релігійності у всьому різноманітті її проявів, «до Матері-Землі, що залишилася осередком російської релігії, стікаються найбільш таємничі і глибокі релігійні почуття народу. Під красивим покровом трав і квітів люди зі страхом поклонялися чорним сирим глибинам – джерелу всіх запліднюючих сил, грудям природи-годувальниці і місцю свого останнього спочинку» [1019, с. 24-25] – «Матері сирій землі».

Характерно, що ключові фрази фінальної арії-прощання Івана Сусаніна з однойменної опери М. Глинки звернені насамперед до Матері-Землі («Прийми мій прах, Мати-Земля»), символізуючи органічний сплав у творі великого класика російської музики високого етосу християнського подвигу головного героя, що добровільно йде на смерть, і архетипових засад російської національної самосвідомості, відповідно до яких «Земля стає у всьому посередником між людиною і Богом» і, одночасно, «берегинею морального закону, перш за все як закону родового життя, і носієм суспільних підвалин» [263, с. 92].

Духовний світогляд російського народу також органічно включає в себе, як вказувалося раніше, архетипи Дому, Садиби, Сім'ї, Роду, що утворюють в сукупності цілісний і структурований патріархально-ортодоксальний образ світобудови-Космосу з властивою йому ієрархією і Порядком, що визначають мету і призначення кожної його складової. В останньому випадку в ролі змістоутворюючого фактора виступає Божественне начало, оскільки, на думку М. Еліаде, «природний продукт, виготовлений людиною [так само як і згадувані вище фактори, безпосередньо пов'язані з її земним буттям], знаходить свою реальність, свою самотність тільки в тій мірі, в якій він був причетний до трансцендентної реальності. Діяння набуває сенсу, реальності виключно в тому випадку, коли воно повторює первісно зразкову дію. Зразок не просто передує земному будівництву – він розташований в ідеальному (небесному) “краї”, що знаходиться в вічності» [1137, с. 19].

Розвиваючи ідеї цитованого вище філософа ХХ ст. М. Еліаде, С. Домніков, проектуючи їх на реалії російської культури, зазначає, що «в причетності до священного закладено майбутнє зближення окремих світів в єдиний простір цивілізації, яка прагне відмежуватися від диких варварських земель. Цивілізація, що створює кордони – вже держава. Країна – Місто (Село) – Храм (Дім) – Вівтар (Осередок, Огнище) – стяжні кола буття <...> Людина завжди прагне жити в священному просторі і як можна ближче до Центру Всесвіту. Концентрична модель традиційного соціуму (огнище – дім – село – місто – країна) є зразковим відтворенням традиційної моделі світоустрою, що росте із сакрального Центру» [263, с. 46].

Виходячи зі значущої ролі подібних архетипових установок, давньоруську культуру, таким чином, можна розглядати як своєрідний «гіпертекст, стрижнем якого є християнське віровчення» [1088, с. 104]. Представлене, перш за все, в книжковій традиції, воно, тим не менш, багато в чому обумовлювало і характер візуального вітчизняного мистецтва, і

особливості формування письмової та усної культури, і специфіку богослужбово-співочого, а пізніше і професійного музичного мистецтва та ін.

Сутність цієї культури в кінцевому підсумку склав «логоцентризм», пов'язаний з «Божественним Логосом – Ісусом Христом». Сказане певною мірою співвідноситься і зі спостереженнями В. Розанова, який свого часу намагався диференціювати Русь Святу і Росію як державне утворення. «Він вважав, що, говорячи про Росію, потрібно мати на увазі дві Росії: одна – *Росія видимостей*, громада зовнішніх форм з правильними обрисами, пестливими для очей, з подіями, що виразно почалися, безумовно чітко закінчуються <...> І є інша – “Свята Русь”: ...*Росія істотностей*, живої крові, непочатої віри, де кожен факт тримається не штучним зчепленням з іншим, але силою власного буття, в нього вкладеного» [589, с. 22].

Показово, що виділений дослідником «видимий» і «сутнісний» образи Русі та Росії найтіснішим чином взаємодіяли один з одним, про що свідчить культурно-історична практика. Одночасно, на думку Т. Чумакової, «для давньоруської культури характерним було те, що зняття протиріч між богословсько-церковним і повсякденно-практичним рівнями свідомості відбувалося у формі сакралізації уявлень, що відображають розвиток структур повсякденності соціуму. Це дозволило, з одного боку, поширити аскетичний дискурс на різні сфери людської діяльності (трудова, економічна, сімейна), а з іншого – сприяти сакралізації життєвого світу» [1088, с. 12].

Окреслені якості показові для багатьох зразків російської культури і, в першу чергу, для знаменитого літературного пам'ятника XVI ст., відомого як Домострой, ключовими поняттями якого виступають «Дім» і «Господнє Домобудівництво».

Феномен «Дома» був предметом духовно-філософських і соціально-економічних вигадок ще задовго до появи російського Домострою. У зв'язку з цим, як вказувалося раніше, зазвичай згадують імена греків – Ксенофонта (V ст. до н. е.), Аристотеля, Гесіода, пізніше римлян – Цицерона, Феофаста, Філодема, Вергілія [133, с. 66]. Ідеї давньогрецького Домострою знайшли

своє продовження в працях візантійських вчених, серед яких найбільш відомим виявився згадуваний вище «Домострой» Кекавмена.

Центральними смисловими елементами російського Домострою, що успадковував ідеї свого візантійського «попередника», виступають «дім», «государ / домогосподар», «чин». На архаїчні уявлення про дім як про безпечне місце накладається уявлення про дім як про мікродержаву зі своїм господарством, ладом, паном, підданими. Головна ідея Домострою закладена вже в самій назві, що поєднує як земний, мирський, так і високий духовний сенс, який укладено в ідею необхідності будівництва в душі свого Божого Дому на базі глибокої і щирої віри. Її підставою повинна стати любов до Бога, створеного ним світу, до рідних, близьких та ближніх. Саме ці якості повинні визначати зміст земних справ людини.

У громадських взаєминах Домострой, таким чином, вибудовує сувору ієрархію: Господь Бог – в душі і на небесах, самодержавний цар як помазаник Божий – у державі і батько сімейства, що підтримує порядок в домі. Сім'я, у відповідності до норм Домострою, виступає як освячена церквою і государем-самодержцем проекція держави з її ієрархією і стереотипами поведінки.

Дослідник ХХ ст. Г. Прохоров, аналізуючи і узагальнюючи духовно-смислові аспекти Домострою, приходить до висновку про співвіднесеність їх з теорією В. Вернадського. Згідно з його позицією, «...дім [як центральне поняття Домострою] виявляється ближчим не до біосфери, а саме до ноосфери [сфери розуму]. Тому все, що відбувається з людиною, призначене її навчання. Господар в малому будинку повчає своїх дружину, дітей, слуг. Але сам він в свою чергу повчається владою і, нарешті, Богом. Світ “Домострою” – це суцільно розумний світ, тому що розумна його причина, Бог. В результаті “Дім” виявляється набагато ширшим, ніж матеріальний всесвіт – це, по суті справи, будь-який простір, в якому розгортається діалог між людиною і Богом» [784, с. 8]. Показовим у цьому плані є і літературний стиль викладу в Домострої, орієнтований не тільки на побутову мову, а й на такі популярні в епоху Середньовіччя апостольські повчання, прямі або

непрямі цитати Святого Письма, «Слова» «Отців Церкви», в яких «“знаходили потрібний сплав” побуту з визначенням правильного буття» [1151, с. 41].

Таким чином, Домострой як «спосіб життя по правді і вірі» увібрав в себе найбільш характерні показники російської ментальності, духовно-життєвого світобачення в їх ідеальному поданні, символізуючи певну гармонійність світосприйняття, в якій людське і Божественне нероздільні.

Зазначена духовна модель збереже свою значимість в російському менталітеті і в наступні історичні періоди, про що свідчать багато досліджень, наприклад, Ю. Лотмана. За його висновками, «сімейне життя дворянина XVIII – першої половини XIX ст. формувалося як складне переплетення звичаїв народних, релігійних обрядів, філософського вільнодумства, західництва» [881, с. 124]. Надзвичайно високого ступеня концептуалізації поняття «сім'я» і сукупність пов'язаних з ним духовних цінностей досягають в момент найбільших соціокультурних потрясінь початку XX ст.

Ідеали Домострою як згусток культури, яка минає в рамках традиційного національного світогляду, знаходимо, наприклад, в романі російської емігрантки Н. Федорової «Сім'я». «Взявши за епіграф рядок Ф. Тютчева “...Есть и нетленная краса”, Н. Федорова виділяє споконвічні “нетлінні” риси, що відрізняють російську сім'ю [орієнтовану на ідеали Домострою]: відданість один одному, віра, людяність, почуття батьківщини, збережене в серці, інтерес до загальнолюдських проблем. Віра, яка складає невід'ємну частину національної самосвідомості, що несе на собі тягар спадкової пам'яті, є ниткою, що сполучає сім'ю з родовим гніздом, предками, втраченою батьківщиною; символом віри стає старовинна фамільна ікона <...> – ланка, що зв'яже сім'ю з багатьма поколіннями уклінних предків, які також молилися перед нею щовечора все їх довге або коротке земне життя» [881, с. 127].

У подібній якості виділений «духовний модус» світосприйняття викликає також певні аналогії зі стилем бідермаєр, що був утверджений в

європейській культурі в епоху Реставрації. Різні його художньо-національні прояви в Німеччині, Росії, Франції, Данії та ін. стають уособленням синтезу духовного і мирського, будучи узагальненими в афористичній цитованій вище формулі А. Кантора – «бідермаєр – це побут, пронизаний релігійністю» [376, с. 22-23].

Повертаючись до питання про зв'язок і вплив на культуру Київської Русі візантійської духовно-історичної та художньої традиції, необхідно зазначити також очевидну їх контактність і на рівні так званого «романського стилю», що панував в Європі в X–XII ст. На думку Л. Беляєва, «Романіка як би підвела підсумок процесу засвоєння “варварським світом” античної і ранньохристиянської спадщини і стала першим “загальним”, “гомогенним” стилем Середньовіччя» [66, с. 736].

На думку більшості вітчизняних і зарубіжних мистецтвознавців і істориків архітектури, формування романського стилю невіддільне від «впливу мистецтва візантійського кола» [985, с. 123], а також від впливу не тільки східного художнього досвіду, а й багатовікових традицій імперії ромеїв. «Церкви з купольними склепіннями будувалися в Рейнській області під впливом Візантії. Також під впливом Візантії будувалися церкви з куполами на сферичних вітрилах. Візантійські скульптори потрапляли в Європу як емігранти під час переслідування іконоборців, після вигнання несторіанських єретиків. В Аахені утворилася візантійська колонія після того, як до двору Карла Великого з Візантії прибуло “ціле покоління художників” <...> Морськими торгівельними шляхами Візантія передає свої будівельні методи “не тільки Східній імперії, від затоки Корінфа в рейнські області і через Адріатику до Венеції, від неї – в Галію, Англію, Пізу, Геную”» [229, с. 82].

Аналогічну оцінку значущості візантійського фактора як одного з витоків романського мистецтва зустрічаємо в авторитетному дослідженні відомого французького історика архітектури Огюста Шуазі, що свідчить про

пріоритетну роль візантійських архітектурних планів та художніх ресурсів в розвитку романського мистецтва Західної Європи [1119, с. 133].

Інтерес викликають також відомості, представлені в статті К. Маслова, присвяченій історії відродження «візантійського стилю» в давньоруському живописі. Згідно з узагальненнями даного автора, німецькі історики архітектури початку ХІХ ст. відносили до зазначеного стилю не тільки пам'ятники власне візантійського мистецтва, але також і західноєвропейські «першого періоду “готичної епохи”, з 800 по 1200 рік <...> тобто романського часу». А. Йозеф Геррес як один з головних ідеологів католицького і національного відродження Німеччини початку ХІХ ст. «називав архітектуру цього [романського] періоду північним варіантом архітектури храму Святої Софії в Константинополі». Нарешті, відомий французький історик мистецтва Ле Ба писав: «До кінця ХІІ століття архітектура Візантії панувала в Німеччині» [604, с. 154-155].

Подібного роду вплив візантійської традиції на культуру Європи, очевидний не тільки в період Середньовіччя, а й у наступні епохи (на рівні як теоретико-мистецтвознавчого усвідомлення, так і культурної ідеї), багато в чому спирався на відзначений раніше єдиний християнський (східнохристиянський генезис) названих культур, що обумовлюється в тому числі і спільністю їх іконографічних елементів. В результаті романський як перший «загальноєвропейський» стиль являв собою «своєрідний кінцевий результат процесу, що нерозривно сплавив східно-елліністичні, ранньохристиянські і “варварсько-національні” начала...» [66, с. 750].

Саме в такому вигляді, навчаючись у Константинополя, засвоювала даний стиль і Русь, долучаючись таким чином до загальноєвропейського і загальнохристиянського духовно-художнього досвіду. «Риси “романського стилю” врешті-решт злилися в свідомості давньоруських замовників і будівельників з канонічним типом храму, набули найважливіші для них властивості “старовини” і “освячення звичаєм”, що дозволило знову і знову звертатися до пам'ятників як до авторитетних зразків, що пережили два-три

століття <...> Високий рівень “копійності”, властивий російському середньовічному мистецтву <...> забезпечував новим будівлям достатню схожість зі стародавніми зразками. Це і забезпечило багатовікову “консервацію” романіки – недарма Аристотель Фіораванті, відвідавши Володимир, негайно впізнає в міському соборі творіння західноєвропейських майстрів» [66, с. 751].

Відзначимо, що подібного роду аналогії і стильові «переклики» показові не лише для середньовічної культури, а й для наступних епох («Візантія після Візантії»), коли візантійська традиція набуває сенсу втілення «культурної ідеї» – носія високої духовно-релігійної та культурної традиції, що актуалізується в періоди духовної роз'єднаності європейської спільноти. Сказане найбільш очевидно проявляється і в російській культурі ХІХ ст., в стильовій «поліфонії» якої одне з істотних місць належить, як зазначалося вище, «візантійському стилю».

Даний феномен, поряд з «російським стилем», в зазначений період набув статусу одного з домінуючих. При цьому, згідно з дослідженнями мистецтвознавців [834–838; 412; 413], візантійський стиль, при всій його оригінальності, функціонував в безпосередньому зв'язку з власне російською національною якістю, породивши в свою чергу так званий «російсько-візантійський стиль». Останній в повній мірі відповідав традиціям імперської культури Росії ХІХ ст. і сприяв зміцненню її підвалин, потрапляючи в сферу «державного замовлення».

Ю. Савельєв, аналізуючи традиції «мистецтва історизму» в російській культурі, зазначає, що «найбільш яскраво дія замовлення проявилася в покровительстві “візантійському” і російському стилям, що виражали ідеї царювання Олександра ІІ і Олександра ІІІ. У період правління Олександра ІІ особливої гостроти набуло Східне питання, яке оголило цивілізаційні витoki російської культури. Державне заступництво “візантійського стилю” і надання йому статусу придворного справило визначальний вплив на його подальший розвиток» [836, с. 255]. Подібного роду стильове «зрощення», в

рамках якого фактично здійснювався настільки показовий для візантійської культури «наднаціональний універсалізм» [461, с. 23], свідчить про актуальність ідей названих стилів, що набували сенс усвідомлення власних духовно-цивілізаційних коренів, які генетично сходили саме до Візантії. Нагадуємо, що в цитованих раніше матеріалах досліджень Ю. Савельєва і Є. Кішкінової наводяться свідчення про аналогічні процеси, що мали місце і в Західній Європі XIX ст. (Франція, Німеччина, Іспанія, Італія та ін.), що усвідомлювала також свою причетність до духовно-культурної спадщини імперії ромеїв і християнського універсалізму культури Європи епохи «Неподіленої Церкви». Традиції останньої, як відомо, склали також базис «Літургійного руху» в Західній Європі і його аналогів (старокатолицтво, «Оксфордський рух», «Західна православна церква» І. Овербека та ін.) (див. нижче).

Сказане свідчить про очевидну спільність генези як давньоруської, так і західноєвропейської художньої традиції, висхідних в кінцевому підсумку до культурного «надбання» Візантії. Показовим у цьому плані є виділений дослідниками і властивий Середньовіччю, «копійно»-консервативний метод, орієнтований на багаторазове відтворення первісно заданого досконалого духовного зразка (що зрештою, не виключає варіативності), який в кінцевому підсумку становить один з найважливіших показників ортодоксально-патріархальної культури.

Окреслені процеси впливу візантійської культурно-історичної і духовної традиції показові і для російського церковно-співочого мистецтва, починаючи з епохи Середньовіччя, а також і для професійної композиторської творчості, що складалася в наступні часи. Проте, на відміну від архітектури і образотворчого мистецтва, представлених конкретними пам'ятками, що дають можливість їх жанрово-стильового «засвоєння» (що власне і демонструє згадуваний вище «візантійський стиль»), простежити цей вплив в музичній сфері значно складніше. У числі причин, як вказувалося раніше, не тільки специфіка візантійської нотації і мале число власне візантійських

пам'яток співочого мистецтва, а й багатівікова «асиміляція» на Русі візантійського церковно-співочого матеріалу, який вступав у взаємодію з місцевими традиціями співу.

Візантійський фактор виявився значущим для Росії не тільки в рамках спадкування церковно-співочої традиції, чину богослужінь і імперського духовно-державного принципу «симфонії влад», а й на рівні «культурної ідеї», що істотно впливала в тому числі і на професійну композиторську творчість Росії XVIII–XIX ст., яка не мала за формально жанровими ознаками зв'язку з культовою музикою. В даному випадку мова йде про домінування показової для Візантії духовно-літургійної, «домобудівної» якості культури, що векторно спрямована на ідею Преображення, яка пронизує всі сфери буття людини від побутового до сакрального.

Сказане проявляється, як зазначалося вище, і в літургічних аспектах оперної спадщини М. Глинки, і в духовно-містеріальних якостях музичного театру М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, в творчості С. Рахманінова, В. Ребікова, нарешті, в містеріальних задумах О. Скрябіна і його послідовників, опуси яких ознаменували неповторний духовно-універсальний колорит російського музичного модерну, а також музично-творчі «виходи» постмодерну (В. Мартинов, В. Сильвестров, Л. Дичко та ін.).

Таким чином, Росія історично є наступницею візантійської духовної і культурної спадщини у відповідності з ідеєю «трансляції імперії» і концепцією «Третього Риму». Духовність, літургізм, принципи реалізації ідеї Господнього Домобудівництва виступають як визначальні якості російської культури на всіх етапах її становлення і розвитку. Одночасно, в межах даної культури візантійська традиція отримала і власне російсько-слов'янську якість. Одним з проявів останньої, за визначенням Г. Федотова, є «кенотичне православ'я», «кенотичний тип святості», пов'язаний з особливого роду проявом жертвності і лагідності в прийнятті неминучого, в «добровільному повторенні жертви Христової», дитячості натури (в християнському розумінні), що демонструють, наприклад, життя св. Бориса і Гліба, царевича

Димитрія та ін., а також проекції їх якостей на персонажів російської художньої та музичної культури.

Візантійська культурно-історична та духовна спадщина знайшла також в Росії інші форми творчого та художнього вияву, що представлені і богослужбово-співочою практикою, і придворно-церемоніальною традицією. У XIX ст. її уособлює типологія російського ампіру як «імперського стилю», широко представленого не тільки в архітектурі, скульптурі, живопису, поезії, а й у музиці. Остання репрезентована «високим» кантатно-ораторіальним стилем спадщини С. Дегтярьова, Й. Козловського та їхніх сучасників. Національні якості російської патріархально-ортодоксальної культурно-історичної традиції найбільш повно узагальнені, як говорилося раніше, в оперному репертуарі М. Глинки з показовою для нього літургійно-ораторіальною генезою, а також його послідовників.

Іншу іпостась виділеної культурно-історичної традиції та її візантійської «генези» демонструє феномен російської «садибної культури» і пов'язаних з нею традицій салону і камерного домашнього музикування (інструментального та вокального) з відповідною жанровою системою і музично-виразною поетикою, орієнтованих в сукупності на принцип фіксації «великого в малому» і втілення ідеї «побуту, пронизаного релігійністю».

Іншою гранню національно-історичного втілення візантійської патріархально-ортодоксальної спадщини можна вважати культуру **України**. Повертаючись до згадуваної раніше ідеї В. Лосського про православ'я як «закваску» різних культур [566, с. 23], необхідно відзначити, що «всесвітнє православ'я не можна зводити до його єдиного російського варіанту <...> Тому можна говорити про специфіку українського, болгарського, навіть арабського православ'я. Більше того, тісний взаємозв'язок національної та релігійної традиції настільки типовий для всіх православних культур, що для деяких західних церковних діячів православ'я уявляється “федерацією національних церков”» [317, с. 294].

З одного боку, Україна, частиною історії якої, безсумнівно, стало і буття Київської Русі, є наступницею культури Візантії, про що свідчать історичні дослідження Митрополита Іларіона (Огієнка) [338], М. Костомарова [456], Дм. Чижевського [1085; 1086], М. Грушевського [205–209] та ін. Досліджуючи специфіку української ментальності та ролі в ній православного фактора, В. Храмова відзначає наступне: «Зовнішній культурний вплив стає принциповим лише тоді, коли перетворюється на органічну компоненту власної культури. Для більшої частини території України такою компонентою стало візантійське православ'я, що зумовило релігійну формацію української душі, але з характерним послабленням західноєвропейської екстраверсії та посиленням інтроверсії» [1063, с. 21].

Візантія і її культура у всьому різноманітті її проявів збагатили давньоукраїнську культуру глибоким духовним змістом, визначивши тим самим шляхи її подальшого розвитку та інтеграції в європейському соціокультурному просторі. Згідно з висновками І. Шевченка, автора широко відомого дослідження «Україна між Сходом і Заходом», в епоху Середньовіччя, в період становлення слов'янських націй (в тому числі і української) «...шлях до цивілізації пролягав через християнство – єдину правильну ідеологію, монополізовану Візантією. Бо християнство – точніше візантійське християнство – і було суттю цивілізації» [1099, с. 13].

Питанню впливу візантійської традиції на духовне життя і культуру України присвячений нарис «Візантія й Україна» згадуваного раніше Митрополита Іларіона (Огієнка), що послідовно розглядає її роль в становленні вітчизняної філософії (зокрема, кордоцентризму Г. Сковороди), літератури (починаючи з Києво-Печерського Патерика і аж до творчості Т. Шевченка), богослов'я, специфіки державності, писемності та різноманітних форм мистецтва. При цьому базис всіх названих сфер української культури бачиться автору саме в православній традиції, яка послідовно відстоювалася нашими предками протягом багатьох століть: «Наша Українська Православна Церква сім віків (988-1686) була в юрисдикції

Царгородського Патріярха і тільки примусом чужої влади вийшла із неї. Канонічно ця юрисдикція рятувала нашу Церкву від наскоків католиків та уніятів, чому вона так дорожила нею, що навіть славний Митрополит Петро Могила не хотів вийти з-під Патріярха Царгородського, хоч Польща його сильно намовляла і змушувала до того...» [338, с. 6].

Не успадкувавши від Візантії імперські підстави і відповідний тип державності, Україна, тим не менш, виявилася чутливою до її духовно-релігійної культурно-історичної традиції, що зберігала значимість як у фольклорі, так і в професійній творчості. Розмірковуючи про специфіку християнізації Київської Русі і вплив на неї Візантії, Дм. Чижевський відзначав, що «...основний вплив був все ж вплив старохристиянської літератури (щоправда у візантійському виборі й освітленні). Отці Церкви і Святе Письмо – це були ті духовні сили, що впливали на стару Русь» [1085, с. 16].

Про значимість «візантійського фактора» на всіх етапах становлення українського етносу та його творчості свідчать також матеріали дисертації А. Симонової «Візантійські традиції в сучасних розписах православних храмів України (кінець ХХ – початок ХХІ ст.)». Узагальнюючи багатовікові історичні шляхи розвитку української культури і значиму роль в ній християнського фактора, автор вказує, що «вплив візантійського мистецтва на український церковний живопис залишався значним до середини ХVІІ ст.» [875, с. 196]. Наступний сплеск інтересу до візантійського мистецтва в Україні дисертант співвідносить з другою половиною ХІХ ст., яка характеризується поверненням до традицій архітектури й іконописання Стародавньої Русі та Візантії, що в тій чи іншій мірі зберігалися у фольклорній традиції. За свідченням Л. Соколюк, «в Україні, що довго не мала своєї державності, візантійські традиції, відкинуті в народне мистецтво, продовжували там жити» [905, с. 4]. Їх відродження вже в першій половині ХХ ст. в творчості видатного українського художника М. Бойчука та його сучасників («Школа М. Бойчука») склало базис феномена «Renovation

Byzantine», який визначив високий внесок українського мистецтва в світову культуру (див. нижче).

Аналогічні процеси синтезування фольклору і християнської сакральної (на рівні церковно-співочої монодії) традиції, висхідній до візантійських зразків, показові і для української музики, на що вказує Ю. Ясіновський [1165], а також А. Ткаченко. У своєму дослідженні останній із зазначених авторів констатує таке: «В Україні ранньомодерної доби музично-стильове оновлення відбувалося у взаємодії двох протилежних тенденцій. З одного боку, відчутною була рішуча переорієнтація на західноєвропейські здобутки Ренесансу і Бароко, а з іншого – намагання зберегти традиційні зв'язки з візантійським культурним ареалом» [959, с. 23].

Специфіка побутування в богослужбово-співочій практиці греко-візантійської монодії та її «візантійсько-слов'янського» аналога в XVII ст. стала предметом дослідження О. Цалай-Якименко. Розглядаючи даний пласт церковно-співочого мистецтва на рівні «поствізантійської» (новоболгарської і новогрецької) традиції, автор зазначає: «...Традиційна монодична спадщина в XVII ст. виконувала <...> роль своєрідної противаги до культурного “наступу” латинства, а тим самим ставала реальним засобом збалансування давнього – “свого” – і нового – “чужинецького” – в умовах навального запозичення нових моделей західної культури» [1067, с. 6].

Одночасно, як вважає дослідник, розглянуті варіанти східнохристиянської співочої традиції в XVII ст. «...стимулювали ренесансне оновлення нашого стародавнього середньовічного співу та визначили першочергові напрямки його відродження <...> а також заклали наріжні камені в розбудову в Україні ренесансно-барокової, новокиївської школи музики» [1067, с. 23]. Відзначимо при цьому принципову відмінність ренесансної якості західноєвропейської і української музичних культур, перша з яких все більше тяжіє до процесів секуляризації, в той час як друга, при всій її контактності з культурно-історичною традицією Європи, проте, здійснює ренесансне «оновлення» на базі східнохристиянської монодії.

Значна роль візантійської гімнографії і церковної монодії в українській богослужбово-співочій і творчо-композиторській традиції багато в чому також визначена, на думку Ю. Ясіновського, тим фактом, що «впродовж століть церковна музика була єдиним полем, в якому формувалися стереотипи національного музичного професіоналізму. І в цьому вбачається не лише багатство жанрів і форм як багатства музичного стилю монодійного мистецтва, партесного багатоголосся чи подальшого класицизму. В цьому яскравому музичному полі формувався інтонаційний фонд української музики, що став засадничою формою поєднання різних творчих шкіл» [1165, с. 27].

Візантійський «слід» і специфіка соціально-духовного мислення імперії ромеїв відчутні і в деяких аспектах «образу світу» українського козацтва (див. нижче), зокрема, в поглядах на специфіку царської влади Московії в її зіставленні з принципами «козацької християнської республіки» [1023, с. 194; 674]. Автори фундаментального двотомного дослідження «Історія українського козацтва» вказують: «Політико-культурні уявлення українських старшин щодо царя були <...> ближчими до візантійських, ніж московських, і влада монарха бачилася врученою Богом на непорушних умовах визначеного ним же морального закону, обмеженою підписаними договорами і даними обіцянками. Тому, незважаючи на сприйняття царської влади як богонатхненої, у середовищі старшин на рішення та вчинки царя поширювалося поняття гріха» [353, с. 195]. У подібній позиції простежується очевидна схожість з виділеною раніше візантійською духовно-державною традицією, відповідно до якої навіть імператор великої імперії ромеїв не є звільненим від відповідальності перед Божественним законом (див. вище).

З іншого боку, говорячи про становлення українського «образу світу» і його духовних підстав, генезис яких сходив, перш за все, саме до Візантії, необхідно також враховувати і інший спектр впливів на Україну, обумовлений специфікою її географії та історичних шляхів розвитку, що багато в чому визначили її «серединне» положення між Сходом і Заходом і

«відкритість» різноманітним духовно-соціальним концепціям. За спостереженнями Н. Яковенко, «намічений в XIII–XIV ст. в прикордонних з “латинським” Заходом галицько-волинських регіонах процес віддалення [але не розриву] від візантійської пуповини розтягнувся не на одне століття, поступово перетворюючи Україну в простір взаємовпливу “Сходу” і “Заходу”. Парадоксально, але в сприйнятті навіть найближчих сусідів зі сфери латинської культури – поляків – Україна завжди зберігала риси таємничого “грецького сходу”, тоді як східні сусіди-московити бачили в ній підозрілий розсадник “латинства”» [1157, с. 53].

Подібного роду відкритість різноманітним духовним християнським вченням спостерігалася фактично вже з часів прийняття Київською Руссю християнства, оскільки в даний період християнська Церква була ще єдиною і складалася з п'яти патріархатів (Рим, Єрусалим, Олександрія, Константинополь, Антіохія), які перебували між собою в досить тісних контактах. Сказане в свою чергу обумовлює вплив на Київську Русь як східнохристиянських, так і західних місіонерів, що багато в чому визначало сприйнятливість наших предків до різних духовних традицій, про що свого часу писав М. Грушевський: «Візантійські ієрархи докоряли киянам за релігійний індеферентизм: що вони з похвалою відзивалися про інші конфесії, ігнорують конфесійні різниці та дозволяють собі такі вислови, що “цю віру, й ту віру Бог дав”» [206, с. 30].

Сказане багато в чому визначало не тільки специфіку української «картини світу» і національного характеру, але і виявило пізніше принципову несхожість з власне російською ментальністю (що склалася в Московський період), державністю і «образом світу». Відмінності в даному випадку сконцентровані в цілому ряді чинників. Одне з істотних місць в ньому займає феномен так званого «Київського християнства», що розглядається (на рівні наукового поняття) як «...особливе поєднання елементів східного і західного християнства на ґрунті дохристиянських вірувань українців, що своїм

наслідком мало формування їх самобутнього духовного світу, самовідтворення української культури й ментальності» [840, с. 174].

На думку Є. Харьковщенка, для якого «Київське християнство», що склалося в XI ст., є предметом дослідження, даний феномен став одним з визначальних чинників духовно-соціального життя України: «Упродовж кількох століть Церква заступала українському народові втрачену державну владу і, по суті, була єдиною репрезентативною установою, що виконувала функції етнозбереження і самоідентифікації української нації» [1041].

Виходячи з історичних матеріалів робіт О. Сагана і Є. Харьковщенка, очевидно, що термін «Українське християнство» і нині становить предмет дискусій релігієзнавців, істориків і богословів, оскільки є явищем української християнської історії і узагальнює цілий комплекс понять – «“Київо-християнська традиція Володимирового хрещення”, “Українське православ’я”, “Український греко-католицизм”, “Церкви Київської традиції”, “Гілки Київської церкви”» и др. [840, с. 180].

Складність дефініцій даного поняття духовного життя України багато в чому визначена його протистоянням позиціям Православ’я Московії. Біблійно-євангельським принципам Київського християнства, що спираються на традиції раннього християнства, в даному випадку протистояла успадкована Московією від Візантії ідея християнської імперії з домінуючим принципом «симфонії влад» і трансформована в кінцевому підсумку в месіанське уявлення про Москву як «Третій Рим».

Київське християнство, спираючись на духовні праці Митрополита Іларіона («Слово про закон і благодать»), пресвітера Фоми («Послання до смоленського пресвітера Фоми»), Климента Смолятича, Луки Жидяти («Послання до братії»), Якова Мниха, а також на «Повість временних літ», «Житіє Феодосія Печерського», «Києво-Печерський Патерик» та ін., відрізнялося, з одного боку, категоричним неприйняттям месіансько-цезаропапістських ідей, відстоюючи позицію рівності всіх людей і народів перед Богом, з іншого – демонструвало свою очевидну відкритість

християнським духовним вченням Заходу і Сходу. У подібному підході очевидним є наголос саме на традиції раннього християнства епохи «Неподіленої Церкви». Аналізуючи домінуючу роль в Київському християнстві не «форми», але «духу Православ'я», Є. Харьковщенко зазначає: «Центральним поняттям теоретичних побудов київського християнства є міфологема “Софія-мудрість”, відповідно до якої світ є не лише творінням Бога, оскільки в його основі лежить особливе “божественне начало” – “душа світу”, Софія – інстанція, що знаходиться між Творцем і Творінням і є джерелом Божественної енергії, яка забезпечує “рух вгору” <...> і “рух донизу” [1040].

Окреслені аспекти Київського християнства, з одного боку, виділяють «софійність» як одну з показових якостей духовної культури України, з іншого – виявляють його зв'язок з базовими положеннями концепції Господнього Домобудівництва, орієнтованими на ідею духовного Преображення людини як визначальну мету його буття. Подібного роду підхід багато в чому обумовлений тим фактом, що протягом усіх етапів історичного розвитку Київського християнства його «...найважливішою складовою... (а протягом перших шести століть існування в Україні – і єдиною!) є Українське Православ'я» [840, с. 176], що визначалося як «духовний меч України» [248, с. 34].

Наведений огляд джерел, що стосуються питань становлення християнства в Україні, свідчить про очевидну специфіку даного явища, так само як і Українського православ'я в цілому. Істотною генетичною якістю останнього виступає «етноконфесійний синкретизм» [841, с. 1], що послідовно реалізувався, на думку І. Огієнка, через такі якості, як «демократизм і собороправність», «віротерпимість», «відкритість до інших релігійних систем», «онаціоналення православних обрядових форм» (в тому числі и церковно-співацьких), «гуманізм» та ін. [709; 842, с. 161-163].

Узагальнюючи сутність подібного роду «живої синтези» духовного життя України в її історичній еволюції в напрямку «екуменічної східної

концепції» [126, с. 53], феномен «українського православ'я, в якому синтезувалися впливи протестантизму і католицизму з власною традицією, являє собою досить своєрідний духовний феномен, який гармонічно поєднує *візантійську споглядальність з західним активізмом*» [317, с. 298].

Зазначена контактність українського православ'я з протестантизмом простежується в духовному житті України протягом різних епох, про що свідчить, наприклад, літературно-філософська діяльність Г. Сковороди, М. Гоголя, Ф. Прокоповича та ін. Наріжним каменем етичної концепції першого з названих авторів виступає заклик до встановлення гармонійних відносин між людиною і світом. «Головним засобом досягнення подібної гармонії слугує пошук “сродного” кожному індивіду засобу життєдіяльності. Успіх такого пошуку є вірний вибір життєвого шляху (“сродної праці”), що приносить щасливе життя». В даному випадку очевидним є паралелізм з лютерівською концепцією *Veruf* і феноменом «сродної праці», збагаченим при цьому синтезом з традиційною для української ментальності повагою-шануванням Землі і селянської праці, узагальненою в понятті «антеїзм».

Аналогічну позицію займає також М. Гоголь, для якого аксіоматичними виступають такі духовні тези-імперативи: «...Призначення людини – служити, і все наше життя є служба <...> Господарство є праця і творчість для Вічного <...> Але над усіма господарствами стоїть “господарство наших душ” – “економія душевна”» [1085, с. 90-91]. Так в світогляді М. Гоголя органічно синтезуються протестантський підхід-оцінка людського життя як «духовного служіння» з ідеями Господнього Домобудівництва як визначальними в людському бутті.

Протестантські якості є очевидними і в діяльності згадуваного раніше Кирило-Мефодіївського товариства, що вельми симпатизувало німецьким протестантам, зокрема, М. Лютеру. Одночасно, «братчики» даного товариства одне з завдань своєї діяльності пов'язували з перекладом Біблії українською мовою. «Пантелеймон Куліш не раз у своїх спогадах натякав, що як члени Кирило-Мефодіївського товариства, Шевченко і він бажали взятися за

переклад Біблії українською мовою. Й ініціатива напевне належала насамперед Шевченкові як знавцеві священних текстів з дитинства» [921, с. 19].

Питання про паралелізм між духовною пісенною спадщиною німецького протестантизму, пов'язаною з піснями епохи Реформації, і народними витоками і практикою хорového музикування в православних братствах України становить один з аспектів досліджень Ю. Медведика [607; 608], О. Зосім [324–326]. Додамо, нарешті, що зазначене зближення і пересіченість духовних позицій українського православ'я та протестантизму, що активно прагнув на всіх етапах своєї історії до контактів зі східнохристиянською традицією (див. вище), здійснювалося також фактично на позиціях пієтету по відношенню до раннього християнства, що символізувало єдність християнського вчення в цілому.

В цьому плані специфіка українського православ'я, що так чи інакше зберігалася протягом багатьох століть не тільки в обрядово-літургійній якості, але і в межах української культури, дозволяє деяким авторам прийти до висновку про те, що духовний шлях України, звернений, подібно дволикому Янусу, і до Сходу і до Заходу, являє собою певну «третю» якість, яку А. Великий іменує «слов'янським християнством». За його словами, «Україна стала зворотним пунктом для цих двох християнських культурних потуг і до сьогодні не втратила своєрідного вирівноважуючого чинника між Сходом і Заходом <...> Тисяча літ історії не потрапили зрушити цього стану ні в цей ні в той бік. А це безперечно момент вселенського характеру, в якому рівномірно заінтересований і Захід, і Схід».

Результатом подібної конфесійної взаємодії, що приводить до появи нової духовно-національної якості автору цитованого дослідження бачиться «українська обрядовість», сутність якої «ні візантійська, ні латинська, але слов'янська; вона також не однойменна, але синтетична...» [126, с. 29, 116]. Аналогічну точку зору про особливий релігійно-культурний статус східного слов'янства (в тому числі і України), що розвивався під перехресним впливом

Сходу (Візантії) і Заходу, висловлює також чеський історик і візантовед ХХ ст. Френсіс Дворнік [238].

С. Кримський, розглядаючи специфіку культурно-історичних процесів в Україні та їх архетипові складові, вказує, що поява Київської Русі на карті середньовічного світу пов'язана зі становленням «греко-слов'янської цивілізації, яка поряд із затвердженням східного християнства (православ'я) синтезує античні традиції Греції, Боспорського царства Криму, Візантії та Кавказу з загальнослов'янськими духовними цінностями» [473, с. 42].

Виділена синтетична якість української культури, що отримала досить різноманітне художнє втілення, найбільш повно відобразилася в її музично-історичній традиції XVI–XVII ст., що розвивалася в буквальному сенсі слова на «перехресті» жанрово-стильових і духовних шукань християнського Сходу і Заходу в означений період. Розглядаючи даний процес в річищі становлення феномена «української національної музичної мови», О. Козаренко зазначає, що попередній розпад і зникнення Візантійської імперії, які потягли за собою грандіозні геополітичні зміни і трансформації європейської спільноти, «...не тільки не перекреслили грецькі впливи на національну [українську] культуру, а навпаки породили оригінальну світоглядну модель – ідею *слов'яно-греко-латинської єдності*, що стала відповіддю вітчизняного інтелектуалізму на нові умови існування, дальшим розвитком питомого *українсько-візантійського європеїзму*» [426, с. 106].

Богослужбово-співоче мистецтво України даного періоду і наступних часів в повній мірі втілило специфіку подібної стильової «єдності», основу якої, на думку цитованого автора, склало співіснування «...двох типів музичного мислення: старого монодичного (з можливим ускладненням типу ісону, що не міняє його природи) та нового “фігурального” багатоголосся. Важливо, що це співжиття не мало антагоністичного характеру (як, приміром, у Росії)» [426, с. 107].

Виділена дослідником якість «фігуральності-фігуративності», показова для української поліфонічної традиції зазначеного періоду, генетично сходить

також до візантійського мистецтва каллофонії, що вплинуло не тільки на богослужбово-співочу культуру України, а й на Західну Європу. Відомий український медієвіст Н. Сиротинська висловлює таке оригінальне припущення щодо сфер цього впливу: «Каллофонічний стиль, наповнений віртуозним мелізматичним стилем, відображав суттєві естетичні зміни у сакральній монодії пізньовізантійської доби. Цілком імовірно, що цей співочий стиль проникав через грецькі колонії в Італії до Західної Європи та інспірував вокальний стиль *belcanto*» [880, с. 31]. Сказане свідчить не тільки про вплив візантійської традиції на становлення і розвиток української богослужбово-співочої культури, а й підтверджує значиму роль візантійського культуротворчого чинника в еволюційних шляхах західноєвропейської культури.

Позначена «синтетична» природа українського православ'я свідчить не тільки про його характерні якості, а й про значущу роль в українській історії і в усіх сферах буття українця – від духовно-церемоніальної, літургійно-обрядової до конкретно побутової, у чому також простежується аналогія з візантійським «образом світу» і традиціями патріархально-ортодоксальної культури (див. вище). Підтвердженням сказаного можна вважати, наприклад, аксіоматичне у всіх істориків української музики твердження про загальну музичну освіту всіх верств українського соціуму епохи бароко, яка здійснювалася на базі церковно-співочого мистецтва [450].

У ролі своєрідної духовно-мистецької сполучної ланки, що поєднувала всі сфери буття українця виступало не тільки богослужбово-співоче мистецтво, але і типологія української духовної пісні, що стала об'єктом згадуваних раніше фундаментальних досліджень Ю. Медведика і О. Зосім.

Універсалізм названої жанрової області, в якій авторське начало гранично мінімалізовано і переважає опора на побутово-типову якість (в різних конфесійних проявах), визначений не тільки її поліконфесійністю, що проявляється в апеляції до традицій православ'я, протестантизму і католицтва, але і поліфункціональністю в умовах духовних традицій, що мали

місце в різних регіонах України (Захід – Схід). В останньому випадку О. Зосім виділяє «позалітургічні, паралітургічні та літургічні різновиди пісень» [326, с. 18]. Автор відзначає особливу популярність першого різновиду, широко затребуваного в православному середовищі і призначеного для домашнього музикування [325, с. 101], у чому, на наш погляд, криється один з генетичних духовно-музичних витоків української камерно-вокальної традиції, зокрема, українського романсу і салонної культури як репрезентантів власне українського бідермаєра.

Інший аспект причетності даної жанрової традиції до якостей патріархально-ортодоксальної культури демонструє, на думку Ю. Медведика, Почаївський «Богогласник», який об'єднує в собі духовно-пісенні зразки як православної, так і греко-католицької традиції. Як вважає дослідник, «цей релігійно-мистецький міжконфесійний феномен можемо розцінювати як один із прикладів соборності українських земель, української національно-культурної ідентичності, спадковості мистецьких традицій» [608, с. 81].

Значимість українського православного фактора в усьому розмаїтті його проявів очевидна не тільки в богослужбовій і співочій практиці, але також і в маніфестах соціально-історичних рухів, що мали місце в українській історії XIX ст. У якості прикладу апелюємо знову-таки до діяльності згадуваного раніше Кирило-Мефодіївського товариства, що мало істотний вплив на всю українську інтелігенцію середини і другої половини XIX ст. (особливо в особі Т. Шевченка і М. Костомарова). Соціально-політична позиція даного товариства, представлена в своєрідному маніфесті під назвою «Книга буття українського народу», яка фактично являла собою огляд національної історії України (минуле, сьогодення і майбутнє), що представлена крізь призму українського православ'я. Не випадково інша назва даного документа озвучувалася як «Закон Божий».

Характеризуючи ідеологію товариства і літературний стиль його маніфесту, наближений до народних духовних книг, Дм. Чижевський

зазначає, що в ньому злилися «...моменти романтичної традиції, що на Заході в ті часи вже завмирала, а у слов'ян ще довго пізніше залишалася жива і актуальна; радикалізм 40-х років, для якого на Заході були певні соціальні передумови (зародки робітничого руху), яких цілком ще бракувало у слов'ян <...> нарешті релігійний елемент, притому в специфічних формах східного християнства, грецької ортодоксії, що надав іншим моментам ідеології есхатологічної закраски, спричинився до віри в можливість і неминучу потребу перебудови всього життя людського і суспільства на основі християнської віри» [1085, с. 105].

Специфіка українського світосприйняття також позначилася і в ставленні до феномену державності. Як зазначалося раніше, Київська Русь, успадкувавши православне вчення, що складалося в візантійській духовній традиції, проте з самого початку не прийняла її імперський принцип державності й ідею сакралізації духовно-державної ієрархії (що пізніше спостерігалось в Московії). За словами А. Колодія, «українцям не властива сакралізація держави, їм загалом байдуже поняття державної величі, на яких у Росії будується ідеологія так званої “суверенної демократії” <...> Для українців важливіші цінності свободи, людської гідності, доброго життя у широкому значенні» [21, с. 10].

В позначених якостях очевидні принципові відмінності російської і української ментальності та національних архетипів [456] при наявності проте загального духовно-конфесійного «базису», успадкованого від Візантії. Якщо «архетип Росії висловлює прагнення до формування універсальної держави і навіть наддержави...», в рамках якої «...імперська ідея <...> ставила суспільні ідеали вище приватних “відхилень” індивідуального розуму», то сутність архетипу України полягала в «прагненні до універсального буття поза центром на основі розуміння свого ближнього (хуторянського) ідеалу життя, ближчого окремій людині або групі» [861].

Додамо також, що «малість» світу нашого співвітчизника, в якому Божественне і людське нероздільні, компенсується його високою духовною

значимістю, що співвідноситься з настільки показовим для патріархально-ортодоксальної культури принципом фіксації «великого» в «малому». «Космос традиційної культури українців – це етичний Всесвіт і одночасно світ, зітканий красою» [882, с. 349].

Виділені розрізнення власне російської і української національних якостей на рівні етнопсихології В. Янів узагальнює в поняттях «колективізму» і «індивідуалізму» як ключових у відношенні названих ментальностей. На думку дослідника, «українському індивідуалізму протиставиться російський колективізм, а в транспозиції на психологічну термінологію соціопсихічних прямувань різниця між українцями та росіянами корениться в протиставності двох основних прямувань: до самовияву (в українців) та до підпорядкування (в росіян)...» [1161, с. 23].

Окреслені відмінності ментальних якостей росіян і українців очевидні і в підході до поняття «соборність» як одному з визначальних у візантійській духовній «картині світу». Згідно зі свідченнями М. Костомарова, дихотомія «особистість-суспільство» в названих духовно-національних традиціях мала суттєві відмінності. «В російській традиції спостерігалось панування загальності – “общинності” (Бога та царя) над особистістю, тому в суспільному житті росіяни тяжіли до монархізму. В уяві українців громада виступала вільним об'єднанням людей, тому їх ідеалом був вільний федеративний союз [1013, с. 249-252], що доповнювався повагою до особистості і визнанням її позитивної значущості.

Дані відмінності багато в чому визначені не тільки історією і географією названих народів, але, перш за все, показовими для них типами державності. Для Росії вона була реалізована у вигляді імперської «моделі», яка живиться ідеями про «Третій Рим», в той час як Україна, втративши державність на певному етапі, в різні історичні періоди була складовою частиною інших державних утворень, в тому числі і Російської імперії. В період активного становлення та розквіту української нації ідеальною формою державності вважалася «козацька республіка». Показовою в цьому

плані виступає позиція згадуваного раніше «Кирило-Мефодіївського товариства».

Коментуючи «Книгу буття українського народу», що стала для названого товариства своєрідним маніфестом духовно-державних перспектив української нації, М. Трофимук зазначає, що, згідно з позицією його членів, майбутнє української нації тут закономірно пов'язується з «Гетьманатом, зі становленням и розвитком козацької держави» [972], що розуміється на рівні військово-лицарського братства або «козацької християнської республіки», ідеологія якої була невіддільною від базових принципів Київського християнства.

Окреслені розрізнення визначили також специфіку трактування терміна «візантізм», «візантіїство», що особливо актуалізувалися в ХІХ – початку ХХ ст. в українській соціально-історичній та художній культурі.

Найбільш повно і вагомо позиція щодо даного поняття була узагальнена в особистості і творчій діяльності Т. Шевченка, одного з найбільш затребуваних у авторів української музики ХІХ–ХХ ст., значущого для України не просто на рівні класика її літератури та поезії, але як пророка, який узагальнив в художньо-поетичній формі практично всі сторони духовного життя свого народу і його драматичної історії. Показовими в цьому плані є слова Абрама Терца, присвячені великому Кобзареві: «Я не знаю іншого поета, кому б так поклонялися – в масі, немов святому, обливаючись сльозами як у церкві, зашкарублі мужики, перед іконою-портретом, в рушниках, на потайному ювілеї, в каптьорці, хором, як Отче наш: – Батьку! Тарасе!...» (цит. за: [187, с. 3]).

У розумінні Т. Шевченком «візантіїзму» і православ'я необхідно враховувати їх досить чітке розмежування, на якому наполягав і сам поет. У поняття «візантіїство», «візантіїзм» він частіше вкладав досить негативний сенс, оскільки вони асоціювалися в його свідомості з офіційним православ'ям Російської імперії та імперської системою в цілому як апаратом придушення національно-індивідуальної якості.

Згідно зі спостереженнями Д. Степовика, що досліджував в своїй монографії питання про сутність і роль християнського фактора в особистості великого українського поета, «Шевченко був прихильником єдиної, святої, соборної й Апостольської Церкви, яка б гуртувалася довкола свого Єдиного Глави Ісуса Христа. Але він бачив щось інше – вивищування однієї конфесії над іншою <...> Шевченко [в російському православ'ї] бачив дріб'язковість, буквоїдство, підміну чистої віри театральністю».

Розмірковуючи далі про духовну позиції поета, цитований автор вказує, що «Шевченко відчував, що однією обрядовістю, з якої вихолощена духовність, Росія не об'єднає навколо себе православний світ, як свого часу зробила Візантія» [921, с. 40]. У подібному підході Т. Шевченка, частково співвідносному з ідеями притчі про митаря і фарисея, очевидний пріоритет ідеалів раннього християнства, до яких так чи інакше апелювало і «Київське християнство». Не випадково поет досить часто звертається в своєму доробку до «перифраз» старозавітних джерел – псалмів, Пророцтва Ісайї та ін.

У позначеному світосприйнятті Т. Шевченка нерідко превалює думка про те, що саме інститут царизму (імперства) у всій різноманітності його проявів стає очевидною перешкодою, з точки зору поета, в духовному розвитку людини, в її спрямованості до Преображення. Тому не випадково, на думку О. Бігун, «історичне поняття “Візантія” у Шевченкових творах має виразне ідеологічне забарвлення та найчастіше виступає у статусі “чужого”/ворожого, загрозового світу» [78, с. 44].

Характерно, що дана позиція свого часу вплинула і на ідеологію «Кирило-Мефодіївського товариства», в маніфестах якого «цар»-імператор асоціювався з «неволею». М. Трофимук, коментуючи позиції цієї спільноти, зазначає наступне: «У категоріях мислення кирило-мефодіївців, “єдин єсть Бог істинний, і єдин він цар над родом чоловічим”, натомість людство має неправильну уяву про природу божественного, наслідком чого є занепад усього роду людського» [972].

Разом з тим, натура і творчість Т. Шевченка свідчать про його глибоке православ'я, узагальнене М. Драгомановим наступним чином: «Біблієць від дитинства до смерті» [921, с. 18]. В кінцевому підсумку сутність християнства і православ'я бачилася йому, згідно з висновками Д. Степовика, в наступному: «Шевченко шукав у християнській релігії не формальних моментів, не мертвої обрядовості, а намагався збагнути те, що було в ній найбільш істотне. Православність Шевченка слід трактувати не стільки в конфесійному розумінні цього слова (хоча і таке трактування не буде помилковим), скільки дещо в ширшому значенні: як вірності євангельському духові....» [921, с. 45]. Останнє він знаходив у релігійності українського народу, «...що зв'язалась та зрослась протягом століть з усім українським народним побутом» [1086, с. 193]. Подібне «зрощення», зазначене Дм. Чижевським, становить одну з показових якостей партріархально-ортодоксальної культури, генеза якої сходить, як вказувалося раніше, до традицій раннього християнства.

У позначеній якості візантизм переживає своє друге «народження» вже на початку ХХ ст. в традиціях згадуваної вище «школи М. Бойчука», орієнтованої на відродження візантійського образотворчого мистецтва на українському ґрунті. Успішна виставка робіт учасників даної школи в Парижі в 1910 р. дала привід європейським критикам, зокрема Г. Аполлінеру, говорити про народження «неовізантизму»: «Вони прагнули зберегти недоторканими традиції релігійного живопису України. У цьому вони досягли успіху, і їхні роботи, старанно виконані, з добрим рисунком, є втіленням візантизму» [178, с. 101].

Отже, сутність творчої діяльності названого об'єднання українських художників була обумовлена симбіозом візантійської сакральної живописної традиції, української народної культури і духовних пошуків авангарду. «Школа М. Бойчука» явила собою одну з найбільш яскравих точок «Українського відродження» початку ХХ ст., до якого долучилися і багато українських музикантів, в тому числі і М. Лисенко. З класиком української

музики М. Бойчука пов'язує також загальне коло творчого спілкування, позначене членами Наукового Товариства ім. Т. Шевченка (НТШ), що істотно впливали на молодого художника. В їх число входили і М. Лисенко, І. Франко, І. Нечуй-Левицький, митрополит А. Шептицький та ін.

Позначений оригінальний стильовий симбіоз, що склав основу творчого методу М. Бойчука, був фактично спрямований на запам'ятовування духовно-сакральної символічної якості, що виявляється автором не тільки в роботах з біблійною тематикою, але і в побутовому живописі, що сприяло, за словами мистецтвознавця О. Тарасенко, «...перетворенню побутових сцен в ритуал». Відмежовуючись від показового для культури ХІХ ст. реалізму і властивого йому динамізму у втіленні соціальних явищ реального світу, М. Бойчук та його послідовники на новому рівні повертаються до традицій сакрального мистецтва раннього Середньовіччя. «Відроджуючи національні митецькі цінності, перевірені віками, Бойчук обрав монументалізм з його тяжінням до вселенських узагальнень, відмовившись від психологізму, як часово обмеженого стану, від конкретного сприйняття часу і простору заради вічного, позачасового, а динаміці рухів і поз протиставив внутрішню, духовну насиченість образів» [905, с. 7].

«Школа М. Бойчука» не була самотньою в подібних жанрово-стильових шуканнях. Властивий їй симбіоз українських національно-фольклорних і візантійсько-православних якостей певною мірою характеризує і представників так званої «нової школи» української церковної музики, представленої духовними творами М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Яциневича, О. Кошиця та ін., що свідомо дистанціювалися від показової для початку ХХ ст. тенденції кардинального оновлення мови музичного вираження і стояли на позиціях «прогресивного консерватизму», «нової простоти», які визначили в кінцевому підсумку специфіку українського модерну. Сутність останнього, на думку О. Козаренка, «...полягала в тому, що здійснюване ним оновлення мистецького коду відбувалося без афетичного відторгнення національного як рудименту романтичного модусу мислення.

Навпаки “нове” часто приходило під маскою “старого” як рефлексія на глибинні національні архетипи» [426, с. 134].

Подібний метод, орієнтований на запам’ятовування «високої простоти» християнського мистецтва і, одночасно, на сакралізацію-ритуалізацію побутового і повсякденного в реалізації принципу «велике в малому», як вказувалося раніше, становить також одну з вагомих якостей патріархально-ортодоксальної культури і в її музичному вираженні. Жанрово-стильові риси творів цієї традиції, що націлені більше на «типове», «загальнозначуще», «повсякденне», характеризуються певним «нівелюванням» власне авторського індивідуального вираження, віддаючи перевагу «загальному», що синтезує простоту музичного висловлювання з його духовно-сміисловою наповненістю. Духовна музика названих українських композиторів – сучасників М. Бойчука, а також жанрова сфера української духовної пісні (див. вище) в повній мірі символізували позначений метод і його патріархально-ортодоксальну спрямованість.

Виділені раніше якості православної специфіки українця так чи інакше позначалися і на його національному характері, який став предметом фундаментальних історико-культурологічних та етнопсихологічних досліджень [998; 456; 471–475; 551; 226; 839; 1161; 1035 та ін]. Їх результати свідчать про неповторність української ментальності. Серед її оригінальних рис зазвичай виділяють внутрішню релігійність, схильність до індивідуалізму, самозаглиблення, інтровертність в межах традиції або соціальної спільності, тяжіння до вільнодумства і невизнання авторитетів в поєднанні з шанобливим ставленням до старших (сім’ї, громади), до Жінки, Матері, інстинкт взаємодопомоги і. т. д.

Кожна з виділених якостей так чи інакше несе на собі відбиток неповторності і своєрідності. Так, релігійність українців, що глибоко вкорінена в їх національно-психічну структуру, не тяжіє до яскравих зовнішніх форм вираження. Тут домінують різноманітні форми внутрішнього вчування-переживання духовної якості, а також прагнення до

безпосереднього спілкування з Богом, які уособлюють для них найвищий духовний закон. При цьому характер подібного спілкування в українця завжди перетворювався в форми патріархально-сімейних відносин, найбільш повно узагальнених, наприклад, в духовно-творчій біографії Т. Шевченка. За словами Митрополита Іларіона (Огієнка), «Бог для Шевченка – Батько, і то Батько рідний. І він до Нього всякі претензії несе й скеровує, як люблячий син до Батька» (цит. за: [921, с. 30]).

Подібне зближення світу сакрального і світу людського багато в чому обумовлює, як вказувалося раніше, істотну роль християнського фактора у всіх сферах життя українця, в тому числі і в філософській, що надає останній «метафізичний» характер, складаючи підстави для феномена «філософії серця» – кордоцентризму (див. нижче). Окреслені процеси відбиваються і в характерній «антропологізації» образу Ісуса Христа, що чітко проявляється в спадщині Т. Шевченка. Для поета «у певному розумінні Христос був “ідеальним типом людини” <...> “Антропологізація” божественних образів наближує Шевченка до спроб зобразити життя Ісуса “в простих людських рисах”» [1086, с. 183], висуваючи тим самим простоту, «малість» в розряд сакральних ідеальних якостей і людського ества.

Релігійна специфіка світосприйняття українця також доповнюється схильністю до ідеалізації як показової психологічної якості його душі, зображеної, наприклад, в топосі шевченківського «садка вишневого коло хати» як «ідеала національного буття» [296, с. 105] і співвідносить, як вказувалося раніше, з рисами німецького бідермаєра. За словами О. Вдовиченко, що розглядає даний феномен в ширшому контексті, «така здатність проявляється в ідеалізації поглядів на націю, як на щось піднесене, що шукає способів свого прояву зусиллями обраних <...> В основі такої ідеалізації лежить схильність до розірваності мрії і дійсності, що має на увазі під собою віру українців в світле майбутнє і заслужене щастя на основі довгострокового очікування цього результату» [123, с. 182].

В кінцевому підсумку український «образ світу», при всій його різноманітності і протиріччях, все ж характеризується явно вираженою спрямованістю до гармонійності світосприйняття. За словами Дм. Чижевського, що аналізує духовно-філософські підстави українського національного характеру, «...“мир” є основна етична і соціальна цінність, мир між людьми та мир людини з Богом (Київська школа, Сковорода, Гоголь, Юркевич, Куліш). Виявом цього стремління до гармонії між людьми є, безумовно, той факт, що українські мисленники завше стреміли зайняти позиції перемирливі – віддати справедливую оцінку навіть протилежним їм думкам...» [1085, с. 17-18]. У подібному підході відчутна згадувана вище «метафізична» православно-християнська домінуюча складова української національної свідомості.

Прикладом подібного гармонійного світосприймання, в якому земне і божественне нероздільні, можна вважати філософію Г. Сковороди, який сформулював концепцію про «три світи», що символізують єдність Всесвіту, в такий спосіб: «Чи не є прекрасний храм премудрого Бога оцей світ. Але є три світи. Перший є загальний та житловий світ, де живе все породжене. Він складається із незчисленних світів і є великий світ. Два інші є часткові і малі світи. Перший є мікрокосмос: себто світик, світочок, або людина. Другий світ є символічний, або Біблія <...> бо в ній зібрані небесних, земних та преісподніх створінь фігури, щоб вони були монументами, що ведуть думку нашу до розуміння вічної Натури, яка захована в тлінній, як малюнок в барвах своїх» [1085, с. 37].

Наведене узагальнення символістського по своїй суті духовно-філософського світогляду Г. Сковороди можна співвіднести і з філософією «високого бідермаєра» (див. нижче), що також являє собою одну з національних «моделей» патріархально-ортодоксального типу культури. При всіх національно-етнічних відмінностях їх позицій, проте, їх об'єднує особливого роду «зрощення» сакрального з буденним, життєвим. При цьому духовне (біблійне) начало виступає морально-етичною і смисловою

підставою-корелятом життя людини, орієнтованої на процеси духовного осягнення сутності світу і спрямованості до Преображення. Останнє, за словами А. Фурмана, становить одну з показових якостей психокультури української ментальності і виражається в установці «...на перетворення себе, а не оточення» [1035, с. 38].

Значна увага до питань духовного розвитку українця висуває також тезу про специфіку розуміння ним феномена індивідуалізму, що принципово відрізняє його від позиції західноєвропейця. Для останнього ця риса (в її новоєвропейському розумінні) – «...це, перш за все, концентрація сил і енергії, всіх природних можливостей і ресурсів, спрямованих на досягнення власного, індивідуального успіху», в той час як «український індивідуалізм – це самореалізація в межах локального індивідуального світу, який створений ним самотійно <...> Українець оберігає себе і свій індивідуальний “світ” від зовнішніх подразників, але при цьому завжди залишається відкритий і доступний для інших людей...» [123, с. 180], захищаючи одночасно, своє право на власний індивідуальний етичний шлях. «Максима “Шлях до Бога у кожного свій” – може служити епіграфом до національного художнього розуміння навищої сутності духовного» [414, 149].

В. Храмова в своєму дослідженні, присвяченому проблемам української ментальності, визначає виділені якості як «“vita minima”, тобто притаємне існування, що супроводжувалося “відступом у себе”, звуженням сфери контактів зі світом». Йому автор протиставляє інший соціально-поведінковий стереотип – «“vita maxima et heroica”, або авантюрно-козацький...» [1063, с. 12], що акцентує увагу на вельми показовому для України феномені козацтва.

З одного боку, образ українського (запорізького) козака сприймається, безумовно, як антипод іншим соціальним верствам населення України. Його домінуючими якостями виступали почуття свободи, високий професіоналізм військової виучки і. т. д., що дозволяли в сукупності співвідносити запорожців не тільки з чеськими таборитами і хорватськими граничарами [896, с. 5], але і з середньовічними лицарськими орденами. Остання якість

стала предметом дослідження в монографії С. Фігурного «Історичні витoki українського лицарства: Нариси про зародження и розвиток козацької традиційної культури...» [1023], в якій його характерні риси представлені не тільки в контексті європейської середньовічної культурно-історичної традиції, а й з урахуванням її індоєвропейських архетипових генетичних якостей.

Характерно, що на певному історичному етапі козацтво набуває статусу однієї з домінуючих верств українського соціуму, що розглядається істориками як «головний чинник державницького утворення» [448, с. 119]. У більшості зарубіжних досліджень з історії України наша держава найчастіше фігурує саме як «козацька нація» [572, с. 65-74]. «А. д'Обіньє бачив у козаках аванпост всеєвропейського фронту боротьби з турецько-татарською агресією, відважних “християнських лицарів”, які виявляють велику мужність і хоробрість у безперервних війнах з “невірними” <...> В західноєвропейських історико-літературних пам'ятках поширені порівняння Запорозької Січі зі Спартою, Критом, Давнім Римом тощо» [674, с. 97, 476].

Відзначимо також, що саме в XVII ст. у Франції з'являється фундаментальна історична праця Гійома Лавассера де Боплана «Опис України» [91], що стала першим капітальним дослідженням української історії, географії, культурних і православних традицій українського народу, а також досить докладним описом феномена українського козацтва. Відомий історичний факт, відповідно до якого величезний загін українських козаків брав участь у бойових діях під час облоги Дюнкерка на боці юного французького короля Людовіка XIV [572, с. 66].

З іншого боку, українське козацтво являло собою не тільки військову організацію-корпорацію, але співтовариство («община, громада, світ, товариство»), що керувалося у своїй діяльності духовними принципами, – «істее братство» [972], «“новоявлене хрестоносне воїнство” Православної церкви, зняряддя Божої волі для захисту світового християнства,

репрезентант великого європейського народу – русів (у сучасному прочитанні – українців)» [353, с. 163].

Показово, що саме в середовищі запорізького козацтва склався і розвивався феномен українського кобзарства з його широким жанровим спектром, що склав не тільки вагому частину козацької культури (а після розгрому козацтва зберігав духовні традиції даної культури), а й української музики. На думку багатьох істориків, мистецтво кобзарів є реально співвідносним з творчістю скальдів, а також з музично-поетичним мистецтвом західноєвропейського середньовічного лицарства. На думку С. Фігурного, «кобзарство не лише своїм ядром генетично пов'язане з праїндоевропейською культурною традицією, але й саме є часткою лицарського культурного метакомплексу середньовічної Європи <...> С часом відбулася трансформація кобзарства від співців вузькостанових інтересів козацтва до співців усієї України [Т. Шевченко]» [1023, с. 81-82]. Саме в такій якості функціонує подібного роду персонаж в лисенківському «Тарасі Бульбі», символізуючи образ «думної» України.

У цитованому раніше дослідженні О. Козаренка, присвяченому феномену української національної музичної мови, автором робиться спроба виведення базових «формул» – «панзнаків», що виділяють специфіку його інтонаційної мови. У числі таких дослідників, зокрема, виділяє «речитацію козацької думи», оскільки саме в ній «...концентрація художньо-емоційної виразності, доведеної до “символічно-ієрогліфічного” лаконізму характерних ритмо-інтонаційних та фактурних формул, досягла такого рівня узагальнення, що впродовж століть є постійним чинником у формуванні національного типу музичного вислову» [426, с. 33], співвідносного також, за думкою Гердера, з поезикою англійських балад, іспанських романсів, скандинавських саг [672, с. 27].

Аналізуючи роль М. Лисенка як класика української музики, що в повній мірі узагальнив її «інтонаційний словник», цитований автор також виділяє початкову тему увертюри до «Тараса Бульби», точніше, домінуючу в

ній квартову інтонацію, яка часто зустрічається і в інших творах композитора. У подібній якості вона семантично пов'язана, на думку дослідника, з узагальненим образом «славної козацької минувщини, незборимим потягом до волі (домінантної, за Б. Цимбалістим, риси національної психології)» [672, с. 89].

Повертаючись до характеристики українського козацтва, відзначимо, що сама Запорозька Січ, що нерідко мислилася як «козацька християнська республіка», також вбирала в себе архетипові якості українського духовного життя та сімейності в їх православному розумінні. Як вважає С. Фігурний, «родинні принципи жили в козацькому середовищі до кінця XVIII ст. Запорозька Січ була немов би однією великою родиною – побратимством українських козаків» [1023, с. 123]. Додамо також, що генезис позначеної «сімейності-родинності» був також безпосередньо пов'язаний з найважливішими архетипами українського міфологічної свідомості, на що вказує Л. В. Якиминська: «Архетип “Мати–дитина”, який в українського народу набуває актуалізації в міфізації і обожненні землі і відношенні до всього живого, як до братів і сестер, в козацькому суспільному просторі деформується в обожнення Січі, яку називають Матір'ю (“Січ-Мати”) і традиції побратимства. Таким чином, несвідома ментальна потреба виведення на чільне місце архетипного протиставлення “мати–дитина”, успадкована зі слов'янських часів і розвинута в суто українському середовищі, знаходить своє оригінальне рішення» [1155, с. 95].

Сказане дозволяє розглядати якості українського козацтва як одні з найбільш показових для українського «образу світу» і його патріархальних традицій. Символічним в цьому плані видається, наприклад, очевидне образно-сміслові розмежування між двома харизматичними героями російської і української музичної культури – Іваном Сусаніним і Тарасом Бульбою, представленими в спадщині класиків російської та української музично-історичної традиції. Перший жертвує життям заради порятунку царя як харизматичного символу російської державності, що синонімізується в

його свідомості з Богом, Руссю, в той час як другий керується в своїх вчинках служінням не тільки Матері-Україні, але більш козацькому «товариству» і його духовним ідеалам.

Останні виявилися вельми резонансними для культури Заходу, зокрема, для музичної, породивши в XIX–XX ст. безліч оперних опусів за мотивами повісті М. Гоголя «Тарас Бульба». Серед таких твори аргентинця Артуро Берутті, норвежця Катарінуса Еллінга, англійця Джона Девіда Девіса, голландця Уїла де Бора і, нарешті, француза Марселя Семюеля-Руссо.

Україна, успадкувавши духовне надбання Візантії, оригінально втілила його у національне світосприйняття і стародавні національні архетипи, серед яких більшість українознавців виділяють софійність і кордоцентризм, які отримали найбільш повне відображення в поезії жанру елегії як одного з визначальних в українському музично-поетичному мистецтві [961; 960; 501].

Окреслені властивості української національної духовної свідомості виступають складовою частиною гармонійної цілісної картини світу. При цьому «софійність як принцип мудрої організації буття виявляється у таких рисах української етноментальності, як її настанови та мотивації до порядку, ладу, лаштування, довершеності, гармонії в “життєвому світі” українства <...> Космічний універсалізм софійності породжує в українській культурній душі “влаштованість-у-бутті”, жіночність, панестетизм» [551, с. 190]. Окреслені якості софійності виступають фактичною відповідністю до виділених раніше принципів візантійського «образу світу» як базису патріархально-ортодоксальної культури в її українському «прояві».

Їх доповнює феномен кордоцентризму, що став об'єктом численних духовно-філософських досліджень в Україні протягом кількох століть. Охоплюючи широкий спектр значень, кордоцентризм розглядається і як «принцип індивідуальності та орган відчуття Бога (П. Юркевич), і як мікросвіт, вираження внутрішньої людини, основа людяності (Г. Сковорода), як шлях до ідеалу та гармонії з природою (Т. Шевченко), як джерело надії,

передчуття, провидіння (П. Куліш), як ключ до “господарства душі”, її мандрівок у вічність, сферу добра і краси (М. Гоголь)» [474, с. 307].

Як бачимо, український кордоцентризм, при всій різноманітності його визначень, все ж найбільше орієнтований на пріоритетну роль духовного начала над раціональним, що становить одну з найбільш показових якостей східного християнства, в рамках якого саме серце людини розглядається на рівні джерела як чесноти, так і гріха. Серцева молитва, звернена до Бога, перевищує всі форми зовнішнього благочестя.

Відзначимо, що зазначені ментальні якості українця і його самосвідомості найбільш повне художнє відбиття отримали в жанрі пісні. За влучним спостереженням Ю. Малишева, «саме слово “пісня” в українських поетів часто звучить інакше, ніж іншими мовами: воно означає і вірш, і поетичну творчість, і взагалі поезію, і часто стає символом всього найкращого, найблагороднішого в житті. “Хотіла б я піснею стати”, – ці рядки Лесі Українки надзвичайно характерні саме для української поезії (Г. Гейне у подібному за настроєм вірші прагне вилити свої почуття в “єдиному слові”)» [588, с. 7].

Висновкам цитованого автора співзвучні і роздуми М. Шлемкевича про сутність української душі та її самовираження в пісні. Факти свого соціально-історичного буття українці, за словами відомого українського філософа, «...не намагаються плястично зобразити, але занурюють їх в українську душевну праматерію, у ліричну пісенність» [1111, с. 106], що так чи інакше обумовлено домінуванням в їх свідомості інтровертних якостей, споглядальності і кордоцентризму. Закономірним в світлі сказаного стає апелювання до багатств вираження музичної мови «...як засобу збереження генетичної пам'яті, усвідомлення самототожності та життєво необхідної єдності <...> етносу в часі-просторі» [426, с. 10].

Лірико-пісенне, вокально-мелодійне начало, будучи відмінною рисою української музики і духовного життя в цілому, пронизує, так само як і жанр пісні, всі сфери буття українця – від духовно-сакральної до побутової,

повсякденної, насичуючи при цьому не тільки фольклор, але і професійну музичну традицію України і, одночасно, стаючи фактичним уособленням «великого в малому» як одного з істотних знаків патріархально-ортодоксальної культури. Характерним в цьому плані виступає свідoctво архідиякона Павла Алепського, який супроводжував Антіохійського патріарха Макарія в його поїзді по Україні і Росії. Зіставляючи храмовий спів українських козаків і богослужбової-співоче мистецтво Московської Русі, він відзначає особливу мелодійність перших і пристрасть до потужного «густого» басового звучання у других, в чому також є очевидною несхожість названих культур. «Вони [московити] насміхаються над козаками за їх наспіви, кажучи, що це наспіви франків і ляхів, які їм відомі» [921, с. 123].

У подібній оцінці, на перший погляд, очевидна позиція протиставлення східновізантійської традиції Московії в питаннях церковно-співочого мистецтва і «західної орієнтації» України в цій же сфері. Проте, апелювання до «франків» і «ляхів» має й інший глибинний підтекст. Не забуваємо про те, що ранньохристиянські традиції Галлії-Франції та Ягеллонської Польщі були пов'язані безпосередньо зі східнохристиянською традицією.

Україна, на відміну від Русі-Росії, не мала літературної праці під назвою Домострой, але в її свідомості, аж до нинішнього часу, досить чітко вкорінені пов'язані з патріархально-ортодоксальною традицією національні архетипи, серед яких особливо виділяємо образ Дому, Матері-Землі, значимість Роду, Сім'ї, високу духовну роль в ній Жінки-Матері. Сказане визначає як традиції українського фольклору, так і професійну музичну творчість М. Лисенка та його послідовників.

Одне з найважливіших місць в названому переліку належить архетипу Дома – «...місцю найсокровеннішого життя, де сплітаються “містичні корені буття” <...> Кожна річ, предмет в ньому, крім свого практичного значення, мав ще свій духовний образ. Завдяки цьому хата для селянина ставала всім: і храмом, і рідним краєм, і батьківщиною, і матір'ю» [163, с. 44].

В цьому плані позначене сприйняття символіки Дому, що вміщає в себе, з одного боку, його побутову, повсякденну якість, поєднану з життям багатьох поколінь Сім'ї і Рода, з іншого – уявлення про нього як про «дім нації» – Україну і, нарешті, як про гармонійний Всесвіт, викликає аналогії з німецько-австрійським бідермаєром, причому, як в його «тривіальному», так і «високому» проявах (див. нижче). В рамках даного стилю Дім як уособлення миру, спокою, гармонії Універсуму – місце, куди завжди спрямована душа героїв в творах названого стилю, на противагу романтичним персонажам, що знаходяться в стані вічного пошуку. Додамо також, що настільки широкий спектр значень «Дому» багато в чому визначено його етимологією. Згідно з матеріалами дисертаційного дослідження О. Шутової, в індоєвропейських мовах, а також і в давньогрецькому понятті «Дім» має безліч конотацій – «земля, країна, край, область, населення, народ, житло, сім'я, вогнище, володіння, Всесвіт, господарство, побут, спадок, ієрархія, порядок» [1125, с. 17].

Прив'язаність до Дому у всій широті розуміння його архетипової символіки поєднана в українця зі згадуваною вище прихильністю до Землі, що узагальнена в терміні «антеїзм» і спирається в своїх смислових якостях на багатовіковий досвід «співжиття хліборобського народу з доброю Ненькою-Землею» [1063, с. 13], а також на «вкоріненість» в буття, в рідний ґрунт і «життєвий світ» [551, с. 191]. Цікаво відзначити, що С. Кримський в одному зі своїх есе, присвячених архетиповим і етнопсихологічним константам української свідомості, вказує на актуальність для нього міфологем «Дому – Поля – Храму», введених в науковий обіг відомим німецьким філософом М. Хайдеггером [474, с. 291-300], чим фактично підкреслює архетипову спорідненість української та німецької культур і їх духовних підстав.

Антеїзм світосприйняття українця невіддільний також від образу Матері-Землі, генезис якого В. Личковах зводить ще до часів Трипільської культури, «де існував культ богині Magna-Mater – Великої Богині, яка ототожнювалась з Природою, Землею, Плодючістю». Про вкоріненість даного

способу в українській міфологічній свідомості також свідчить факт його подальшої еволюції, на що вказує цитований автор: «Згодом цей культ перейшов у поклоніння жіночим божествам слов'янського пантеону (Рожаниця, Лада, Слава, Мокоша, Весна та ін.), у шанування берегинь, мавок тощо, у культ жінки. З прийняттям християнства архетип Матері-Землі пов'язується з образом Пресвятої Богородиці, яка в іпостасі Покрови стає покровителькою українського козацтва» [551, с. 191].

Стійка матріархальна традиція вшанування жіночих божеств і в язичництві і в християнстві багато в чому вплинула і на особливості ставлення і сприйняття в українській етнопсихології образу Жінки, Матері, що принципово відрізняє її від російської. За спостереженнями В. Храмової, «український фольклор дуже часто зображує ситуації, в яких жінка домінує над чоловіком, а то й побиває його за “ледачість”. Саме до жінки-матері обернена глибока любов і навіть пієтизм її дітей впродовж усього їхнього життя. Навіть Україна найчастіше виступає під цим символом: “Україна-мати”...» [1063, с. 27]. Підтвердженням сказаного можна вважати, наприклад, образно-сміслову концепцію п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля» і однойменної опери К. Данькевича, основний драматургічний конфлікт яких фактично зосереджений навколо слова, даного вмираючій матері як застави майбутнього щастя дочки, і порушення даного слова батьком-тираном.

Домінантна роль жіночого начала в українському «малому соціумі» – родині, як вважає Л. Єршова, багато в чому стимулює активний розвиток інших вищеназваних якостей української ментальності: «Матріархальний характер української родини зумовлював домінанту жіночого виховання, яка детермінувала кордоцентричність українського національного характеру, що пояснює не стільки раціональне, скільки емоційно-чуттєве сприймання життя “серцем” і вкоріненність в українському виховному ідеалі типово жіночих чеснот – охайності, добродушності, доброзичливості, толерантності та ін.» [286, с. 4].

Названі архетипи доповнюються також, згаданою вже раніше значимістю архетипу сім'ї, досить суттєвою для українця з його особливим тяжінням до створення «малих спільнот». У сімейних категоріях він мислить не тільки своє найближче родинне оточення (сім'я в прямому сенсі слова), але й інші типи спільнот українського соціуму, що яскраво виявляли себе в різні історичні періоди. У числі таких «братства», козацтво, Запорізька Січ, соціально-духовні об'єднання («Кирило-Мефодіївське товариство»), які мислилися на рівні «сім'ї» при домінуючій ролі демократичного принципу «громадоцентризму» і його духовних підстав, базисом яких виступає православна традиція.

Таким чином, підбиваючи підсумок аналізу архетипових і духовних аспектів української культури в її наступництві до візантійського «образу світу», необхідно відзначити наступне:

З одного боку, візантійська духовна і художня «спадщина» у всьому різноманітті її проявів справила значний вплив на становлення культури України, давши їй православний базис і забезпечивши тим самим її входження в загальноєвропейський культурно-історичний простір. Східнохристиянська «основа», орієнтована на внутрішнє Преображення індивіда, прилученого до ідей-сентиментів Господнього Домобудівництва, багато в чому визначила пріоритетну роль духовно-релігійного чинника у всіх сферах буття українця – від сакрально-літургійної до повсякденної, а також і в сфері творчості. Останнє виражалося не тільки в літературно-філософській діяльності, але і в архітектурі, образотворчому мистецтві (монументальний живопис, іконопис) і богослужбово-співочій традиції (сакральна монодия, калофонія), в рамках яких візантійські «стимули», які зберігали свою актуальність аж до ХХ ст., при всіх їхніх історичних трансформаціях, виступали в якості носія архаїчної національно-духовної традиції.

З іншого боку, очевидною є національно-історична і територіально-географічна специфіка підходу до засвоєння візантійської спадщини України. Сказане проявилось у феномені «Київського християнства», орієнтованого на

ідею рівності всіх народів перед Богом, на відкритість і взаємодію з іншими християнськими традиціями, а також на збереження деяких аспектів двовір'я, що породили в сукупності український «етноконфесійний синкретизм» та визначення українського православ'я в цілому як гармонійного поєднання «візантійської споглядальності з західнім актівізмом».

Українська специфіка також позначилася і в неприйнятті візантійської імперської державності і, відповідно, її месіансько-цезаропапістських принципів (які пізніше успадкує Московія). Одночасно, духовно-історичний досвід України свідчить також про його орієнтацію на традиції раннього християнства, що зближує його з пошуками протестантизму, а також з ранніми формами християнства в Західній Європі (кельтська церква, галльська традиція та ін.). Сказане багато в чому визначило культурно-цивілізаційну специфіку України, пов'язану з ідеями «слов'яно-греко-латинської єдності» і «україно-візантійського європеїзма» (О. Козаренко).

Позначений духовний базис, при збереженні домінуючої ролі православ'я, багато в чому визначає етнопсихологічні якості українця, в якому схильність до психологізму, самозаглиблення, рефлексії, інтровертності відповідно до принципу *vita minima* – «відступ у себе» (В. Храмова), безпосередньої контактності з Богом, націленість на «перетворення себе, а не оточення» (А. В. Фурман) межує з принципом *vita maxima et heroica*, орієнтованим на ментальні традиції козацтва з показовою для нього тягою до волелюбності і, одночасно, відданості духовно-лицарському «кодексу» «захисників православ'я».

Відсутність протягом тривалих періодів в Україні реальної державності висуває на перший план в її духовно-соціальному бутті значимість архетипів Сім'ї, Роду Дому, мислимих не тільки на рівні найближчого родинного оточення, але і в масштабах більших спільнот (грумада, товариство, спільнота, Запорозька Січ, вся Україна), що також подаються в категоріях родинної лексики. Названі складові українського «образу світу» доповнюють архетипи Матері-Землі, антеїзму, софійності та кордоцентризму. Домінування

гармонійного світосприйняття у самосвідомості українця визначає його устремління до «влаштованості-у-бутті» (В. Личковах), яка передбачає особливого роду «зрощення» національного побуту і релігійності, що співвідноситься з традиціями німецько-австрійського бідермаєра і його аналогів в художньому втіленні патріархально-ортодоксальної якості європейської культури і її східнохристиянської генези.

2.4. «Оксфордський рух» і споріднені з ним у відродженні візантійства та пролонгації візантійського концепту у західноєвропейській культурно-історичній і музичній традиції XIX-XX ст.

«И ныне убо восстани и изыди от земли сея, и иди к земле рождения твоего» [Быт. 31 : 13]. Цим епіграфом з Книги Буття відомий німецький богослов XIX ст. І. І. Овербек випереджає свою розмову про відтворення в Європі в XIX ст. «Західної Православної Церкви». Дана ідея, так само як проект Стефана Хезерлі, феномен «Оксфордського руху», установки англокатолицтва, старокатолицтва і, нарешті, Літургійного руху, що охопив в XIX–XX ст. як Європу в цілому, так і Америку – очевидне свідчення не тільки активного християнського життя в названих континентальних регіонах, а й істотної ролі в цих процесах взаємодії різних конфесійних традицій при очевидному домінуванні православної якості. В останньому випадку мова йде про фактичне відродження в Західній Європі традицій східного християнства в контексті повернення до духовних цінностей «православно-кафолічної церкви» періоду Нерозділеного християнства. На думку Д. Морозової, в названий період християнський «Захід і Схід дійсно наближаються один до одного саме і виключно в тих точках, де вони відкриваються до свого минулого (не дивлячись на те, що це минуле було у них різним навіть до Розколу). Нас пов'язує невикорінний, по суті, традиціоналізм двох церков, які б конкретні висновки з нього не йшли» [634, с. 338].

Істотна роль в подібних реформаційних актах належала не тільки візантійському духовному богослужбовому і святоотцівському досвіду

(Переданню), але також і ранньосередньовічній західноєвропейській культовій традиції (кельтській, галльській, мосарабській та ін.), що активно відроджувалася у вказаний період і була співвідсною з східнохристиянською духовною спадщиною (див. вище). Одночасно, пошуки шляхів реалізації ідей «всеправослав'я» західні богослови нерідко співвідносили і з досвідом Росії як реальної спадкоємиці візантійської богослужбової традиції.

Окреслені процеси зачіпали не тільки літургійну сферу, а й безпосередньо пов'язаний з нею «храмовий синтез мистецтв». При цьому першорядна увага приділялася насамперед перетворенням духовно-співочої області, що декларувала в більшості випадків повернення до монодії і традицій «простого серйозного співу», який виключає диктат авторського композиторського самовираження. Відзначимо також, що множинність форм подібного апелювання до патріархально-ортодоксальної традиції позначалася не тільки в церковній практиці, але і виявлялася на рівні «культурних ідей», показових для мистецького життя Франції, Німеччини, Іспанії, Англії та ін., а також жанрово-стильових шукань (ампір, бідермаєр у всьому їх національному розмаїтті) в музично-історичній традиції названих регіонів.

Окреслені тенденції духовно-релігійного та культурного життя Європи починають активно проявлятися в 30-ті роки XIX ст. Відзначимо при цьому, що їх генезис сходить до показових вже для початку вказаного сторіччя процесів протистояння ідеалам попередньої епохи Просвітництва і соціально-політичним гаслам Великої французької революції 1789 р., що характеризувалися домінуванням раціонального фактору і відповідним переосмисленням (аж до атеїзму) християнської «картини світу».

Драматичні події рубежу століть, в тому числі і наполеонівської епопеї, релігійні шукання романтичної епохи так чи інакше позначили очевидний дефіцит духовного фактору в свідомості європейців першої половини XIX ст. Так Ч. Кінгслі атестує своє століття як те, що «дуже потребувало віри і залякане скептицизмом» (цит. за: [911, с. 166]). Не випадково, на думку

В. Раздольської, «Ханс Зедльмайр назвав свою книгу, присвячену мистецтву XIX століття “Втрата серцевини”, маючи на увазі саме втрату об’єднуючої релігійної ідеї, що протягом багатьох століть живила мистецтво <...> становила його високий сенс, його кінцеву мету, його духовну основу» [791, с. 9]. У подібному визначенні очевидним є драматичний тонус позначеної епохи, показовий насамперед для німецького та англійського романтизму, представники якого, з одного боку, усвідомлювали «секулярний» дух свого часу, нівелювання християнських цінностей, з іншого – ратували за «повернення до витоків», поєднане з ностальгією по далекому минулому і духовним ідеалам Середньовіччя.

Сказане обумовило формування в першій половині XIX ст. такого характерного феномена західноєвропейського духовно-релігійного життя, як «Літургійний рух» у всій різноманітності його конфесійно-національних проявів. Бібліографія, присвячена цілісному розгляду даного явища, досить обмежена, будучи представленою монографіями О. Руссо [826] і В. Вукашиновича [153]. Значна частина вітчизняних досліджень з даної проблематики пов’язана або з окремими проявами названого «руху» – «Оксфордським рухом» [908; 925–928; 935–938; 1068], старокатоликами [591; 514; 406-407 та ін.], або з іменами і діяльністю їх репрезентантів – І. І. Овербека [703-706, 445], С. Хезерлі [577], У. Палмера [945], Дж. Г. Ньюмена [454], Е. П’юзі та ін.

Узагальнюючи базові положення виділених джерел, відзначимо, що сутність «Літургійного руху» більшість авторів безпосередньо співвідносить з його завданнями та цілями, орієнтованими на «...відродження активної участі вірного народу в богослужінні Церкви <...> Літургійний рух являє собою своєрідний літургійний ренесанс в житті Католицької Церкви, рух до віри, чітко висловленої на практиці <...> до свідомої участі [віруючих] в священнодійствах Церкви...» [153, с. 13], кінцевою метою якого виступає евхаристичне єднання християнської спільноти. Подібного роду духовні спрямування були породжені, як вказувалося раніше, прагненням протистояти

просвітницькій ідеології попередньої епохи, що значно похитнула підстави християнської культури і віри. На думку В. Раздольської, «в XIX столітті створення храму перестає бути вищою метою творчих устремлінь, що синтезувало, об'єднувало різні види мистецтва. Храм, як і палац, втрачає роль “генератора стилю” і осередка духовного життя. За влучним висловом одного з дослідників, храми перетворюються в музеї, а музеї – в храми» [791, с. 7].

У своєму прагненні до відродження справжнього благочестя і віри представники «Літургійного руху» незмінно апелювали до «нового відкриття богослов'я ранньої церкви, тобто досхоластичної <...> теології християнського Сходу і Заходу» [153, с. 87], що співвідноситься саме зі східнохристиянською традицією, яка займала провідне положення в епоху «Неподіленої Церкви».

Відзначимо, що подібного роду позиція фактично об'єднувала безліч представників «Літургійного руху», що характеризувалися різними поглядами, духовно-релігійними та конфесійними установками (католицизм, православ'я, англокатолицизм, англіканство, лютеранство та ін.). Проте об'єднує їх усіх не тільки думка про необхідність перетворень в сфері духовно-християнського життя в Європі, але і особливого роду пієтет по відношенню до ранньохристиянської (православної) літургійної і святоотцівської спадщини, прилучення до якої розглядається як запорука духовного Преображення людської спільноти і культури. Згідно з висновками Олчіна, «значення літургійного руху полягає в тому, що він не тільки зблизив католиків і протестантів, а й допоміг їм встановити живий зв'язок зі східним християнством – тією частиною християнського світу, де літургія ніколи не була відокремлена від життя громади і богослужіння народу» [153, с. 211].

Окреслені реформаційні перетворення християнського літургійного життя властиві практично для всього західноєвропейського регіону XIX–XX ст. Одні з лідируючих позицій в цих процесах посідає **Франція**, для якої показовою є еволюція духовних настанов від ультрамонтанізму першої половини XIX ст. аж до ідей відродження галліканського обряду в межах

«Вселенської православної церкви Франції» ХХ століття [397]. Генеза даного процесу сходить ще до початку ХІХ ст. до духовно-соціальних позицій Ж. де Местра і його сучасників. При яскраво вираженому ультрамонтанстві названого французького мислителя і його орієнтації на папський Рим як духовний ідеал, для дослідників, проте, очевидною є «трагічна парадоксальність світогляду де Местра і католицьких традиціоналістів, світогляд, яких завис між двома полюсами християнського віровчення, що характеризується еволюційним римським католицизмом і містичним православ'ям східної церкви». Як зазначає В. Ткаченко-Гільдебрандт, «в глибині душі він [Ж. де Местр] прекрасно усвідомлював, що католицизм з часу Реформації переживає грандіозну кризу, що всьому західному християнству необхідно оновлення на основі морально-аскетичних цінностей православно-кафоличного Сходу» [962].

Виникнення «Літургійного руху» в Європі безпосередньо пов'язано з ім'ям ченця-теолога, літургіста, абата Солемського монастиря Проспера Геранже (1805-1875), котрий відродив духовні ідеали ранньосередньовічного чернецтва, співвідносні з «православною еклезіологією» [826, с. 284-285]. Прихильник ультрамонтанства (на правах учня абата Ламене), що прагнув до «чистоти» відтворення римського обряду, він разом з тим був відомий і як історик Літургії у Франції ХVІІ–ХVІІІ ст. Не будучи прихильником галліканства, П. Геранже проте, за словами О. Руссо, «...пропонував в ряді стародавніх епархій повернутися до римсько-французької літургії, заснованої на старо-галліканських чинах» [826, с. 79].

Відзначимо також, що Солемське абатство, починаючи з другої половини ХІХ і в ХХ ст. широко відоме у всьому світі як один із центрів фундаментального вивчення григоріанського хоралу і традицій богослужбово-співочого мистецтва, чия діяльність була пов'язана з дослідженнями не тільки Проспера Геранже, але і його сподвижників і послідовників – Андре Моккєро, Рене Есбері, Ежена Кардіна, Мішеля Югло, Жозефа Потье та ін. Відродження григоріаніки, характерної для неї модальної

системи справило колосальний вплив і на принципи мислення європейських (в тому числі і французьких) музикантів ХІХ–ХХ ст., що позначилося і в діяльності «Школи релігійної музики» Л. Нідермейєра, і в Schola Cantorum В. д'Енді та ін. Відродження григоріанського хоралу і його поетики ознаменувало жанрово-стильові і духовно-сміслові «відкриття» і в творчості французьких і франко-бельгійських композиторів і виконавців – К. Дебюссі, Е. Саті, Ш. Турнеміра, Ж. Лангле, М. Дюпре, Ш. Відора, Л. Вьєрна, П. де Маленгро та ін.

Творчість останніх чотирьох авторів пов'язана з появою так званої «органної симфонії», інтонаційним і образно-смісловим базисом якої виступав григоріанський хорал. Відроджуючи принципи модального мислення і сюїтності-варіаційності (котра формувалася ще в галліканській месі Середньовіччя), протиставляючи свої твори концепції класичної симфонії-драми віденських класиків, названі автори фактично стояли біля витоків створення типології «духовної симфонії», що відповідала духовним сенсам її етимологічного визначення (див. вище), сполученого в тому числі зі східнохристиянською релігійною та культурно-історичною традицією. Закономірним в цьому плані видається не тільки апелювання до ранньохристиянських духовних текстів та відповідного церковно-співочого обиходу в «Романських» і «Готичних» симфоніях композиторів французької школи, а й, наприклад, «алюзії на знаменний розспів» в «Хресній дорозі» М. Дюпре [469, с. 90]. Позначений духовний «вектор» французької музики ХІХ–ХХ ст., заданий в тому числі і ініціативами «Літургійного руху», багато в чому визначив містеріальні «виходи» в творчості К. Дебюссі («Мучеництво Святого Себастьяна»), Ф. Пуленка («Діалоги кармеліток» і духовно-хорові твори), а також О. Мессіана (див. нижче). Християнське духовно-співоче мистецтво у творчості названих авторів функціонувало не тільки на рівні «“будівельного” музичного матеріалу» і «естетичного символу» [469, с. 76], а й стало «знаком» нового розуміння і втілення традиціоналізму, що співвідноситься з творінням «нового музичного космосу».

Повертаючись до характеристики особливостей розвитку «Літургійного руху» і його впливу на європейську музично-історичну традицію XIX-XX ст., відзначимо, що установка на повернення до ранньосередньовічної традиції і її патріархально-ортодоксальних якостей є показовою і для **Німеччини**, в якій дані процеси виявилися сполученими з іменами І. А. Мелера, І. С. Дрея та ін., що в тій чи іншій мірі ратували не тільки за відновлення значущої ролі в духовному житті Передання, а й за «необхідність повернення до первісного християнства» і ідеалів «давньої Церкви» [826, с. 133, 141]. В останньому випадку виявляється схожість позицій як католицького «Літургійного відродження», так і протестантизму, що первісно апелював до ранньосередньовічного східнохристиянського досвіду. Німецька участь в «Літургійному русі» на початку XX ст. пов'язана також з діяльністю монастиря Марія Лаах, зокрема, з ім'ям Одо Казеля. Одним з предметів його науково-духовних пошуків стала «грецька язичницька містерія як предтеча християнської Євхаристії. Згідно дону Казелю, язичницькі містерії представляли собою особливий вид провіденційної підготовки до євхаристичного життя, яке встановить християнство <...> Шульц пише, що теорія містеріальної репрезентації Казеля дуже нагадує візантійське розуміння літургії» [153, с. 66, 70]. Не забуваємо також про те, що протест проти догмату про папську непогрішність, що поклав початок старокатолицтву (див. нижче) і його спрямованості на зближення з православ'ям, фактично очолив професор Мюнхенського університету І. Й. Деллінгер.

Окреслені глибинні пошуки духовних підстав людського буття і їх християнської генези показові і для німецької культури XIX ст., що розвивалася на «перетині» романтичної і бідермаєрівської традиції. Витоки останньої (див. нижче), що втілювали «велике в малому» і успадкували домобудівний принцип фіксації «побуту, пронизаного релігійністю», також походять від патріархально-ортодоксальної традиції, що складалася, як вказувалося раніше, в межах східнохристиянської духовної культури.

Виділена стильова якість є показовою і для пізньої творчості Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Е. Хумпердінка та ін. «Ще однією паралеллю до літургійного оновлення» є спадщина Р. Вагнера, зокрема містеріально-перетворююча концепція «Парсіфаля», яка виступає «заміною революційного апокаліпсису» [547].

Особливу значущість позначені процеси зближення західного християнства з православною традицією набули в **Англиї**. Саме тут протягом двох останніх століть, на думку Т. Супрун, «склалася абсолютно унікальна в духовному відношенні ситуація. У жодній країні світу, ні до, ні після, не було жодної християнської деномінації, яка настільки б послідовно, так уперто і настільки масово прагнула б фактично перетворитися в іншу християнську деномінацію». Розвиваючи далі цю тезу, дослідник вказує: «Ми наполягаємо саме на такому формулюванні, тому що практично офіційно вирішена відмова від *Filioque*, згода з православною інтерпретацією Євхаристійної жертви, визнання канонічності шанування Богоматері, святих, а також іконошанування – все це кроки переходу від англіканства, як різновиду протестантизму, до православ'я» [938].

Подібного роду спрямованість духовно-релігійного шляху Англії багато в чому була обумовлена її історією і різноманітністю впливів. «Звернення англосаксів в християнську віру було розпочато римлянами, проте є всі підстави вважати, що успішний розвиток цього процесу було багато в чому визначено місіонерами з Ірландії» [937] і сформованими традиціями Кельтської церкви (див. вище). Подальші шляхи розвитку «англікансько-православних зв'язків» охоплюють XVI–XIX ст., досягнувши піку в феномені «Оксфордського руху».

Складність і нерідко драматизм даного конфесійного «діалогу» багато в чому обумовлені самою суттю «гіперконцепта» «Християнська церква Англії». На думку Т. Андрєєвої, «зміст і засоби вираження сегментів даного концепту настільки різноманітні, що вони можуть розглядатися як окремі загальнонаціональні концепти, що існують усередині гіперконцепта.

Концепти High Church і Low Church мають рівневу структуру» [16, с. 5]. При цьому кожен з названих різновидів англійської церкви має свою специфіку і духовно-конфесійні вподобання. «Висока церква» тяжіє до «кафолічності» і очевидних «історичних зв'язків зі стародавньою неподіленою Церквою» [925], апелюючи в тому числі і до православ'я, в той час як «Низька церква» більшою мірою орієнтована на традиції кальвінізму.

Актуалізація ідей «Оксфордського руху» в першій половині ХІХ ст., пов'язаних з відродженням духовних цінностей «Неподіленої Церкви» і спрямованістю на зближення з православ'ям, багато в чому була зумовлена втратою англійською церквою в названий період її духовного статусу в суспільстві і державі. «Церква Англії розглядалася і політичною елітою, і суспільством в цілому, і більшістю духовенства насамперед як Establishment, тобто як «встановлена законом», державна Церква <...> Переважала концепція, що отримала в Англії назву “ерастіанізм” <...> Ерастіанізм припускав зверхність держави над Церквою в питаннях її земного устрою і управління» [928, с. 233].

Подібного роду світсько-державний підхід в розумінні суті Церкви (свого роду порушення ідеї «симфонії влад») фактично нівелював її духовні функції, віддаючи перевагу її «корисності», що багато в чому і зумовило рішучість позиції представників «Оксфордського руху», які протестували проти подібної її оцінки. Історичні етапи становлення та розвитку названого руху і його репрезентантів, досліджені в роботах Т. Соловйової [907, 908], М. Стецкевича [925–928], О. Царегородцева [1068] та ін., що так або інакше сприяли формуванню їх сукупного уявлення про сутність Церкви як духовного інституту. «Під Церквою Оксфордський рух розумів єдину нерозділену Церкву, що існувала протягом перших століть після виникнення християнства <...> Церква Англії, згідно з уявленнями оксфордців, “істинна” в тій мірі, в якій вона є продовженням давньої нерозділеної Церкви» [927, с. 53].

Дана позиція в повній мірі узгоджувалася і з духовно-історичними настановами власне Оксфордського університету, який протягом багатьох століть контактував з представниками східнохристиянської конфесії. Як свідчить О. Андреев, «Оксфорд здавна відстоював апостольські традиції в їх англійському розумінні і заклав основи так званої “Високої церкви”. Саме “високе” англіканство, що було ближче до грецького віросповідання, ніж кальвіністське богослов’я вчителів “Низької” церкви, прагнуло до співпраці з православ’ям і бажало відновити втрачену єдність “апостольських” церков» [18, с. 85].

У подібному підході очевидна також позиція сприйняття Церкви як єдиного організму, освяченого ідеєю апостольської спадкоємності. Її наслідком стало виникнення так званої «теорії гілок» (The Branch Theory), згідно з якою «три апостольські Церкви: Католицька, Православна, Англіканська – немов діти одного дерева, незважаючи на зовнішні відмінності, незримо зберігають єдність Соборної Церкви. Православна Церква, таким чином, сприймалася англо-католиками як “невід’ємна частина Святої Вселенської Апостольської Церкви”» [908]. Вселенський характер сприйняття Церкви як єдиного духовного організму, відповідно, породжував відкритість Англіканської церкви до реального діалогу як з православ’ям, так і з римським католицизмом, про що свідчать духовні шляхи багатьох її репрезентантів – Е. П’юзі, Дж. Кібла, Дж. Ньюмена та ін.

«Оксфордський рух», при всій його складності і суперечливості, проте, виявився вельми резонансним, про що свідчить англійська література та архітектура. В останньому випадку мова йде не тільки про відродження традицій англійської готики в діяльності П’юджина, а й про значущу роль «візантійського стилю» в архітектурних проектах Дж. Ф. Бінтлі в 1895-1903 рр., який надихався шедеврами Равенни [836, с. 28].

Ідеї «Оксфордського руху», що гранично загострювали увагу на питаннях духовного життя і богослужбовій практиці, так чи інакше вплинули і на процеси англійського музичного відродження XIX ст., на що вказує в

своєму історичному дослідженні Е. Уілсон-Діксон [995, с. 199-206]. Одночасно в ХІХ – початку ХХ ст. зусиллями ряду ентузіастів, шанувальників російського православного духовно-співочого мистецтва здійснюється публікація і виконання найбільш відомих зразків даної сфери. Так, наприклад, при безпосередній участі У. Дж. Беркбека, який читав в Оксфорді курс лекцій про історію російської церкви, в англіканський співочий обіход (заупокійний обряд) був впроваджений православний кондак «Зі святими упокій», що вперше прозвучав на похоронах королеви Вікторії [311; 935].

Ще одним знавцем і популяризатором не тільки російської православно-співочої традиції, а й візантійської, можна вважати Стефана Хезерлі, який тісно спілкувався під час перебування в 1869 р. в Москві з Дм. Розумовським, О. Горським. Протягом досить довгого часу С. Хезерлі знаходився в Троїце-Сергієвій Лаврі, де вивчав стародавні співочі рукописи [577]. Широка обізнаність в сфері православного богослужбово-співочого обіходу різних епох дала йому можливість написати дослідження «Трактат про Візантійську музику» («Treatise on Byzantine Music») [1178].

Свідченням сприйнятливості англійців другої половини ХХ ст. до духовних стимулів православ'я можна вважати також творчий і духовний шлях Джона Тавенера, для якого православне розуміння музики і творчості як «Феосіса», «музичного іконопису» стало визначальним фактором всієї його діяльності [675].

Подібного роду націленість на духовне Преображення-Обоження людського єства в поєднанні з вселенським розумінням сутності християнства, спадкоємних від ідей «Оксфордського руху» і його східнохристиянських стимулів, є показовою не тільки для кантатно-ораторіальної традиції англійської музики ХІХ–ХХ ст. і розквіту англійського хорового виконавства, а й для зразків симфонічної творчості британських композиторів. Особливий інтерес в цьому плані викликає «Готична симфонія» Б. Хавергала, створена в період між 1919 і 1927 рр. Симфонія включає 6

частин, з яких половину складають інструментальні розділи, а заключні частини – грандіозну хорову композицію на текст гімну Амвросія Медіоланського «Te Deum», широко затребуваного в богослужбовій практиці всіх християнських конфесій. Гігантським масштабам «Готичної симфонії» відповідає і виконавчий склад твору, що включає 4 змішаних хори, дитячий хор, орган, великий оркестр (близько 200 чоловік), що викликає певні аналогії не тільки з монументальними симфонічними полотнами Л. Бетховена, А. Брукнера, але перш за все Г. Малера (8-а симфонія).

«Універсалізм» і «енциклопедизм» «Готичної симфонії» Б. Хавергала проявляються не тільки в її масштабах, а й на інших рівнях – жанрово-стильовому, інтонаційному, духовно-образному і смисловому. Вражає також широта спектра інтонаційного матеріалу даної симфонії-містерії і його фактурного подання, що охоплює монодію, антифони, респонсорій, псалмодію, поєднаних з широко трактованою тональністю, політональністю. Визначальна ідея даної симфонії, що зближується з її духовними органічними аналогами в творчості французьких композиторів (див. вище), орієнтована на образ хвали-Преображення, заданий не тільки духовно-смисловими аспектами стародавнього гімну «Te Deum», а й готичною архітектурою собору в Лічфілді, що надихав композитора, а також став місцем спочинку Чеда Лічфілдського – легендарного православного англійської Святого VII ст.

Повертаючись до історичних етапів становлення «Літургійного руху» в Західній Європі, необхідно також виділити особистість І. Овербека – німецького сходознавця, доктора філософії та богослов'я, який викладав на теологічному факультеті в Бонні, але влаштувався пізніше в Англії, пройшов через спокуси католицького та протестантського вчення і знайшов себе в кінцевому підсумку в православ'ї. І. Овербек стояв біля витоків грандіозного проекту створення «Православ'я західного обряду», який, на жаль, залишився нереалізованим, будучи доведеним практично до фінальної стадії. «В основі проекту доктора Овербека лежала ідея повного прийняття католиками православної догматики, але зі збереженням західного обряду, очищеного від

католицьких нововведень, що з'явилися в ньому після великого розколу» [1090, с. 327]. Аргументуючи свої ідеї в «Проханні на ім'я Святійшого Урядового Синоду Російської церкви», І. Овербек зазначає таке: «Єдність не є одноманітністю, і ми звертаємося до святої східної церкви з проханням допустити нас до церковного спілкування без зобов'язання прийняти східні обряди богослужіння» [704, с. 173]. До «прохань» додавався і текст Меси, в межах якої власне Римський обряд поєднувався з Мосарабським в «повній відповідності з православним вченням» [1090, с. 328].

Одним з найважливіших стимулів діяльності І. Овербека, як відомо, стали події Ватиканського собору 1870 року, на якому було проголошено догмат про непогрішимість папи, що викликав негативну реакцію в значній частині католицького світу. Він багато в чому визначив не тільки появу проекту І. Овербека, але і виникнення феномена старокатолицизму, що охопило в кінцевому підсумку не тільки Німеччину, але і Францію, Швейцарію, Австрію, Італію, Іспанію. Широко відомі контакти старокатоликів не тільки з російським Синодом, а й зі слов'янофілами. Показовими в цьому плані виступають оцінки названого конфесійного різновиду християнства, які знаходимо в працях О. Кіреєва, що неодноразово брав участь в його зборах. З його точки зору, духовні позиції старокатоликів безпосередньо пов'язані з православ'ям. Полемізуючи з російськими «західниками» щодо питань про сутність західних християнських вчень О. Кіреєв зазначає таке: «Якби наші противники [західники] дали собі труд піддати суворому аналізу, наприклад, дві найголовніші релігії Заходу: католицьку і протестантську – і очистили б присутню в них абсолютну істину від випадкових людських вигадок і домішок, вони отримали б результат, який, звичайно, чимало б їх здивував: вони отримали б вчення стародавньої неподіленої Церкви, тобто саме нашої Православної (або ж старокатолицької)!» [407, с. 84].

Висновки до Розділу 2

Узагальнюючи інформацію відносно візантійської культурно-історичної моделі як базиса патріархально-ортодоксальної культури і її проєкцій в східно-слов'янському (Київська Русь, Україна, Росія) і західноєвропейському ареалі, необхідно відзначити наступне:

Підсумок розгляду основних етапів розвитку візантознавства, візантиністики і діяльності її репрезентантів, що представляють різні національні історичні школи Європи та Америки, свідчить не тільки про важливість візантійської культурно-історичної та духовної спадщини в період Середньовіччя, коли імперія ромеїв займала провідні позиції в соціально-політичному та духовному житті Європи і Азії, але і про істотну роль її традицій в наступні періоди світової історії (історія «Візантії після Візантії»). Попри всю різноманітність історичних оцінок її традицій, що простягаються від різкої критики до дифіраμβів, очевидний досить стійкий багатовіковий інтерес до історії і духовної культури візантійської імперії, яка послужила патріархально-ортодоксальною генезою європейської цивілізації Нового часу, що є очевидним не тільки в сфері соціально-політичного життя європейських монархій-імперій, але й у специфіці безпосередньо з ними пов'язаних культурних артефактів і їх релігійно-філософського базису.

Узагальнюючи відомості про ключові фігури і діяльність музичного візантознавства на Заході, необхідно відзначити істотність їх вкладу в розвиток даної науки, яка проявилася не тільки в зібранні самих співочих пам'яток, відкритті способів розшифрування їх нотаці, а й в узагальненнях духовно-історичного порядку, відповідно з якими, при зіставленні співочих систем християнського Сходу і Заходу, виявлено східнохристиянську генезу західної традиції, що багато в чому визначила її специфіку, а також зберігала свою значимість (на рівні культурної ідеї) в наступні епохи.

Візантійська цивілізація являла собою феномен об'єднання різних націй і культур під знаком православ'я, припускаючи, одночасно, терпиме ставлення до місцевих культурно-історичних традицій, що відповідало

принципу «ненасильницької християнізації», а також свідчило про органічність успадкування християнством окремих проявів античної культури. Основний духовний і соціально-політичний принцип існування Візантії як християнської імперії висловлювався в ідеї «симфонії влад» як гармонійного союзу духовного і світського начал, що виступав гарантом порядку-євтаксії як однієї з базових цілей Домобудівництва імперії, що подається на рівні «християнізованого космосу».

Орієнтація на Божественний «прообраз» визначила базову роль **традиціоналізму і канонічності** як визначальних якостей не тільки господарсько-політичного та соціального життя Візантії, але і її культури. Її специфіка визначалася не тільки літургійно-теургічними якостями, орієнтованими на ідею синергії і духовного преображення індивіда, домінуючу роль канону, традиції і звичаю, а й опорою на смислове значення таких патріархальних архетипів, як **дім, сім'я** тощо, кожен з яких був співвідносним знову-таки з Божественним першообразом. Подібний охоронно-консервативний традиціоналістський підхід, що сходить до Домострою, християнська концепція якого склалася саме в Візантії, характеризується сакралізацією-спіритуалізацією всіх рівнів буття людини, орієнтованої на біблійні і агіографічні поведінкові морально-етичні стереотипи, що репрезентували в числі домінуючих якостей індивіда самоприниження, «аскетичне опрощення» (С. Аверінцев), «велич непомітності» (О. Каждан), дитячість, поєднані з багатством його внутрішнього духовного життя.

Показовий для візантійської культури «храмовий синтез мистецтв» (П. Флоренський), орієнтований на сходження до духовного прототипу, характеризується особливо виділеною в ньому домінуючою роллю співочо-музичної якості. В умовах теократично-домобудівної концепції православної християнської імперії музика синонімізувалася і з молитвою як засадою духовного спілкування людини з Богом; і з засобом виховання «Богоприймного розуму» (Діонісій Ареопагіт) і внутрішнього духовного

Преображення-теозису індивіда як частини «соборного» цілого, визначаючи тим самим дидактико-проповідницький пафос православ'я; і з ідеєю Божественного порядку (євтаксії) і шляхами його досягнення, які визначали «всесвітню місію» музики-співу як «ангелогласія». Принцип «канона-порядка» реалізується в візантійській церковно-співочій традиції через феномен **модальності**, що є втіленням принципу різноманітності в межах онтологічно заданих і апробованих духовно-житійною і богослужбовою практикою інтонаційних типізованих «моделей» (гласів, модусів, іхосів) – «архаїчних етосів» [611, с. 566]. Ідеальною формою репрезентації даного принципу стає **монодия**, що реалізує показовий для модальності принцип домінування мелодико-лінійного мислення, який проявляється пізніше і в поліфонічній практиці наступних епох. Духовно-теургічна місія музики, в повній мірі реалізована в культурно-історичній практиці Візантії, збереже свою значимість і в наступні епохи в якості базису патріархально-ортодоксальної культури, що визначила духовні і жанрово-стильові пошуки європейської музично-історичної традиції Нового часу, а також і сучасності в її шуканнях духовно-інтонаційних засобів фіксації містеріальної якості, «нової сакральності», «нової простоти», «медитативності», «поетики тиші».

Сукупність матеріалів щодо характеру сприйняття візантійського «образу світу» в культурі Київської Русі, України та Росії дозволяє зробити наступні висновки.

З одного боку, територіально-історична близькість і контактність названих країн свідчать про цілу низку моментів, які об'єднують їх в процесах засвоєння даної традиції. У їх числі виділяємо

- домінуючу роль східного християнства (православ'я) і його богослов'я, орієнтованого на ідеї Господнього Домобудівництва, синергії, кенотизму в процесах духовного Преображення індивіда (мікрокосмосу), що зберігало значимість протягом багатьох століть на противагу «західному активізму» і ідеям Прогреса;

- вкоріненість уявлень про світ (макрокосмос) як втілення Божественної гармонії і про пріоритетну роль в ньому духовних законів, які пронизують усі сфери людського буття – від сакральнo-літургійної, офіційно-придворної аж до повсякденно-побутової («побут, пронизаний релігійністю», «перетворення побутових сцен в ритуал», «влаштованість-у-бутті» і т. д.), що визначає роль традиції і канону як домінантних якостей культури;

- усвідомлення людської «малості» (в християнському розумінні) перед Богом, але в поєднанні з синівським Його шануванням, що визначає значиму роль архетипів Дому, Сім'ї, Роду, Землі і родинного принципу, що об'єднує Небесний і земний світи в концепції Домострою;

- істотну роль богослужбово-співочої традиції, генезис і принципи організації якої безпосередньо походять від Візантії і в свою чергу сприймаються не тільки як джерело формування в майбутньому музичного професіоналізму (у всій різноманітності його жанрових проявів), але і як засіб духовного перетворення людини.

З іншого боку, досвід України і Росії свідчить про принципову різницю їх форм засвоєння візантійської східнохристиянської традиції, зумовлену історичними шляхами розвитку названих країн і народів. Сказане дозволяє говорити, відповідно, про дві «моделі» патріархально-ортодоксальної культури, що є актуальними не тільки для Росії і України, а й для інших європейських країн, чия державність і духовно-релігійна традиція на ранніх етапах свого становлення також була безпосередньо пов'язана з православ'ям, зберігаючи свою значимість (при всіх конфесійних корективах) на рівні «культурної ідеї».

Отже, Росія успадковує від Візантії імперську державність, пов'язану з ідеями «симфонії влад», імперії як мімезисі Небесного світу на чолі з фігурою імператора (царя) як Божого помазаника (практично рівнозначного Богу) і відповідної вселенської месіанської ідеї, трансформованої в концепцію про Москву як третій Рим. Сказане визначає значиму роль в даній «моделі» не тільки понять «традиція», «канон», «порядок», а й «ієрархія», генеза якої

зводиться до Небесного прототипу. Монархічно-імперський принцип обумовлює домінування єдиного православного вчення, неприпустимість інших концепцій (єресі) і панування принципу «наднаціонального універсалізму». Відповідно, людина з усім комплексом його духовних якостей мислиться тут як складова частина даної духовно-державної системи. Однією з найбільш яскравих культурно-стильових форм фіксації позначеної традиції виступає типологія «ампіру» як імперського стилю. Сутність подібної культурно-історичної «моделі» може бути, відповідно, визначена як **ортодоксально-імперська**.

Історичні шляхи розвитку України демонструють іншу «неімперську» «модель» державно-духовних пріоритетів, в межах якої в різні історичні періоди в ролі домінуючих виступали родово-сімейно-общинні або республікансько-демократичні (Козацька республіка, «Гетьманат») типи соціальної організації. Монархічний імперський принцип державності тут асоціюється з символами насильства, зла, порушенням Божественних законів і тому неприйнятний. В даному випадку істотною є роль традицій раннього християнства (в його додержавних формах буття), що апелюють до рівності всіх народів перед Богом.

При цьому традиції Православ'я нерідко вступають у взаємодію як з національними дохристиянськими архетипами, так і з іншими конфесійними традиціями, про що свідчить феномен «Київського християнства», а також «етноконфесійний синкретизм» українського православ'я. Відсутність самостійної державності в певні історичні періоди буття України обумовлює особливу значущість в її «картині світу» «малих спільнот» – Сім'ї, Роду, «громади», «товариства», мислимих в духовно-сімейних, патріархально-матріархальних категоріях, визначених заповідями православного вчення. Відмінними рисами людини в подібній системі виступає, поряд з простотою, скромністю, інтровертністю, прагнення до безпосереднього спілкування з Богом, кордоцентризм, софійність. У культурі, відповідно, неприйнятним є ампір, що співвідноситься з державно-ієрархічним офіціозом, але

запотребувані різноманітні форми національного мистецтва, співвідносні з принципом фіксації «великого в малому». Сказане дозволяє визначити подібну культурно-історичну «модель» як **общинно-архетипову**.

Огляд християнських рухів XIX-XX ст., узагальнених на рівні «Літургійного руху», старокатолицтва, «Оксфордського руху», ідей «Західного Православ'я» І. Овербека і близьких їм, свідчить не тільки про інтенсивність духовно-християнського життя Західної Європи, але і про значущу роль в позначених процесах східнохристиянського фактору. При всьому конфесійному розмаїтті названих явищ духовного життя всіх їх об'єднує прагнення до перетворення духовно-літургійного життя європейського співтовариства при домінуючій ролі відродження релігійних традицій і цінностей стародавньої Церкви епохи «Нерозділеного християнства», що співвідносяться з православ'ям. Природним наслідком подібних процесів стало відродження доримської християнської обрядовості (галльської, кельтської, мосарабської та ін.), що зумовило, в свою чергу, наукове вивчення стародавніх богослужбово-співочих традицій і їх специфіки. Подібного роду ренесанс містико-літургійної «теургічної» якості християнської богослужбової практики зумовив і повернення до традиціоналізму в його високому духовному розумінні, що позначилося і в специфіці музичної творчості представників цієї епохи, в межах якої індивідуалізм авторського самовираження, що домінував в культурі романтизму, поступається місцем процесам нівелювання даної якості, обумовленим залученням до відроджуваних духовно-музичних цінностей «простого серйозного співу» і сакрального «храмового синтезу мистецтв».

Наукові результати за 2 розділом дослідження опубліковані у працях: [Додатки: 1; 10; 12; 25; 24].

РОЗДІЛ 3

ІДЕЇ ПАТРИАРХАЛЬНО-ОРТОДОКСАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ У СТАНОВЛЕННІ МУЗИКИ ХІХ-ХХ СТ.

Представлені в попередніх розділах даного дослідження матеріали демонструють динаміку не тільки культурно-історичної, а й релігійно-конфесійної взаємодії християнського Сходу і Заходу. Узагальнення зводу інформації з означеної проблематики свідчить про значну роль в цих процесах «вихідного вселенського православ'я» [613, с. 378] і його різноманітних національних «моделей».

Сутнісний характер виділеної східнохристиянської якості очевидний і в культовій практиці, і в породженому нею типі культури, визначеної раніше як «патріархально-ортодоксальна». Вона спирається на концепцію «Господнього Домобудівництва», «Домострою», визначивши не тільки духовне цілепокладання людського життя, спрямованого до Преображення, але і в кінцевому підсумку гармонію земного і Небесного при сакралізацій-одухотворенні всіх рівнів людського буття. Архетипами подібного типу культури є Дім, Сім'я, Батько, Рід, Ієрархія в їх християнському розумінні. Істотною якістю даної культури виступає традиціоналізм, орієнтований на збереження високого сенсу духовного зразка, першоджерела.

Представлене визначення узгоджується не тільки з установкою на «культовий» генезис феномена культури, до якого апелює П. Флоренський (див. вище), а й з семантико-етимологічним якостями понять «патріархальність» і «ортодоксальність». При цьому перше з них співвідноситься з ідеями «вірності старині», традиції як якостям консерватизму в його високому духовному розумінні [88, с. 580]. Термін «ортодоксальний», похідний від «ортодоксії», має досить широкий смисловий спектр, сконцентрований, проте, на ідеях-сенсах, близьких «патріархальності» і, відповідно, визначається на рівні «консервативного типу релігійної свідомості на противагу будь-якому модернізму і реформаторству» [715]. Позначена якість багато в чому визначена і його етимологічним смислами,

гене́за яких сходить не тільки до грецьких, а й до праїндоевропейських джерел. Відповідно до останніх, одна зі складових слова «ортодоксія» (праїндоевропейське *dek) позначає «шанобливе ставлення» [716]. Одночасно, термін «ортодоксальний» в світовій християнській практиці безпосередньо пов'язаний саме зі східнохристиянською традицією.

Даний тип патріархально-ортодоксальної культури, який визначив істотні аспекти впливу візантійського «образу світу» і його духовно-релігійних складових на становлення європейської культурно-історичної традиції, має, як вказувалося раніше, різноманітні художні «виходи». Предметом аналізу в цьому розділі виступають твори європейської композиторської практики, так чи інакше орієнтовані на типологію позначеної культури. Випереджаючи подальші аналітичні нариси, які охоплюють твори французьких, німецьких, українських і російських композиторів XVIII–XX ст., виділяємо типологічні музичні ознаки патріархально-ортодоксальної культури, пов'язані з показовими для неї архетипами і інтенціональною спрямованістю на ідеї духовного Преображення, гармонізації світу.

Канонічність і традиціоналізм, властиві даному типу культури, відповідно, диктують установку на апелювання до типових, загальнозначущих засобів музичного вираження, які зберігали актуальність в різні епохи не тільки в релігійно-співочій практиці, але і в художньо-музичній. В даному випадку мова йде про **культову монодію і псалмодію**, що об'єднують східну і західну співочі традиції східнохристиянською гене́зою [39, с. 104] і безпосередньо пов'язані з феноменом християнського «простого співу», показового для різних конфесійних традицій. При цьому монодія з властивою їй варіативністю як базовим принципом розвитку сінонімізувалася з мелодизмом, мелосом як таким, «...розвивала почуття мелодійного і стиль піднесеного співу», об'єднаних в «розспіві» або «хоралі» як «зводі співучих [мелодійних] стрижнів» [39, с. 36, 38]. За словами В. Медушевського, «коріння псалмодії – молитва <...> Аскетичність інтонації

– реалізація вузького шляху: обмежуючи себе в цьому світі, душа входить в простір слави, сили, життя і любові Божої...» [613, с. 417, 419], що, додамо, власне і символізує процес духовного Преображення, реалізований через псалмоспів. Останньому відповідає і своєрідний виконавський «мінімалізм», показовий для псалмодії і визначений як «...спів “кротким и тихим гласом, косно [медленно] и во услышание всем”, тобто як спокійний, без особливих зусиль, спів в медіумі голосу» [1005, стлб. 477].

Визначальними якостями монодії і псалмодії стають «простота» («простий спів») і, одночасно, надбуденність, про що свідчить духовний «заповіт» Климента Олександрійського – «хвалити свято, співати нехитро» [114, с. 108]. Відповідно до типових якостей патріархально-ортодоксальної культури та її візантійської генези, виділені жанрово-співочі «символи» позначеної традиції фактично пронизували і одухотворяли всі рівні людського буття – від культово-сакрального і імперського до буденно-повсякденного.

Однією з історичних жанрових форм буття даної традиції по праву вважається **кант**. У більшості джерел його прийнято співвідносити з «родом побутової багатоголосної пісні, поширеної в Росії, в Україні і в Білорусії в XVII–XVIII ст.» [401, стлб. 695], а також з її аналогами в східно-слов'янській культурно-історичній та музичній традиції (в тому числі польській і чеській). Одночасно, етимологічно похідний від лат. *cantus* (спів) і його численних термінів-аналогів (кантилена, катілляція, кантор, *cantus planus*, канцона, *chant* та ін.), кант виявився генетично вкоріненим в європейській культурі, починаючи з раннього Середньовіччя, про що свідчать західні енциклопедичні видання, а також дослідження зарубіжних візантологів і медієвістів. Узагальнюючи генезис та історичні шляхи розвитку канта в музичній культурі Європи і посилаючись при цьому на закордонні авторитетні видання, О. Маркова та Л. Пятенко вказують наступне: «У дослідженнях німецьких, американських авторів <...> підкреслюється аналогічність музики богослужбового циклу Західної та Східної церков, їх

понадконфесійна спорідненість, народжена генетично спільними факторами; похідність від першохристиянської культури Єрусалима. П. Джеффрі простежує успадкування мелодико-мотивного складу єрусалимського співу старовинною літургійною музикою Вірменії, Грузії, контактних з грецькими джерелами. Мова йде і про вплив на Західну церкву, про “кант” як plain song <...> “простий спів різних християнських церков”, який не ототожнюється з “хоралом”» [597, с. 16].

Розглядаючи історичні шляхи розвитку канта в європейській музиці, цитовані автори, посилаючись на довідкові видання різних країн, вказують на його жанрові відповідності в різних національних традиціях: «Довідкові видання різних країн висвітлюють шлях тої християнської співацької традиції, яка в епоху європейського Ренесансу виділилася у вітчизняних межах у канті-псалмі. “Musiklexikon” Брокхауза <...> синонімізує Kant з Lied, тобто з піснею, тоді як Canticagesang, Psalmengesang складає сукупність chanting, тобто зазначає спів у англіканській церкві». Ще один аналог українсько-російського канта-псалми автори вбачають в італійських лаудах, що виникли у середовищі ремісно-релігійних братств [597, с. 17].

Окреслені якості зв'язку з візантійською традицією, ранньохристиянською богослужбово-співочою практикою і її паралітургійними жанровими аналогами кант буде зберігати протягом усіх наступних епох. Аналізуючи специфіку духовних кантів Нового часу в руслі слов'яно-візантійської гімнографії, Dieter Stern вказує, що «в них на всіх рівнях і в різних відтінках зливаються західне, католицьке зі східним візантійським» [923].

Говорячи про західні джерела російського і українського канта, вітчизняні дослідники зазвичай посилаються на вплив Польщі. Цікавим в цьому плані видається думка польського дослідника І. Подобас, яка аналізує феномен Ягеллонського ренесансу і «сарматизму» в культурі Польщі XIV–XVI ст. В якості музичного аналога останнього автор розглядає «...ансамблеву хорову вокальність, що визначила творчість Миколая Рея, Миколая Гомулки,

Вацлава з Шамотул, представників польського протестантизму, що солідаризувалися з Гуситством, а через нього з Православ'ям <...> Сарматизм Ягеллонської Польщі породив музичний пласт, який з'єднав візантійську традицію і народну слов'янську пісенність, що мав локальну значимість для польської культури, але водночас простимулював потужний кантовий пласт в східнослов'янському мистецтві» [758, с. 277].

Таким чином, очевидною є синтетична природа типології канта – «хвалебної» і «духовної пісні» [1012, с. 181], що виступає в ролі єднальної ланки не тільки між світською та духовною музичними традиціями, а й синонімізується з духовною єдністю християнського Сходу і Заходу. Пронизуючи всі сфери буття, типологія канта, кантової традиції багато в чому визначала в різні історичні періоди літургійний і паралітургійний пласти музично-історичної традиції Європи, інтонаційний лад імперсько-ампірної музики, найбільш очевидний в культурі петровської Росії, а також в мистецтві Олександрівського і наполеонівського ампіру (див. нижче), що стає одним з музичних «знаків» ідеї «симфонії влад». Зберігаючи зв'язок з духовно-співочою практикою і реалізуючи принцип фіксації «великого» в «малому», жанр канта одночасно мав істотний вплив і на становлення традицій домашнього музикування, визначивши тим самим духовно-стильові якості бідермаєра (як «ампіру в камерності») у всьому різномаятті його національних «моделей». Вплив названої жанрової сфери визначено не тільки її мелодійними якостями, а й фактурними принципами, орієнтованими найчастіше на триголосся з функціональним басом і терцово-секстовими паралелізмами верхніх голосів, що в сукупності передбачили традиції партесного співу і, одночасно, генетично були пов'язані з середньовічними традиціями культового багатоголосся.

Повертаючись до огляду музично-інтонаційної поетики патріархально-ортодоксальної культури, відзначимо також показове для неї тяжіння до інших форм багатоголосся, пов'язаних з музичними традиціями епохи «Неподіленої Церкви», а також їх успадкуванням в наступні часи. У їх числі

ісон, строчний спів (рос. «троестрочие»), техніка «школи Нотр-Дам», поетика протестантського хоралу. Названі традиції, при всій їх національно-конфесійній та історичній своєрідності, проте так чи інакше орієнтовані на збереження значимої і домінуючої ролі мелодико-монодійного начала, сполученого зі східнохристиянською генезою богослужбово-співочого мистецтва.

Сказане багато в чому визначає і принципи розвитку подібного інтонаційного матеріалу, що апелюють до варіантності-варіаційності, модальності. Орієнтація на домінуючу роль заданого першоджерела багато в чому визначає анонімність даного мистецтва (в тому числі і в багатьох кантах XVIII ст.), пізніше – нівелювання власне авторського начала (див. вище), що стає «знаком» корпоративності-соборності як однієї з показових якостей патріархально-ортодоксальної традиції.

3.1. Ампір як художньо-стильова модель патріархально-ортодоксальних ідей в європейській музиці епохи Реставрації

Сюжетний стрижень опери ампіру (а саме в цьому жанрі реалізувалася типологія, що склала пограниччя «революційного класицизму» і реставраційного «примирення») сфокусував дорогі Наполеону, дітищу Революції і відновлювачу Імперії, риси класицистської жертвності на порятунок Честі і волюнтаристського презирства до Закону, за якими стоїть тип збиральної Особистості, яка уособлювала Силу і Владу. У зв'язку зі сказаним сутнісні соціологічні узагальнення мистецтвознавця В. Турчина, який одного разу зазначив: «Імперії завжди обзаводилися своїми стилями: втілена в них державна міць легко знаходила вираз в художніх формах. Але тільки один раз, а саме на початку XIX століття, стиль, породжений імперією, отримав назву по імені самого державного устрою. І сталося це не з волі істориків або інтерпретаторів – сама епоха так себе поіменувала» [978].

Йдеться про один з найбільш одіозних стилів XIX століття – про ампір або як ще його називають – «стиль імперії», «королівський стиль». Найбільш

повно він представлений в культурі Франції і Росії початку ХІХ ст. – країнах, які в зазначений період стали уособленням ідеалу імперії як принципу державного устрою і сполученого з ним типу культури, який проявився, перш за все, в архітектурі і живописі. Разом з тим твори інших художніх сфер вираження, що так чи інакше пов'язані зі стилістикою ампіру, в тому числі і музичної, поки не стали предметом мистецтвознавчих і музикознавчих узагальнень. Сказане співвідносно, зокрема, с спадщиною Г. Спонтіні, чия творчість в даний час переживає своє «друге народження» як у виконавському, так і в дослідницькому плані.

Типологія розглянутого стилю стала предметом активного мистецтвознавчого інтересу в дослідженнях Л. Бедретдінової [57], О. Федотової [1018], В. Турчина [978], А. Гайдамака [155] та ін., присвячених його проявам в образотворчому мистецтві і архітектурі, в той час музикознавчі дослідження за творчістю представників даної епохи, в тому числі і в сфері музичного театру Г. Спонтіні [864; 952], зазвичай обмежуються біографічними відомостями та узагальненими оглядами.

Стиль ампір, що склався в Європі в першій половині ХІХ ст. і проявився, насамперед, в архітектурі та образотворчому мистецтві, орієнтований на ідею помпезності, піднесення влади, звеличення фігури імператора, аж до сакралізації. Типологія даного стилю, таким чином, безпосередньо пов'язана з сутністю поняття «імперія». М. Грачов визначає її як «універсальну вселенську державу, що ставить за мету світове панування або лідерство і володіє якоюсь культурною цивілізаційною місією <...> що надають імперській владі додаткову легітимність і виправдовують її існування». Сказане обумовлює синтезування в феномені імперії не тільки географічно-територіального фактора, але і духовного, оскільки серцевину імперського міфу і імперської ідеології становить «цивілізаційна ойкуменічна ідея глобальної держави, що апріорі передбачає перемогу організованого космосу над хаосом і з'єднання (приєднання) різних розділених частин світового простору <...> Імперія завжди є державою ідеократичною (або

навіть теократичною), що має свою систему базових цінностей, переконань, свою “ідею-правительку”» [192, с. 22, 24] .

Позначений духовний чинник дослідник С. Лур'є визначає як «центральный принцип імперії», що узагальнює в собі «ту ідеальну сутність, яка лежить в основі даної національної спільноти і може бути витлумачена як ціннісна максима – уявлення про належний стан світу. Центральний принцип імперії завжди має релігійне походження, і, яким би чином він не проявлявся зовні, він може бути виражений словами пророка Ісайї: “С нами Бог, розумейте народы, и покаяйтесь, ибо с нами Бог” (Ісайя, 7, 18-19)» [575, с. 19]. Позначена якість імперії, як вказувалося раніше, набула закінченого вигляду саме в її візантійській моделі.

Виділені типологічні якості даного типу державності, з одного боку, виявляють спільність «імперських моделей» різних держав, в тому числі, Франції та Росії, з іншого – дозволяють виявити специфіку їх реалізації в конкретних національно-історичних умовах. В останньому випадку для французького абсолютизму Нового часу та його імперської «іпостасі» в ХІХ ст. показовим є акцент на просвітницько-цивілізаційній місії, в той час як в історії Російської імперії протягом усіх етапів її існування послідовно відстоювалася духовно-месіанська ідея розуміння Росії як берегині (на правах «Третього Риму») православ'я, успадкованого від Візантії. Проте, слід зазначити, що подібного роду розрізнення імперських ідей Франції і Росії досить чітко позначилися вже в Новий час, особливо в першій половині ХІХ ст., в той час як генезис і французького і російського абсолютизму і імперства все ж сходять до Середньовіччя, зокрема, до ідеалів християнської імперії, сформованих в Візантії. Ідея «симфонії влад» і високих повноважень імператора (короля) як світського і духовного владика в одній особі була значущою не тільки для Росії, але і для Франції, що виявляла до них інтерес протягом усієї своєї історії і в тій чи іншій мірі слідувала їм відповідно до традицій галліканської церкви і галліканізму в цілому (див. вище). Згідно зі свідченнями істориків, Франція в європейському співтоваристві держав

Ренесансу і Нового часу уявлялася не тільки як «старша дочка церкви», яка «зберігає віру і протистоїть ересі», а й «країною високої цивілізації, що несе світло розуму всьому світу» [678, с. 149].

Закономірним в зв'язку зі сказаним, на думку І. Угріна, виступає той факт, що імперська влада завжди пов'язана з культурою, яка несе в собі потенціал універсалізму, подолання локального через звернення до глобального. Імперія шукає загальнолюдські цінності і загальнолюдську підставу для своєї влади [987, с. 28]. Подібного роду універсалізм обумовлює апелювання стилю ампір до «позанаціональної» за своєю сутністю типології класицизму. Вселенськість ідей ампіру відповідно знаходила адекватне відображення в його грандіозних архітектурних і мальовничих композиціях.

Музичними ж «знаками» ампіру ставали ті жанрові сфери, в яких масштабність задуму та ідеї межувала з опорою на типові, загальнозначущі засоби музичного вираження, генезис яких нерідко сягає духовно-релігійної традиції. Подібні якості у французькій культурі, безсумнівно, мала опера, виникнення якої в XVII ст. було невіддільним від ідей французького абсолютизму і поєднаної з ним культури.

Отже, стиль ампір сформувався в культурі Франції початку XIX ст. Він послужив обрамленням майже релігійного культу Наполеона, став уособленням його політичної могутності і військової слави. «Слід» Наполеона Бонапарта в світовій історії очевидний не тільки в його стратегічних і військових перемогах, а й у французькій культурі, що була породжена його епохою. А. Буровський, розглядаючи особистість «імператора французів», відзначав, що Наполеон у своїй діяльності завжди керувався ідеєю-виставою про Францію як «культурного лідера Європи. Вся його [Наполеона] архітектурна політика – це візуалізована претензія на лідерство в Просвіті» [107], що відображала сутність французької абсолютистсько-імперської ідеї як такої. Художньою фіксацією даної ідеї по праву можна вважати типологічні якості «наполеонівського ампіру». На думку В. Турчина, «ампір став мистецтвом “для всіх”, об'єднуючи людей і утлумачуючи їм виразні

істини про чесноти і патріотизм. Це – своєрідна форма громадянської моралі. Ампір легко політизувався, закликаючи до виконання обов'язку, мобілізуючи, повчаючи і закликаючи до самовдосконалення. Ампірність як феномен художній – це матеріалізація самого духу грозової атмосфери воюючої Європи [початку XIX століття], переживання битв і організація свят на честь перемог, створення пам'ятників, що увічнюють славні події...» [978].

Репрезентативність і театральність наполеонівського ампіру обумовлюють особливу значимість в ньому музичного театру. Тріада найбільш відомих оперних творів Г. Спонтіні – «Весталка», «Фернандо Кортес», «Олімпія», створених за безпосередньої підтримки імператорського двору, в повній мірі відображає «дух» наполеонівської епохи, соціально-естетичні та духовні запити «першої імперії». Генеза подібного «ампірного» музичного спектаклю сходить до французької опери XVII ст., зокрема, до спадщини Ж. Б. Люллі. Жанрова «модель» його опер, їх образно-сміслові «наповнення» зберігали актуальність не тільки в XVII ст., а й у наступні епохи, що очевидно, наприклад, в жанровому позначенні деяких опер Г. Спонтіні («Весталка» і «Олімпія»), відомих як «ліричні трагедії».

Універсальність даної типології обумовлена тим, що «світ образів ліричної трагедії постає як світ ідеальний, що існує поза конкретним часовим виміром <...> Розвиток самого сюжету є первісно визначеним – фабула (якою б складною і заплутаною вона не була) передбачає замкненість, орієнтується на збереження заданого порядку і гармонії» [244, с. 78-79]. Сказане багато в чому визначає популярність подібного жанру в умовах як французького абсолютизму періоду розквіту галліканізму, так і, при відповідних корективах, в епоху наполеонівської імперії.

Г. Спонтіні – композитор часу імперії і Реставрації, коли знову увійшло в моду все урочисте, велично-монументальне. Панування консервативно-охоронних тенденцій в різних сферах суспільного життя створило ґрунт для зміцнення хибних позицій класицизму. В оперному мистецтві класицизм в його офіційно визнаному варіанті переміг саме в творчості Г. Спонтіні.

Витримані в стилі «ампір», його опери набували сучасного звучання завдяки «методу альянсів», сутність якого полягала в можливості співвіднесення діянь, вчинків і характеру оперних персонажів з реальними історичними особами. О. Серов в одній зі своїх критичних робіт, присвячених Г. Спонтіні, виразно охарактеризував подібний метод наступним чином: «...В героїчному красномовстві Кортеса і Ліцинія неможливо не впізнати наслідування думкам і словам Наполеона I...» (цит. за: [1083, с. 18]).

Ампірні «знаки» в названих творах Г. Спонтіні очевидні як в їх образно-смісловій і жанрово-стильовій специфіці, так і в прикладній їх затребуваності в умовах конкретної історичної та соціально-політичної ситуації. Їх сюжети пов'язані або з імперіями Стародавнього світу (Давній Рим у «Весталці», імперія Олександра Македонського в «Олімпії»), або з монархічним типом державності, співвідносним з імперськими ідеями давнини і Середньовіччя. Останнє є очевидним в опері «Фернандо Кортес», головний герой якої виступає представником великої іспанської корони, що підкорює Новий Світ.

Для «ампірних» опер Г. Спонтіні характерно домінування певних типів героїв – сильних, яскравих натур, які демонструють свої полководницькі, військові, героїчні якості (Ліциній, Кортес, Кассандр). Істотною властивістю героїв подібного типу опери виступає їх здатність до виклику Порядку, що є несумісною з винятковими якостями героїв, їх схильністю до самопожертви. І все це обумовлено не тільки властивостями персонажів, але і відображеної ними системи відносин, що визначають семантичну сутність ампіру як стилю імперії. Останній, за словами І. Угріна, «...тримається духом служіння і жертвності» [987, с. 110]. Окреслені властивості героїв опер Г. Спонтіні доповнюються, як зазначалося вище, апелюванням композитора і лібретиста до «методу альянсів», що дозволяє зіставляти якості названих оперних персонажів з особистістю самого Наполеона Бонапарта, його епохою.

Так, опера «Фернандо Кортес» Г. Спонтіні (1809), яка створювалася на безпосереднє замовлення Наполеона, повинна була продемонструвати очевидний інтерес французького імператора до одіозних особистостей

іспанської історії, багато в чому визначений наполеонівською епопеєю взаємин Франції та Іспанії. З іншого боку, її сюжет, характери дійових осіб, за аналогією з «Весталкою», демонструють можливість прочитання даного твору не тільки в конкретно історичному, а й у сучасному (для автора опери) контексті. В цьому плані фігура Ф. Кортеса – полководця, завойовника, стратега, творця власної долі – викликає явні асоціації з особистістю самого Наполеона. На думку біографів легендарного конкістадора, при всій суперечливості його натури, «Кортес завдяки власній відвазі і розуму зумів піднятися з безвісності до вершин слави. Він досяг всього, про що мріяв кожен ідальго, – багатства, влади, слави. Він був наділений рідкісною чарівністю, що в поєднанні з сильним характером дозволяли йому вести за собою людей у вогонь і воду» [275, с. 9].

Парадоксально, але при подібному тлумаченні сюжет опери Г. Спонтіні частково може бути спроектований і на події наполеонівської епохи. В цьому випадку Кортес, подібно до Наполеона, несе підкорюваному ним народу світ нової цивілізації, всіляко долаючи його відсталість, зашкарублість. Фінальне «примирення» легендарного конкістадора, завойовника Мексики і не менш легендарного царя мексиканців Монтесуми, ймовірно, повинно було б символізувати ідеальний, «імперський» варіант завершення подібного протистояння культур і цивілізацій.

Аналогічного роду підхід до сюжетно-сислової сторони оперного жанру епохи «наполеонівського ампіру» виявляється і в «Весталці» (1807), що підкріплюється не тільки офіційним визнанням і підтримкою даного твору з боку французької імператорської фамілії, але і її стильовими якостями. За словами Дж. К. Баллоли, «Спонтіні на срібному блюді підніс «Весталку» наполеонівському імперіалізму». У створенні образу імператорської опери «тандем Спонтіні-Жуї немов би підхоплює естафету у Люллі і Кіно: Наполеон оточується ще більш яскравим сяйвом слави, ніж Король-Сонце...» [952, с. 6].

Окреслені смислові та жанрово-стильові аспекти особливо відчутні в образах головних персонажів опери. Так «образ Ліцинія – героя, полководця,

тріумфатора недвозначно асоціювався з реальною фігурою Наполеона. Більш того, Жуї вводить в текст лібрето звернення до Ліцинія (читай – безпосереднє звернення до Наполеона Бонапарта):

“Великодушный герой,
мир в этот день – плод ваших завоеваний,
наслаждайтесь в душе вашими благородными трудами,
и так же, как нашими судьбами, руководите нашими празднествами”» [952, с. 6].

Фабула музично-театральних творів Г. Спонтіні, з одного боку, формально відтворює класицистську ідею протистояння «почуття і обов’язку», «особистого і загального», з іншого – демонструє метаморфози цієї відомої «формули», відповідно до яких «любов вводиться в систему вищих цінностей і отримує суспільне визнання, будучи освяченою втручанням надособистісних сил» [1083, с. 20]. Гостроту позначеному протистоянню «особистого і загального» у Г. Спонтіні додає і той факт, що «любов всупереч усьому», якою відтепер вже не жертвують, але за яку борються, об’єднує героїв, що належать не тільки до різних етнічних і соціальних верств суспільства (наприклад, в «Весталці» Юлія – патриціанка, а Ліциній – плебей), але і до різних цивілізацій (в «Фернандо Кортесі» Амазілі – язичниця-мексиканка, в той час як Кортес – представник іспанського християнського світу).

Характерним і символічним в цьому плані видається соціальний статус плебея Ліцинія як одного з головних героїв «Весталки». Як відомо, вся історія становлення давньоримської державності відзначена тривалою багатовіковою боротьбою між патриціями і плебеями. Останні при цьому постійно боролися за підвищення свого статусу в суспільстві, пройшовши шлях від абсолютно безправної його частини (хоча і вільної від рабства) аж до його вельми значущої складової, близької за своїми правами патриціям. В кінцевому підсумку плебеї домагалися більш високого становища в соціумі виключно завдяки власним зусиллям.

З огляду на дані факти можна припустити, що Ліциній в «Весталці» домагається високого становища в суспільстві виключно завдяки власній хоробрості і полководницькому таланту. Сказане, на наш погляд, викликає також аналогії і з романом Бернардена де Сен-П'єра «Поля і Вірґінія», головний герой якого, його вчинки і світогляд так імпонували Наполеону Бонапарту. Ліциній також міг підписатися під словами Поля: «Я зроблюся знаменитим, і своєю славою буду зобов'язаний тільки собі» [862]. Вони ж повною мірою, на наш погляд, відповідали і особистості самого Наполеона. Його «входження» в світову історію було обумовлено не тільки (і не стільки) приналежністю до роду Бонапартів, але, перш за все, його розумом, дипломатичними якостями, полководницьким талантом тощо. Так намічається співвіднесеність між рисами його особистості як лідера епохи і якостями героїв творів, які репрезентують художній світ наполеонівського ампіру.

Зазначені апеляції до імені та біографії Наполеона Бонапарта створювали «ампiрний декор» до драматургічних прийомів, що були сформовані в «опері порятунку», поява якої була підготовлена quasi-ліричними операми К. Глюка і творчістю А. Гретрі і Л. Керубіні, що формували благословенний Конвентом «революційний класицизм». Тут складається аналогія до ампіру в архітектурі, в якій символіка монограм Бонапарта вирішувала приналежність класицистських конструкцій до ампірного ареалу.

Спеціальний сенс, підкреслений жанровим «перейменуванням» опер Спонтіні («ліричні трагедії»), що дистанціювали твори цього автора від «опери порятунку» (де доля головних героїв також вирішувалася моральністю і активністю «самих себе рятуючих» персонажів), утворювався завдяки зняттю розмовних сцен. Останні складали рудимент комічного жанру, з якого історично виросла «опера порятунку» і сліди якого старанно стиралися в постановочо грандіозних творіннях улюбленця Наполеона. Однак цей «родовий зв'язок» із жанром «порятунку» – фактично реалізувала спонтінівська «лірична трагедія».

«Ампірний тонус» музичного театру Г. Спонтіні багато в чому визначений і очевидною спрямованістю розвитку сюжетів названих опер до ідеально-благополучного розв'язання конфлікту під знаком «вищого блага» не тільки для долі конкретних героїв, а й для соціуму, держави-імперії (а це, як зазначалося вище, є спадкоємною якістю від «порятунків» опер Гретрі і Керубіні). Не випадково тому знову спалахує священний вогонь Вести, як один з найважливіших духовно-ритуальних символів державності імперського Риму, знаменуючи тим самим не тільки прощення героїв, шлюбний союз патриціанки і плебея, а й гармонію земного і божественного, що вінчає «Весталку».

Досягнутий в фіналі «Фернандо Кортеса» мир між Кортесом і Монтесумою, що представляють різні цивілізації, стає запорукою злагоди між ними, народження в результаті «підкорення Мексики» (друга назва опери) «нової Іспанії». Нарешті, в заключній частині опери «Олімпія» з'ясування ступеня причетності головних героїв до смерті Олександра Македонського не тільки виявляє їх справжні якості і подальшу долю, а й кладе кінець внутрішньодержавним чварам. В даному випадку «щасливі кінцівки» опер Г. Спонтіні – це не тільки данина музично-театральній традиції XVII–XVIII ст., але «знак» імперської епохи, що породила їх і відверто черпала з народженої передреволюційною атмосферою Франції 1770-х і безпосередньо Революцією – «опери порятунку».

Звідси – надіндивідуальний сенс висловлювань персонажів, *принципова еkleктика* типових проявів французької опери з опорою на «інтонаційні типажі», висунуті всупереч церковно-риторичним накопиченням у Віденській школі і сучасній їй французькій опері, – а остання відверто надихала Л. Бетховена. Ці «типажі» зафіксовані інтонаційною трічністю в книзі В. Конен «Театр і симфонія»: «ляментозні», героїчні («фанфарні») і «драматичні» (з'єднання «ляментозних» з енергією швидкого темпу «героїчного» комплексу) інтонації [439]. І цей «типовий набір» абсолютно чітко представлений в «Весталці» Спонтіні, з персональним закріпленням перших

двох типів («ляметозність» – «героїчне») за Юлією і Ліцинієм і зосередженням «драматичних» в діалогах цих головних персонажів і в хорових сценах II і III дій.

Покажемо є і спадкування в названих творах національної французької музично-театральної традиції, що проявлялася в титульному найменуванні більшості опер Г. Спонтіні як «ліричних трагедій». Воно поєднувалося у даного автора з опорою на стилістику масової популярної жанрової сфери (марш, гімн). Характерним атрибутом ампірної опери Г. Спонтіні можна також вважати велику кількість масових видовищно-ритуальних сцен, маніфестацій, пройнятих войовничо-героїчними ритмо-інтонаціями. Композитор знайшов для них нове, соковите «гучно-парадне» звучання в партії оркестру і хору, доповнивши його потужними динамічними зростаннями, очевидними вже буквально з перших тактів увертюри.

Жанри маршу, гімну, атрибути військової музики виступають в якості домінуючих в музичній мові названих опер, характеризуючи тим самим не тільки їх сюжетно-сміслові моменти, але й викликаючи аналогії зі знаменними епохами французької культури (Великою французькою революцією, епохою Наполеона), в рамках яких марші та інші різновиди військової музики виступали в ролі знакових. Так, наприклад, в «Весталці» дана якість представлена в урочистих військових, релігійних і траурних ходах, в сценах славлення воїнів-переможців, народних святах. Стиль подібних сцен за своїми смисловими і інтонаційними показниками знову-таки є співвідносним з музично-історичною специфікою культури наполеонівської імперії.

Оперна спадщина Г. Спонтіні демонструє певний тип драматургії, в якому автор органічно поєднує традиції французького музичного театру та їх новаторську інтерпретацію, безпосередньо передбачаючи поетику «великої французької опери» і одночасно реставруючи «колицю оперності» – християнську містерію Ренесансу. Найбільш повно драматургічні принципи музичного театру композитора узагальнені в опері «Весталка», що стала

своєрідним еталоном подальшої оперної діяльності французького музиканта. Її автор не вдається до лейтмотивів і тем-ремінісценцій. Основним засобом об'єднання композиції для Г. Спонтіні стає, на думку Т. Твердовської, «“принцип обрамлення”». Точні повтори матеріалу утворюють тематичні арки. Вони можуть охоплювати значний простір: так, наприклад, вечірній гімн з I сцени II дії і матеріал коди центрального любовного дуету цитуватимуться в фіналі III акта. Композитор використовує також секвентні повтори матеріалу; даний прийом формує арки всередині великих сцен і служить інтенсивним засобом драматизації розвитку. Номерна структура долається завдяки надзвичайно високому для свого часу ступеню симфонізації опери» [952, с. 7].

Слідуючи за К. В. Глюком, композитор прагне «розчинити» кордони між речитативом і арією і перетворює сольне висловлювання в розгорнуту монологічну сцену. Найцікавішою з даної точки зору є центральна арія Юлії з II дії. Всередині великої сцени ретельно прописана кожна деталь; це дозволяє композитору з дивовижною достовірністю передати миттєві зміни емоційних станів героїні. Очевидно, що подібна якість безпосередньо передбачає вердівський метод створення точних портретно-психологічних характеристик. Речитативи, мабуть, – найбільш новаторська форма у Спонтіні. У них панує наскрізний мелодійний рух, що об'єднує речитативи і арії, і це дає право А. Дзедді застосувати термін «“безперервна мелодія” (l'ininterrotta melodia)» [952, с. 8].

Ці постійні «списування» на «передбачення романтизму» неточні в головному: тут відсутня психологічна автономія індивідуальності персонажа. Юлія – героїня, злита зі своїм аристократичним оточенням, але любовним буйством вона руйнує ауру легітимної обраності і висуває обраність за надлишковою енергією волевиявлення. Аналогічно – Ліциній: його воління народжує Новий Порядок, що принципово відрізняється від демонічного всеруйнуючого бунтарства романтиків.

Отже, оперна концепція Г. Спонтіні не вписується в рамки сучасних композитору жанрових зразків. У цьому творі здійснюється гнучке

взаємопроникнення італійської та французької національних традицій і, можна сказати, відбувається парадоксальна зустріч «старої» і «нової» моделей опери, «пограниччя» яких і висвітлює якісну специфіку жанру. «Весталка», що в рівній мірі звернена і до ліричної трагедії, і до романтичної музичної драми, являє собою якийсь універсальний твір мистецтва, базис якого склав органічний синтез музики, поезії і ефектно поданої сценічної дії, – і ще Щось.

Це Щось – ритуалізованістю поглинена театральна драматургія, розгорнута, як до своєї кульмінації, до III акту, де відбувається і головне зіткнення, і чудова розв'язка, утворюючи кульмінаційне завершення опери, всупереч законам «золотого перетину» і симетрії власне композиційної оформленості. В даному випадку виявляється те, що у В. Холопової названо «крещендуючою драматургією» (рос. «крещендирующей драматургией») [1052, с. 207], яка була окристалізованою в узагальненні ритуалізованих форм Пасіона. Аналог такої драматургії з сучасних Г. Спонтіні творів один – структура «найбільш революційної» опери Л. Керубіні «Медея», «опери антипорятунку», в фіналі якої гинуть всі, в тому числі демонічно дематеріалізована героїня.

Таким чином, оперна спадщина Г. Спонтіні, при всій складності і суперечливості оцінок, що були дані його творам сучасниками і нащадками, тим не менш, становить одне з найістотніших явищ французького музичного мистецтва початку XIX ст., яке Г. Маркезі резюмував наступним чином: «Вся ця звукова міць, подібна грозивим хмарам, свідчить про те, що наполеонівська епоха – не просто сторінка з роману, але подія, яка приголомшила світ» [595, с. 338].

«Мистецтво ампіру – блискуча епоха російської культури. Його художня довершеність і філософська глибина очевидні, величність форм, благородство пропорцій, гармонія і міць притягують до себе», – констатував у своєму фундаментальному дослідженні про даний стиль в його російській «іпостасі» А. Гайдамак. Відзначаючи далі його популярність в культурі всієї Європи

початку XIX ст., названий автор разом з тим вказував, що «своє найдосконаліше втілення цей стиль знайшов в Росії. Велика радість перемоги у війні 1812 року забарвила російський ампір в радісні і святкові тони, надавши цьому войовничому і мужньому стилю романтичний відтінок» [155, с. 5]. Одночасно, як вказувалося раніше, стильові якості ампіру в російській культурі генетично походять від успадкованої нею візантійської духовно-мистецької традиції, в межах якої парадно-імперський стиль символізував ідею «симфонії влад», а також одну з «моделей» патріархально-ортодоксальної культури.

Історичні рамки буття ампіру в російській культурі найчастіше визначають на рівні початкових десятиліть XIX ст., пов'язуючи його розквіт з епохою царювання Олександра I («Олександрівський ампір»). Разом з тим, даний стиль прийнято також ідентифікувати і з завершальною стадією російського класицизму (пізнього класицизму), з яким його пов'язує ряд загальних ознак – «композиційна симетрія, ясність і чіткість лінійного малюнка, скульптурна об'ємність предметів» [57, с. 4], апелювання до античної тематики, її символіки тощо.

Разом з тим, атрибути античної культури вступали в Олександрівському ампірі в органічну взаємодію зі «знаками» власне російської національної культури та її історичними реаліями. Іншою істотною рисою цього стилю виступає його яскраво виражене духовне соборне начало, багато в чому обумовлене російською імперською ідеєю, концепцією теократії, орієнтованою на спадкоємність, трансляцію і збереження православної традиції, що сакралізує не тільки церковне життя, але і побут і культуру імператорського двору.

Тема «ампір і музика», в тому числі стосовно російської музичної культури кінця XVIII – початку XIX ст., в даний момент поки не стала предметом фундаментальних музично-культурологічних досліджень, на відміну від інших сфер художньої діяльності (архітектура, скульптура,

декоративно-прикладне мистецтво, живопис, поезія та ін.), в межах яких стилістика ампіру вивчена досить ґрунтовно.

Дослідження даної проблематики у російському музикознавстві частіше пов'язане з вивченням музики позначеної епохи в зв'язку з побутом, а також церемоніальною культурою російського імператорського двору. Серед робіт останніх десятиліть особливо виділяємо докторську дисертацію Н. Огаркової «Музика як феномен церемоніального і повсякденного життя російського двору XVIII – початку XIX століття» (2004), мета якої позначена автором на рівні «реконструкції практики музичного оформлення державних церемоній та свят російського двору і виявлення форм музичного дозвілля російської аристократії, визначення їх ролі в житті суспільства» [708, с. 4]. Розглядаючи творчість російських композиторів рубежу XVIII – XIX ст., залучаючи масу фактологічного та історичного матеріалу з означеної проблематики, дослідник разом з тим не зачіпає питання про зв'язок їх спадщини зі стильовими якостями ампіру, а також з його патріархально-ортодоксальним генезисом.

Сказане, зокрема, є співвідносним і з творчістю **Й. Козловського**, який, за влучним визначенням Б. Асаф'єва, «...від бароко відійшов і наближався до величі ампіру в своїх маршах, ходах, молитвах і величаннях, суворостриманих, без зайвої пишності чітко скомпанованих» [40, с. 120]. Творчість Й. Козловського, на думку авторів фундаментального дослідження з історії російської музики, стилістично займає проміжне положення між класицизмом і романтизмом. Посилаючись на спостереження Б. Асаф'єва, дослідники відзначали, що «породжена революційним і героїчним духом часу, його музика наповнена новим відчуттям глибоких змін і тривожних очікувань», «мужньо-героїчним пафосом», «пафосом печалі полум'яного пориву», «суворої покірності» і «палким лицарським збудженням» [351, с. 93], що є співвідносним і з образно-смісловими характеристиками ампіру.

Зв'язок композитора з даним стилем багато в чому визначений особливостями його біографії і творчого шляху. Виходець з білорусько-

польського дворянства, Й. Козловський (1757-1811) разом з тим зв'язав своє життя з Росією. Почавши свою композиторську діяльність ще в кінці XVIII ст., він набув гучну популярність як автор «російських пісень» і безлічі полонезів, як творець першого в Росії Реквієму (на латинський текст). Надалі він висунувся в області театральної музики, проявивши при цьому високу майстерність симфоніста.

Умови його творчої діяльності були досить своєрідними і багато в чому обумовленими специфікою побутування музики як мистецтва в межах імперської Росії кінця XVIII – початку XIX ст. Приїхавши в Росію майже в тридцятирічному віці з усталеними поглядами і певним професійним досвідом, сформованим білорусько-польською культурною традицією, Й. Козловський, проте, відразу ж вловив суть тих жанрово-стильових процесів, які мали місце в музично-громадському та культурному житті його нової батьківщини в названий період. Користуючись заступництвом всесильного князя Г. Потьомкіна, музикант потрапив в середовище петербурзької аристократії і став відомим в придворних колах, а також отримав прихильність імператорської фамілії. «Природно, що така орієнтація в якійсь мірі направляла і творчу діяльність композитора, в силу обставин вимушеного працювати в області офіційної музики свят, так званої «*musique d'occasion*». У його обов'язки входило «обслуговування» придворних урочистостей – як загальнодержавного характеру (наприклад, перемоги російської зброї), так і камерних вечорів» [351, с. 92-93].

«Прикладний» і часом репрезентативний характер подібної діяльності разом з тим не був для Й. Козловського перешкодою на шляху до створення яскравих творів, що запам'ятали дух його героїчної епохи і імперських ідей країни, яка стала для нього другою батьківщиною. Підтвердженням сказаного можна вважати славу, визнання і успіх, які незмінно супроводжували його протягом більшої частини його життєвого шляху. «Судячи по зробленій Козловським кар'єрі, професіоналізм досить високо цінувався при дворі і в середовищі аристократії. Але на титульних аркушах своїх рукописних і

виданих творів Козловський, визначаючи свій статус, підписувався «amateur» [708, с. 154].

Проте, статус «аматора» не завадив Й. Козловському стати одним з визначних представників російської музичної культури рубежу століть, чие ім'я стоїть в одному ряду з високопрофесійними авторами даної епохи. Б. Асаф'єв проводить цікаві паралелі між творчими особистостями Сарті та Козловського, для яких Росія виявилася місцем реалізації їх таланту. «Перший [Сарті] м'якше в звучанні, стрункіше і ясніше в композиції і щедріше на пишну орнаментику, яскравий представник музичного бароко. Другий – мужній, темпераментний, лицарсько-гордовитий, терпкий навіть там, де складається сентименталізм, більш сміливий у задумах, але зате і більш неврівноважений. Але дивним чином <...> Сарті та Козловський підпорядковувалися велінням нової батьківщини і «трансформували» свої обдарування і прийоми композиції в бажаному їй сенсі, як це вже давно до них траплялося з будівельниками кремлівських соборів і як відбувалося і при них» [40, с. 120].

Продовжуючи думку дослідника, відзначимо, що спадщина названих авторів в даному випадку виявилася вдало «вписаною» в російську імперську культуру і її базові ідеї, що визначили в кінцевому підсумку жанрово-стильові «домінанти» їх творчості, що, на наш погляд, багато в чому обумовлено спільністю духовної генези Росії і Ягеллонської Польщі. В цьому плані композиторська діяльність Й. Козловського у сучасників і нащадків насамперед асоціюється з жанром полонезу. Композитор звертався до нього протягом всього свого творчого шляху: перші твори цього жанру відносяться до 1790-х років, а останні полонези датуються 1818 роком, тобто з епохою Реставрації. Більшість біографів і дослідників творчості Й. Козловського солідарні в тому, що даний жанр у творчості композитора відрізняється образно-смісловою і стильовою різноманітністю – від парадно-репрезентативного танцю до його камерно-ліричного аналога, що обумовлено

не тільки його поетикою і семантикою, а й специфікою побутування в межах власне російської культури рубежу XVIII – XIX ст.

Полонез – один з найбільш популярних танців Європи. Виникнувши в Польщі, про що свідчить його назва, він активно асимілювався і в інших країнах, в тому числі і в Росії. Згідно з висновками Є. Соленикової, «перші танці під загальною назвою «польські танці» відомі з 1544 року, але цікаво відзначити, що так їх називають тільки іноземні джерела, в самій Польщі такі назви невідомі» [906]. Його аналог тут частіше іменувався як «ходзоний» (рос. «ходимый», «вышагиваемый») [765]. Ще одним предком полонезу, був «танець великий», описаний як урочиста хода – за характером він дуже нагадував полонез в тому вигляді, в якому він буде відомий на початку XVIII ст. На думку авторів XIX ст., істинний старопольський його варіант «танцювався тільки чоловіками і набув рис впевненої, войовничої гордості <...> Це був урочистий танець, який виявляв лицарські ідеали шляхти: впевненість в своїх силах, захоплення своєю прекрасною дамою, незалежність, гордість» [906], співвідносні, на наш погляд, і з ідеями величі Польщі як могутньої держави, що мала до певного моменту колосальну політичну «вагу» в європейському ареалі.

Згодом полонез став відомим у всій Європі. Його популярність особливо зростає до початку 1790-х років і стійко зберігається до 1830 року. Полонези писалися для балів і маскарадів, присвячених офіційним церемоніям двору, салонного і домашнього музикування, ставши таким чином одним із символів європейської культури епохи Реставрації.

Попри всю різноманітність темброво-виконавських інтерпретацій полонезу, даний танець протягом століть зберігав притаманну йому відпочатку урочистість і репрезентативність як «єдиного танцю, гідного монархів і сановних осіб» [490], тобто аристократії в її високому розумінні. Найбільш повно семантика даного танцю узагальнена в книзі Ф. Ліста, присвяченій Ф. Шопену. За його словами, «полонез зовсім не був банальною і безглуздою прогулянкою; він був дефіліруванням, під час якого все

суспільство <...> набувало поважного бравого вигляду, насолоджувалося своїм спогляданням, бачачи себе таким прекрасним, таким знатним, таким пишним, таким чемним. Полонез був постійною виставкою блиску, слави, значення <...> З того, що нам розповідали про забуті еволюції і фігури цього величного танцю старовини люди, які не бажають донині розлучатися зі старовинними жупанами і кунтушами <...> ми дізналися, наскільки вроджений був для цієї гордої нації інстинкт представництва, як глибоко була в них закладена ця потреба, і як поетизували вони цю схильність до парадності завдяки властивому їм за природою генію витонченості, повідомляючи їй відблиск благородних почуттів і чарівність високих спонукань» [537, с. 16-17]. У наведеній характеристиці очевидна не тільки фіксація через специфіку полонеза власне польської етнічної якості, а й соціального аспекту, в межах якого даний танець є символічним представником від імені вищого аристократичного стану (шляхти) в ієрархічному суспільстві, демонструючи його кращі духовно-етичні якості.

Закономірною в зв'язку з цим виступає особлива популярність даного танцю насамперед в країнах, де панував монархічний принцип правління. Тут полонез знаходив не тільки сенс репрезентативного танцю вищої знаті, але і ставав символом духовної і державно-політичної величі країни. Репрезентативність полонезу багато в чому була визначена також його давньохристиянським генезисом, оскільки урочиста форма ходи як базовий принцип його виконання, на думку Т. Акіндінової і А. Амашукелі, «була задана традицією богослужбової ходи» [8, с. 123-124]. Так велично-урочисті полонези Ф. Шопена, втілили історичну та духовну пам'ять про колишню велич Польщі. Парадні ж полонези Й. Козловського були породжені реальністю імперської величі Російської держави, яка успадкувала й утілювала в реальній історичній практиці ідею «симфонії влад».

Для Й. Козловського, що мав білорусько-польське походження, звернення до даного жанру, з одного боку, символізувало зв'язок з батьківщиною. З іншого боку, полонез, що затвердився в церемоніальному

житті російського імператорського двору ще в XVIII ст., став органічною частиною власне російської культури, увібравши в себе її характерні особливості. Вивчаючи специфіку побутування полонезу в Росії, багато дослідників неодноразово відзначали характерний синтез його типології з віватними і панегіричними кантами і близькими до них жанрами, які знаменували злиття інструменталізму і настільки показового саме для російської культури вокально-хорового начала. Досліджуючи жанрову природу церемоніального і повсякденного життя російського імператорського двору часів Єлизавети і Катерини II, Н. Огаркова зазначає, що «Ходи імператриць озвучували канти в жанрі полонезу. Чоловічий хор, досить солідний за складом (40 осіб), потужними голосами зустрівши імператрицю біля Успенського собору або тріумфальних воріт, влившись в процесію, супроводжував її далі. І хода під спів багатострофного славільного канта набувала характер якогось *ритуального танцю*, що надавав літературним текстам характер особливої урочистості і помпезності. Як нам вдалося встановити, зіставивши джерела, таку функцію виконували в коронаційних ходах Єлизавети Петрівни канти-полонези «Приспе день красный, возсияло ведро», «Гряди наш свет, Елисавет», «Виват преславна самодержавна». Полонез «Воспой торжественно, Россия, возвыси до небес свой глас» звучав під час ходи Катерини в Успенський собор в день церемонії її урочистого в'їзду до Москви. Кант «Гряди, дражайша наша мати» цілком міг використовуватися в ходах і відкривати церемоніальні бали» [708, с. 106].

У Росії, завдяки старанням Й. Козловського, особливе розповсюдження отримав **хоровий полонез**, що не є дивним для країни з розвиненою церковно-співочою культурою. Хорові полонези відкривали церемоніальні бали, символізуючи важливість історичного моменту, значення і стійкість імператорської влади. Хор в поєднанні з симфонічним і роговим оркестрами, створював особливу атмосферу помпезності і підкресленої гімнічності. Виконуючи численні замовлення на «музичне оформлення» свят, які відкривалися зазвичай полонезом, Й. Козловський у відповідності з духом

часу розвивав в Росії традицію панегіричного мистецтва, що в повній мірі відповідало мощі і величі російської держави і її духовно-імперської ідеї, відповідно до якої світська придворна традиція отримувала сакральні якості.

До числа найбільш значних хорових полонезів композитора належать твори, виконані на Потьомкінському святі з нагоди взяття Ізмаїла (1791): «Гром победы, раздавайся» (на тексти Г. Державіна), «Возвратившись из походов» и «Самодержица народов». Пізніше були створені полонези: «Звук оружиев бессмертных» (1792), «Торжествуй, Твоя то воля» (на тексти Нелединського-Мелецького, 1796), «Росскими летит странами» (на тексти Г. Державина, 1801). Останній твір був створений з нагоди коронації Олександра І. В числі пізніших творів даного жанру виділяється «Польский с хором на победы светлейшего князя Михаила Ларионовича Голенищева-Кутузова Смоленского, спасителя отечества» (текст Н. Ніколева, 1813).

Очевидно, що парадно-урочисті хорові полонези стали своєрідним відгуком Й. Козловського на знаменні події державного життя Російської імперії. Індивідуальність задуму кожного з них разом з тим не виключає спільності їх виразних прийомів, в числі яких – фанфарні заклики, яскраві динамічні контрасти, очевидне домінування туттійних епізодів, чергування аккордового типу фактури з монодичними епізодами. Однак, «незважаючи на переважання типізації та відому обмеженість змісту парадних полонезів, в творчості Козловського, вони зіграли важливу роль: в них складався монументальний хоровий стиль, вироблялися принципи симфонічного мислення композитора, вони вплинули також на хорові сцени і увертюри його театральної музики» [351, с. 98].

Зазначена узагальненість музичного вираження в хорових полонезах Й. Козловського, вельми показова для імперського типу культури і її патріархально-ортодоксальних якостей, разом з тим не виключає використання в даних творах інтонаційно-мелодійного матеріалу відомих творів інших авторів. Аналізуючи коронаційні «сюїти» Й. Козловського, що складаються, головним чином, з полонезів, Н. Огаркова зазначає, що більшість з них написані на мелодії популярних в музичному побуті того часу творів. «У “сюїті” на коронацію Павла

Петровича в специфічно танцювальній ритміці польського танцю переломлюються наступні теми: арії з опери Дж. Паїзієлло “*Didone abbandonata*” (“Покинута Дідона”, другий полонез – *Es-dur*), дуетів І. Плейєля (третій – *B-dur*, шостий – *B-dur*), головної партії увертюри з “Чарівної флейти” Моцарта (четвертий – *Es-dur*), арії з опери Ф. Біанкі “*La villanella rapita*” (“Викрадена селянка”, п’ятий – *D-dur*). У сюїті на коронацію Олександра І звучать теми: італійської арії “*Tu me dame dividi*” (третій полонез – *g-moll*), французьких романсів П.-А. Монсіньї – Ж.-Ф. Лагарпа “*O, ma tendre musette*” (“О, моя ніжна сопілка”, тріо третього полонезу – *g-moll*), Козловського – Ж.-П. Флоріана “*Je vais done quitter pour jamais*” (“Я покидаю назавжди мою пастушку дорогу”, п’ятий – *As-dur*), квінтету, рондо і серенади Плейєля (другий полонез – *a-moll*, третій менует – *G-dur*, четвертий полонез – *Es-dur*)). Відомий також факт звернення Й. Козловського в одному зі своїх полонезів до тематизму опери «Весталка» Г. Спонтіні, як до одного з репрезентантів французького музичного ампіру наполеонівської епохи [708, с. 145, 153]. Подібного роду практика частково зближує полонез з транскрипцією і парафразою. При цьому тематизм інших авторів виявляється в межах подібного твору «убраним» в метро-ритмічну і фактурну «одежу» полонезу – жанру-символу духовної величі імперії і її військових перемог.

Класичним взірцем творів подібного роду можна вважати знаменитий полонез Й. Козловського «Гром победы, раздавайся». Енергійна музика цього твору сповнена патріотичного пафосу і підйому. Домінують окличні фанфарні інтонації, тутті оркестру, могутні унісони, яскрава динаміка, що в сукупності передає настрій загального тріумфування. Середня частина полонезу, більш камерна за фактурою і оркестровкою. Проте завдяки використанню пунктирної ритміки музика тріо все ж зберігає внутрішню енергію початкового образу. На думку В. Грачова, «церемоніальний танець-хід полонез виявився тим жанром, який чудово підійшов для музичного втілення ідеї великої перемоги російської зброї <...> Одночасно, в інтонаціях полонезу були помітні елементи церковної музики: відчутна в повільному темпі мелодія розкривала свою юбілейну

природу. Асоціацію з богослужбовим співом викликав також хорально-акордовий склад фактури і псалмодична однотонова інтонація на початку деяких фраз» [188]. У позначеній інтонаційній характеристиці даного твору очевидні не тільки стильові якості творчості Й. Козловського, але і типологія власне російського ампіру, в межах якого імперська ідея «Третього Риму» була невіддільною від духовно-соборного начала, що виражається через апелювання до типології псалмодії, канта (див. вище).

Колосальний успіх хорового полонезу «Гром победы, раздавайся» здобув йому славу одного з гімнів російської імперії в ХІХ ст. Сказане підтверджує не тільки високу значимість творчої спадщини Й. Козловського, але і резонансність в рамках російської культури хорового полонезу як високого «знака» імперської (ампірної) культури. Типологія полонезу, духовної співочої хорової традиції вступає в даному творі також у взаємодію і з поетикою гімну.

Популярність аналізованого хорового полонезу Й. Козловського виявлялася не тільки в досить частому його використанні в офіційній придворній практиці кінця ХVІІІ – початку ХІХ ст., а й в цитуванні його заголовної теми в аналогічних творах інших авторів. Так в ІІІ частині ораторії С. Дегтярьова «Мінін і Пожарський» (див. нижче) в одному з кульмінаційних моментів (№ 21) звучить хор, що буквально відтворює тему полонезу Й. Козловського. При цьому текст даного хору є співвідносним з духовно-сміисловою сутністю російської імперської ідеї: «Чти престол, законы, правду, веру чистую храни. Побеждай в морях, на суше и полсветом обладай».

Символічним також є і той факт, що вже в другій половині ХІХ ст. П. Чайковський використовував музику славільного приспіву з «Полонезу» Й. Козловського в кінці третьої картини опери «Пікова дама» в сцені появи на балу імператриці Катерини ІІ. Даний музичний матеріал не тільки описує імперську Росію ХVІІІ ст. (куди власне, на відміну від повісті О. Пушкіна, і переноситься час дії опери), але становить очевидний контраст по відношенню до драми її головного героя.

Ще одним твором, який виявляє специфіку російського ампіру, що співвідносить з традиціями патріархально-ортодоксальної культури в їх прояві в першій половині XIX ст., можна вважати ораторію **С. Дегтярьова «Мінін і Пожарський»**. В історії російської культури С. Дегтярьов (генетично пов'язаний перш за все з українською музично-історичною традицією) займає почесне місце, що багато в чому обумовлено універсалізмом його особистості. Він здобув популярність як соліст опери та актор драми, музичний редактор і перекладач, інструменталіст і диригент різних оркестрів. Композитор написав «історичну хрестоматію церковного співу», був першим перекладачем на російську мову і коментатором універсальної праці з теорії музики італійця В. Манфредіні «Правила гармонічні і мелодійні для навчання всій музиці ...».

Бібліографічні джерела, присвячені цьому автору [505; 223; 410; 184 та ін.] одноставні у визначенні стильових якостей творчості С. Дегтярьова. Т. Гусарчук, досліджуючи стильові детермінанти спадщини композитора, зазначає: «Хорова творчість С. Дегтярьова є яскравим зразком класицизму, виявляючи при цьому й ознаки сентименталізму. Наявність у музичній мові композитора мелодико-гармонічних елементів, запозичених з європейського інтонаційного словника, виявляється менш опосередкованою порівняно з творчістю його сучасників – Д. Бортнянського і А. Веделя, – що пов'язано з характером його виконавської діяльності та культурним середовищем, у якому відбувалося становлення і вдосконалення його композиторської майстерності» [223].

Дану стильову характеристику творчості С. Дегтярьова істотно доповнює позиція Б. Асаф'єва. Розглядаючи особистість композитора на прикладі його відомої ораторії «Мінін і Пожарський» в руслі традицій «Олександрівського класицизму», дослідник разом з тим відзначає, що «Дегтярьов зумів, з одного боку, знайти характер і колорит епохи національного піднесення, а з іншого – велич і стрункість стилю ампір <...> Історично важливо, що в музиці Дегтярьова ораторіальність <...> не будучи

декоративно пишною, отримує вірний властивий їй відбиток високої спрямованості помислів композитора. Це позначається і в його творах концертуючого стилю, призначених для культу» [41, с. 126]. У представленій характеристиці Б. Асаф'єв фактично узагальнює не тільки жанрово-стильові характеристики творчості композитора, а й «ампірні якості» російської музичної культури початку XIX ст. Останні виявляються зосередженими на симбіозі національно-патріотичних і християнських позицій, що складають в сукупності з типологією ораторії, сутність російської імперської «моделі» патріархально-ортодоксальної культури.

Її характеристики є невіддільними від типології кантатно-ораторіальних жанрів, що стали зосередженням не тільки православної культової традиції, але й ідеї «симфонії влад», яка була успадкована Руссю від Візантії. Узагальнюючи шляхи розвитку даної жанрової сфери, Е. Язовицька відзначає наступне: «Російська кантата і ораторія спиралися у своєму розвитку на давні національні традиції хорового співу, що живили різні види професійної композиторської творчості у XVIII і на початку XIX століття. Розвиток російської хорової культури здійснювався головним чином за двома лініями. Одна з них пов'язана з безпосереднім засвоєнням народної пісенності у формі обробок оригінальних народних мелодій, а іноді і більш вільного творчого відтворення особливостей народно-пісенного складу <...> Інша лінія розвитку російського хорового мистецтва йшла від урочистого, піднесеного стилю петровських кантів і велично-монументальних форм партесного співу» [1153, с. 143]. Зауважимо, що обидва з представлених напрямків розвитку російської хорової музики означеного періоду відтворені в аналізованій ораторії С. Дегтярьова, в межах якої стильові якості російської духовної хорової традиції співвідносяться, наприклад, в № 31 з обробкою російської народної пісні «Жить во счастье без помехи».

При всій популярності культових композицій і хорових концертів С. Дегтярьова, найвідомішим твором, що приніс йому загальноросійську славу і популярність, стала ораторія «Мінін і Пожарський, або Звільнення

Москви», вперше виконана в 1811 р. До створення даного твору С. Дегтярьов підійшов, будучи вже зрілим майстром з багатим досвідом роботи з хором, оркестром, солістами та з величезним творчим багажем. На думку О. Захарової, «твір Дегтярьова, подібно до відомого пам'ятника І. Мартоса на Красній площі в Москві, став явищем російської культури, і навіть ширше – життя: він брав участь у формуванні образу думок, моделей поведінки майбутніх героїв вітчизняної війни 1812 року» [310, с. 429].

Резонансність цієї ораторії в російській культурно-історичній традиції підтверджується також тим, що її виконання в Росії щоразу присвячувалося знаменним історичним подіям. «У 1811 році вона прозвучала в унісон з часом, так як Наполеон вже готувався рушити свої війська на Росію» [410]. Ораторія ще раз прозвучала вже після смерті автора, в Колонній залі Благородного Зібрання в день відкриття монумента Мініну і Пожарському, (1818) і мала ще більший успіх, ніж за життя композитора. У ХХ ст. ораторія двічі була виконана напередодні великих випробувань для Росії – перед початком першої світової війни 2 лютого 1914 року, і перед початком Великої Вітчизняної війни 2 травня 1941 року, коли її транслювали по всесоюзному радіо. Так чи інакше, в різні історичні епохи образно-сміслові і жанрово-стильові «наповнення» цього твору С. Дегтярьова виявлялося дивно співзвучним своєму часові і, одночасно, несло духовно-патріотичний настрій, показовий для російської культурно-історичної традиції різних епох.

Реальною історичною основою ораторії «Мінін і Пожарський» стала героїчна народна епопея 1612 р., коли зусиллями другого народного ополчення, Москва була звільнена від польських загарбників і бояр-зрадників. Висока оцінка історичної значимості даних подій зумовила глибокий інтерес до них протягом наступних епох, що завжди співвідносили історичні реалії свого часу з подіями початку XVII ст.

Російська «смута» XVII ст. висунула чимало видатних історичних діячів, проте увагу композитора і лібретиста зосереджено лише на кількох ключових фігурах цієї епохи. У їх числі Кузьма Мінін Сухоруков (тенор),

нижегородський «говядарь», один з головних ініціаторів народного ополчення; князь Дмитро Михайлович Пожарський (тенор), який відзначився ще в боях першого ополчення 1611 р.; Авраамій Паліцин (бас) – келар Троїце-Сергієва монастиря, який прославився своєю патріотичною діяльністю; князь Трубецької (тенор) – ватажок козацьких військ, що приєдналися до ополчення Пожарського; Ольга – дружина князя Пожарського.

Ораторія «Мінін і Пожарський» включає три частини, кожна з яких має свій образно-смісловий і емоційний тонус. Так перша частина зосереджена на героїко-драматичних подіях. Вона включає повідомлення Паліцина про тяжке становище Москви, відозву Мініна, а також рішення Мініна і всього народу про необхідність звернення до Пожарського з пропозицією очолити ополчення. Друга частина ораторії – лірико-пасторального характеру. Вона відтворює сімейну ідилію будинку Пожарського і його дружини Ольги. Нарешті, третя частина твору являє собою урочистий апофеоз, що представляє образ звільненої Москви. Незважаючи на загальні прохання і статус приналежності до роду Рюриковичів, Пожарський відмовляється від царського вінця на користь першого представника з династії Романових. Завершується ораторія урочистим фіналом-славленням.

Як зазначалося вище, аналізована ораторія С. Дегтярьова створювалася в один період і має масу образно-сміслових аналогій з відомим пам'ятником І. Мартоса, що очевидно не тільки в загальному історичному сюжеті, але і в ідеї духовно-патріотичного єднання його учасників. В ораторії обидва головних персонажа, всупереч традиції XVIII ст., зрівняні і в музичному матеріалі, і темброво: «Обидві партії доручені тенору – найбільш шляхетному тембру за поглядами того часу. Більш того, в арії Мініна звучить тема, яка в подальшому буде звучати у Пожарського і Паліцина. У лібрето епіграфом до твору слугують слова з арії Мініна: «Пойдем! Душами съединимся, России храбрые сыны, усердьем, верой ополчимся к защите отческой страны» [310, с. 431-432].

Простежуючи далі особливості відтворення теми єднання в ораторії С. Дегтярьова, О. Захарова акцентує увагу на вчинках героїв, рухомих в ораторії більш безкорисливим, жертвним служінням батьківщині і вірі. Подібне розуміння ідеї єднання співвідноситься і з російською імперською ідеєю в її високому духовному розумінні, котра формувалася, як зазначалося вище, задовго до офіційної появи на історичній арені власне Російської імперії і фіксувала увагу, перш за все, на духовних соборних засадах російської державності, і патріархально-ортодоксальної культурно-історичної традиції, що розвивалася в її межах.

3.2. Бідермаєр в контексті ідей «Домобудівництва» та його проєкції у німецькій музиці XIX ст.

Концепція бідермаєра за останні десятиліття стала надзвичайно активно обговорюваним предметом наукових досліджень в працях О. Іванової [328], Д. Сарабьянова [846–848]; в музикознавстві – О. Козаренка, О. Маркової; в дисертаціях Н. Чупріної, Ю. Олейнікової, З. Жмуркевич, І. Подобас та ін. [423; 1091; 712; 292; 293; 757]. Даний феномен мистецтва «без імен і шедеврів», але в історично-стилістично вираженій якості, активно формував геній представників романтизму, реалізму, символізму та інших напрямків XIX–XX ст., склавши широко затребувану проблематику сучасного мистецтвознавства, культурології, естетики. Справедливо відзначалася релігійна орієнтованість даного напрямку, його зв'язок з «кельтською хвилею» культурного відродження цінностей раннього християнства. Однак посилення на чесноти галльської, ірландської церков в їх співвіднесеності з Православним Богослужінням не сполучалися з власне православно-візантійським принципом патріархального Домобудівництва, що становить *симфонію влади* Небесного і земного.

У зв'язку зі сказаним багатозначно звучить визнання М. Хайдеггера в його книзі «Буття і час»: «Все, що є оптично близьким і найбільш знайомим, то онтологічно найдалше, невідоме і постійно упускається з виду в його

онтологічному значенні» (цит. за: [1079, с. 3]). Сказане можна співвіднести з поняттям «повсякденності», що є невіддільним від культурної ідеї бідермаєра і активно розроблялося в філософсько-культурологічній думці ХХ ст., в тому числі і в роботах М. Хайдеггера, його сучасників і послідовників. Згідно зі спостереженнями О. Золотухиної-Аболіної, «повсякденність існує, битійствує, є в наявності, але не усвідомлюється, подібно до того, як усвідомлюються приховані змісти несвідомого <...> архетипові форми». Повсякденність слугує передумовою дій, дум, пошуків всіх людей, що коли-небудь жили і живуть на землі; вона не помітна. І все ж «з темою повсякденності важко зустрітися віч-на-віч, так само важко, як побачити власний вигляд без дзеркала. Щоб виявити себе, вона повинна в чомусь відбитися, в тому, що не є нею самою: в трансцендентному, в героїці, в поезії...» [322, с. 4].

Специфічною формою подібної художньо-стилістичної фіксації феномена повсякденності виступає бідермаєр, що репрезентував один з «духовних модусів» світосприйняття європейської людини ХІХ ст. і став предметом активного дослідницького інтересу, так само як і критики лише в ХХ ст. Одночасно коло образів, тем і стилістичних якостей даного явища європейської культури виявляються дивним чином співвідносними саме з типологічними та архетиповими якостями патріархально-ортодоксальної культури.

Художнє життя Європи першої половини ХІХ ст. характеризується небувалою різноманітністю творчих концепцій. Якщо попередні етапи її розвитку демонстрували пріоритетність однієї або декількох стилістичних домінант, то художню практику ХІХ ст. практично неможливо звести до якогось спільного стильового знаменника. Просвітницький класицизм, сентименталізм, ампір, романтизм, реалізм у всій різноманітності їх проявів – кожен з названих стилів, що визначають колорит епохи, давно став предметом великих дискусій в мистецтвознавстві, охоплюючи щоразу нове коло питань і тем.

Картина європейської культури цього часу в цілому і, зокрема, музичної з її акцентом на «глибинах і висотах» людського «я» і визначенням ХІХ ст. також як «століття приватного життя» (Х. Зедльмайр) [791, с. 7] невіддільна від бідермаєра, що став в останні десятиліття предметом мистецтвознавчих дискусій. Проте, критичні закиди на адресу «міщанства» і «вузькості обивательського маленького світу», що пов'язуються з бідермаєром, поволі поступаються місцем глибокому інтересу і вивченню даного феномена, його епохи та репрезентантів.

Як відомо, вихідною точкою виникнення і формування стилю бідермаєр прийнято вважати 1815 р., що став епохальним в історії ХІХ ст., оскільки він був пов'язаний із завершенням експансії Наполеона. Подальші історичні шляхи Європи, її кордони, принципи існування багато в чому були визначені рішеннями Віденського Конгресу. Найважливішим політичним наслідком цієї події стало виникнення Німецького союзу на чолі з Пруссією і Австрією, а також орієнтація на відродження і зміцнення монархічного державного устрою, що визначало сутність даного періоду як епохи Реставрації, яка завершилася березневою революцією 1848 р.

Названі історичні та політичні події багато в чому визначили особливості реставраційного режиму, який в свою чергу позначився в тих процесах в мистецтві, які можна вважати показовими і для німецького, і для австрійського, і для скандинавського, і для російського, і в кінцевому підсумку для всього слов'янського культурно-історичного простору. Визначальними складовими реставраційного світопорядку виступали християнська релігія, легітимність монархії і станова ієрархія, що об'єднуються висхідною ще до Середньовіччя «ідеалістичною ідеєю “ordo”, що символізувала “гармонійний світоустрій, в якому кожному індивіду і кожній речі відведено раз і назавжди дане місце”» [64, с. 68]. Сенс подібної ідеї полягав в соціально-духовному виправданні ієрархічної організації держави і суспільства. Відповідно, «лояльність існуючому режиму, яким би той останній не був, виступає <...> першою громадянською чеснотою.

Легітимний богообраний монарх править країною з Божого промислу, як люблячий батько сімейства управляє своїми чадами і домочадцями. Родинна лексика є показовою також в статуті Священного союзу: монархи-союзники позначаються як “брати”, в той час як для своїх народів кожен з них виступає дбайливим “батьком”» [64, с. 141].

Відзначимо, що виділені якості даного «світопорядку» і пов’язані з ним духовно-етичні підвалини безпосередньо пов’язані з якостями патріархально-ортодоксального типу культури, базис якого склали розглянуті вище ідеї «Господнього Домобудівництва». Зазначена лексика і тип світосприйняття реставраційної епохи складуть смисловий «стрижень» і культури бідермаєра.

Таким чином, звернення до апробованого часом історичного і духовного досвіду державного устрою після періоду грандіозних військових потрясінь початку століття означало відновлення мирного життя, громадського порядку і стабільності на значній частині території Європи, які асоціювалися з духовно-патріархальними ментальними засадами народів, що її населяли. Сказане повною мірою співвідноситься і з образно-смисловими характеристиками бідермаєра, цінності якого, на думку Т. Сидорової, «пов’язані саме з патріархально-бюргерским поглядом на світ» [870, с. 53], показовим, разом з тим, не тільки для власне німецького бюргера, представників середніх станів німецькомовного світу, а й певною мірою для ментальності різних верств слов’янської спільноти, зокрема в Україні та Росії. Остання, як відомо, актуалізувала в дану епоху духовно-етичні цінності «Домострою», який також можна розглядати як «модель» «російського бідермаєру». Одночасно, генеза даного явища культури, як зазначалося раніше, пов’язана в кінцевому підсумку з ранньохристиянською традицією і візантійським «образом світу» і культури.

Проте термінологічне визначення стилю «бідермаєр», формування характерного для нього кола тематики та образності пов’язане все ж з німецькомовним світом. В його рамках в культурі Німеччини та Австрії виникає і відповідний тип громадянина, що репрезентує скромного,

простодушного, добропорядного героя, який ні в своєму імені, ні у вчинках не претендує на винятковість. Політичній та соціальній активності індивіда тут протиставлені інші форми самореалізації «середньої» людини, визначними якостями якої стають помірність, покірність, життєва мудрість, збереження богоданої гармонії і непримітна повсякденна діяльність «в колі своєму». Його домовитість, тяжіння до сімейного благополуччя доповнюються нерідко глибокою релігійністю. Ім'я цього типажу, так само як і визначення розглянутого стилю, є похідними від німецького іменника «Biedermann», що означало не тільки «задоволеного бюргера в Божому світі» [328, с. 47], а й християнський протестантський комплекс позитивних поведінкових якостей, шанованих в Німеччині ще з лютерівських часів. Сам стиль «бідермаєр» в різних його художніх проявах стає уособленням синтезу духовного і мирського, будучи узагальненим в неодноразово цитованій раніше афористичній формулі А. Кантора – «бідермаєр – це побут, пронизаний релігійністю» [376, с. 22-23], що була зрощена німецькою бюргерсько-протестантською культурою. А остання в свою чергу, як зазначалося вище, в своїх витоках орієнтувалася на контактність з східнохристиянською духовно-історичною традицією.

Подібний «духовний модус» цього стилю визначає тематику творчості його репрезентантів – сім'я, діти, духовне повчання, інтерес до життєвого простору людини, прагнення до внутрішнього самовдосконалення-преображення, духовного «Домобудівництва», націленого в кінцевому підсумку на гармонію зовнішнього і внутрішнього, Божественного і людського, Небесного і земного, що відповідає і базовим архетиповим параметрам патріархально-ортодоксальної культури (див. вище).

Бідермаєр отримав найбільш яскраве вираження в сфері образотворчого, прикладного мистецтва, дизайну та літератури. Певна складність його дефініцій як явища художньої культури обумовлена також різноманітністю його стильових оцінок, що народжувалися в співвіднесеності з іншими складовими європейського історико-культурного процесу першої

половини XIX ст. Бідермаєр розглядається як «ранній реалізм», «постромантизм» або як перехідний етап між власне романтизмом і реалізмом. Він розцінюється як «...близьке дійсності, “правдиве”, але скромне за масштабами мистецтво. Це вже не романтизм, так як суб’єктивне начало приглушується, йде на другий план, поступаючись місцем об’єктивним цінностям буття. Але це ще не реалізм, який породжує соціальний роман європейського стандарту» [64, с. 71, 78].

Еклектичний за своєю природою бідермаєр, тяжіючи до особливої простоти і невимогливості художнього вираження, що нерідко межує з аматорством і дилетантизмом («стиль без імен і шедеврів», за влучним визначенням Д. Сараб’янова [846]), практично не створює будь-яких принципово нових форм. Цей стиль, відповідно спостереженням О. Михайлова, «...влаштований так, щоб тяжіти не до шедевру, а до норми звичайного» [624, с. 167], зближуючись частково зі згадуваним вище феноменом «повсякденного». Одночасно, в межах бідермаєрівської художньої відображеної «повсякденності» «звичайний непомітний предмет або побутова ситуація стають темою досконалого за своєю художньою формою вірша, перетворюються в джерело краси. Вони не замінюють собою всього романтичного космосу, а виступають, скоріше, лише зазначенням на первісну гармонію буття, в яку ізольована, відчужена частка повертається за допомогою естетичної реінтеграції» [64, с. 84], що, додамо, на наш погляд, стає зримим втіленням бідермаєрівського художнього принципу фіксації «великих» духовно значущих в підтексті тем «малими» засобами вираження.

Отже, бідермаєр розвивався в паралелі і, одночасно, в опозиції іншим стилістичним явищам європейського культурно-історичного процесу першої половини XIX ст., що дає можливість розглядати його як повноцінне явище культури зазначеного періоду, яке виникає на базі формування певного типу світогляду. За спостереженнями Ю. Олейнікової, «романтичному індивідуалізму, відходу від реального світу в сферу позамежного бідермаєр протиставляє розуміння світу як досконалої гармонії, яка не потребує будь-

яких серйозних коректив. На противагу реалізму, орієнтованому в кінцевому підсумку на розкриття соціальних проблем суспільства, бідермаєр тяжіє до певної ідеалізації дійсності, характеризується детальним інтересом до життєвого навколишнього простору людини <...> життєвого простору, в якому кожна складова наділена не тільки життєво-практичним, а й духовним змістом» [712, с. 187-188].

Специфіка бідермаєра знайшла відображення і в музичній культурі Європи першої половини XIX століття. В даному випадку його типологічні показники вступали у взаємодію з численними проявами романтичної стилістики. Тема «бідермаєр і музика», на відміну від мистецтвознавчих і літературознавчих досліджень з даної проблематики, є поки найменш розробленою, хоча саме різноманітні форми інструментального та вокального музикування, ансамблю, танців як проведення часу у сімейному чи дружньому колі склали одну з сутнісних сторін «духовної активності» цієї епохи. Поряд із зарубіжними дослідженнями [1177; 1180; 1183; 1188; 1196], окремі аспекти музичної «іпостасі» бідермаєра розглядаються в роботах Г. Демченко [243], С. Грохотова [203] та інших авторів. Одночасно, як зазначалося вище, останнє десятиліття відзначено появою в Україні ряду дисертацій, присвячених безпосередньо музичній стилістиці бідермаєра в його різних національних проявах. Серед таких виділяються роботи З. Жмуркевич «Галицький музичний бідермаєр (на матеріалі фортепіанних творів з нотних колекцій Львова XIX ст.)» [293], Ю. Олейнікової «Бідермаєр і його прояви у вокальній музиці XIX–XX ст.» [712], а також Ірени Подобас «Мазурки Ф. Шопена в контексті варшавського бідермаєра» [757].

Узагальнюючи відомості з названих вище джерел, необхідно відзначити, що, з одного боку, музична іпостась бідермаєра орієнтована на аматорське, дилетантське музикування або його *стилізацію*, а також на *салонну* культуру. З іншого боку, його ідеї знаходять відображення в різних національних «моделях» і в творчості композиторів-класиків. Вони присутні в багатьох камерно-вокальних, камерно-інструментальних і хорових творах

Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, складаючи музичну іпостась німецько-австрійського бідермаєра. Їх риси є очевидними в образно-сміслових і деяких драматургічних параметрах «великих опер» Дж. Мейєрбера, в поезиці французької ліричної опери (див. нижче), в зингшпілях А. Лорцинга, Л. Шпора і їхніх сучасників, а також присутні в симфонічних концепціях А. Брукнера і Г. Малера. Інтонаційним базисом творів даної стильової орієнтації стає не тільки сфера популярної музики, а й культура церковно-співочого обіходу в його різних проявах, що об'єднуються кантовою традицією, спираючись на музично-риторичні прийоми, пов'язані з бідермаєрівським художнім принципом фіксації «великих» духовно значущих тем «малими» засобами.

Окремі твори Ф. Шопена, зокрема, його мазурки і пісні безпосередньо пов'язані з феноменом «варшавського бідермаєра», що склав, на думку І. Подобас, «локалізацію відповідних стильових проявів національно-польського в музиці, оскільки саме в столичних умовах демонстративний культ провінціалізму набував якості стильової позиції...» [757, с. 5]. У вітчизняному мистецтвознавстві зустрічаємо термін «український бідермаєр», що співвідноситься з творчістю видатних репрезентантів української культури XIX – початку XX ст. [423].

Однак особливого змісту і значення бідермаєр набуває в російській культурі першої половини XIX століття. Причому, проявляється і розвивається практично одночасно з аналогічним явищем в німецькомовній культурно-історичній традиції, що дало право свого часу Д. Сараб'янову ввести в мистецтвознавчий обіг і активно відстоювати термін «російський бідермаєр», поширюючи його, перш за все, на творчість О. Венеціанова, М. Сороки та В. Тропініна. Свою позицію він досить переконливо аргументує, спираючись на великі російсько-німецькі зв'язки, що простежуються на різних рівнях, – від імператорського дому до особистих контактів російських художників з репрезентантами західноєвропейського бідермаєра. У якості музичної іпостасі «російського бідермаєру» виділяють

деякі камерно-вокальні твори О. Гурільова, О. Варламова, що мають образно-сміслові паралелі з творами представників бідермаєру в інших художніх сферах і національних культурах [243, с. 45; 712].

Подібну контактність «німецького – російського» слід співвідносити зі значною роллю в Віденському Конгресі саме Росії, що відстоювала ідею «Священного союзу» в Європі і духовних принципів його існування, які свого часу склали базис для культурно-політичної стабільності в даному регіоні і соціально-історичний підтекст німецько-австрійського бідермаєра. Ідея Реставрації в Росії завжди сприймалася по-своєму, оскільки вона, за словами І. Віницького, «ніколи не втрачала незалежності і “старого порядку”, який уособлюється непорушними установками монархії» [140, с. 24]. Підтвердженням сказаного можна вважати появу ще в XVI ст. згаданого раніше «Домострою», що відобразив зв'язок повсякденного буття російської людини з високими ідеалами християнської праведності, шанування патріархальних традицій своїх предків і соборного служіння Богу, царю й Батьківщині.

Таким чином, Росія не мала спеціального терміну, аналогічного німецькому бідермаєрові, але в її світосприйнятті і культурі протягом багатьох століть очевидно була глибока вкоріненість духовно-етичних рис цього стилю, який історично-політично актуалізувався для Західної Європи лише в першій половині XIX століття – у вигляді *культурної ідеї і мистецтва Реставрації*.

Кращі риси цього стилю, що поетизували повсякденність, людський побут і, одночасно, зберігали пам'ять про своє духовне і ментально-історичне коріння європейського Віросповідного способу мислення, не тільки багато в чому визначили настанови європейської культури першої половини XIX століття, а й зберігали свою значущість в наступні часи – в епоху модерну і постмодерну, в естетиці «нової простоти» XX століття і т. д. «Скромне і благопрстойне» мистецтво бідермаєра, на думку В. Раздольської, «...було здатне притягувати і пізніше зразками “бажаного миру”, захищеності, простих

людських почуттів». Названа авторка, вказуючи на сплеск інтересу до бідермаєру після Другої світової війни, вважає його абсолютно не випадковим. І посилається – на Михайла Булгакова, який увінчав страсний шлях Майстра і Маргарити бідермаєрівською ідилією – «образом затишного будиночка, оповитого виноградом, і атмосферою спокою і тиші» [791, с. 336], – які аж ніяк не пов'язані з «міщанством», але символізують найвищу гармонію, вистраждану великими випробуваннями, і заслужене духовне єднання.

Проте, при всій географічній широті побутування стильових і образно-сміслових якостей феномена бідермаєра особливий інтерес викликає його німецька музична «іпостась», представлена як камерною жанровою сферою та духовно-хоровою традицією, так і німецьким музичним театром. Поетика останнього в його орієнтації на стильові якості бідермаєра як німецької «моделі» патріархально-ортодоксальної культури поки не стала предметом всебічного дослідження у вітчизняному музикознавстві та мистецтвознавстві, так само як і історія німецького музичного театру в цілому, що розвивався вже в XVII–XVIII ст. в руслі взаємодії національних і інонаціональних елементів.

Аналізуючи історичні шляхи становлення німецької опери в зазначений період, Г. Кречмар констатував наступне: «Одні німецькі автори простодушно слідували містерії, шкільним комедіям, турнірам і придворним маскарадам, інші, більш культурні, користувалися нагодою пристебнути, за римським звичаєм, релігію до оперних пасторалей і поміщали Христа на Олімп. Коли ж виявилася неспроможність цієї доморослої поезії, думали зарадити біді перекладами закордонних оригінальних творів. При цьому зазвичай коливалися у виборі між італійською музичною драмою і французьким балетом. Закінчився цей рух нероздільним пануванням італійської опери» [468, с. 177]. Подібна ситуація, як відомо, багато в чому була обумовлена низкою причин не тільки соціально-економічного, а й культурно-історичного

порядку, які перешкождали виникненню умов для формування повноцінного оперного жанру в Німеччині.

З іншого боку, згідно узагальненням Г. Кречмара, а також музично-культурологічним дослідженням І. Іоффе, німецька культура XVI–XVII ст. мала розвинену музично-містеріальну традицію, котра склала пізніше духовно-смісловий і драматургічний базис у процесах розвитку німецького музичного театру XIX ст. І. Іоффе в своєму фундаментальному дослідженні «Містерія і опера» зазначав таке: «Якщо переворот у феодальному суспільстві, обумовлений наступом капіталізму, проявляється в художній культурі як бурхливий перехід від релігійного, спіритуалістичного мистецтва до світського, чуттєвого, до гуманістичного, від храму до палацу і від містерії до опери, то в Німеччині релігійно-спіритуалістичне мистецтво, готичний храм і містерія надовго опинилися не тільки стійкими формами, в які вкладалася суперечлива суспільна думка, а й прогресивними щодо феодально-княжої ідеології». Розвиваючи далі думку про містеріальні якості німецької культури в цілому, автор вказує, що «готичний храм і містерія, класична архітектура і опера, що є вузловими формами двох стадій німецького мистецтва, по суті є внутрішньо родинними жанрами двох фаз розвитку феодального суспільства: обидва вони – служіння верховній владі, містерія – небесній, і опера – земній» [344, с. 665, 666].

Проте, наведена диференціація містеріальної і оперної типології не виключає їх внутрішньої спорідненості, що підтверджується і висновками Г. Кречмара, який зводить генезу опери саме до «літургійної драми середньовіччя» [468, с. 29]. Не забуваємо також і про те, що позначена духовно-театральна традиція бере свій початок у візантійській культурі (див. вище) і її ортодоксально-патріархальній традиції, органічно сприйнятій Заходом, починаючи з раннього Середньовіччя.

В історії становлення німецького музичного театру істотне місце належить поетиці зингшпіля. Його репрезентантів, на думку Т. Ліванової, «...приваблювала нехитра побутова комедія, казка-феєрія, моралізуюча в дусі

Руссо <...> Але при всьому тому бойовий дух зингшпіля був більш помірним, ніж “опозиційність” французької комічної опери. У зингшпілі найчастіше підкреслювалися патріархально-бюргерські, дидактичні, ідилічні, але зазвичай не політичні соціальні сторони» [533, с. 414], у чому, додамо, виявлялася містеріальна складова поетики даного жанру, очевидна в домінуванні духовно-перетворної, морально-дидактичної якості. Сказане багато в чому визначало універсалізм даного жанру, здатного втілити «майже будь-який зміст, від суто комічного до містико-філософського (“Чарівна флейта” В. А. Моцарта) і від лірико-побутового до трагіко-героїчного (“Фіделіо” Л. Бетховена)» [408, с. 148].

Реалізація в зингшпілі принципу фіксації «великих» духовно сутнісних для німецької нації тем «малими» засобами робили даний жанр актуальним як для культури Просвітництва, так і в епоху Реставрації, в рамках якої його образно-сміслові параметри виявляються співзвучними не тільки зі стилістикою романтизму, але і бідермаєру. Остання визначає також і особливості музичної мови зингшпіля, який, на думку Т. Ліванової, завжди «...залишався простим, часом навіть грубуватим. І текст і музика були легко доступні всім. Вайсе [один із класиків цього жанру в Німеччині] помічав в передмові до видання своїх творів, що пісні з зингшпілю [Lied] швидко поширювалися в суспільстві і переходили потім у народ; їх можна було чути скрізь – на вулицях, в трактирах, у виконанні городян...» [533, с. 414].

Наведене узагальнення свідчить про впровадження традицій даного жанру в життя і побут німецького міського середовища та його суттєвий вплив на практику домашнього музикування, в межах якого зовнішня простота музичного вираження виявлялася одночасно співвідносною з простотою інтонаційно-фактурної якості церковного обиходу як «простого серйозного співу», обумовлюючи також уникнення авторського індивідуалізму музичного висловлювання.

Виділені жанрово-стильові параметри німецького зингшпіля, що розвивалися в першій половині XIX ст. на перетині стильових якостей

романтизму і бідермаєру, досить повно представлені в «Ундінах» Е. Т. А. Гофмана та А. Лорцинга. Літературною основою названих творів стала повість Ф. Фуке «Ундіна» (1811), що з'явилася вже на «закаті» німецького літературного романтизму як твір, в якому оригінальним чином поєднувалася яскраво виражена романтична літературна традиція, а також ті духовно-сміслові аспекти, які пізніше актуалізуються в культурі бідермаєра і в цій якості будуть реалізовані в названих творах.

Узагальнюючи жанрово-стильову специфіку **«Ундіни» Е. Т. А. Гофмана**, відзначимо, що при очевидній наявності ідеї зіставлення реального і фантастичного світів, мотиву розчарування і усвідомлення морально-етичної недосконалості, пануючої в світі людей, що в сукупності виявляє романтичні якості даного твору, провідне місце в його поезиці все ж належить стильовим якостям бідермаєра. Останні проявляються і в стильовій однорідності музичної мови опери, яка об'єднує в кінцевому підсумку світ реальний і фантастичний, і в навмисному уникненні композитором і лібретистом багатьох драматичних сцен, які є вузловими моментами повісті Ф. Фуке.

«Суттєвим моментом образно-сміислової сторони опери виступає також значуща роль морально-дидактичного фактора оповідання, захист патріархально-сімейних цінностей, які переводять в певний момент “Ундіну” Гофмана в розряд “повчальної історії” з “німецької старовини”, що пов'язана з духовно-містеріальною традицією. Сказане підтверджується також умиротвореним фіналом опери, який, за словами К. М. Вебера, “залишає відчуття великого спокою”» [951, с. 136]. Окреслені якості отримують в названому творі відповідне музичне відображення. Інтонаційна мова гофманівської «Ундіни» виникла на перетині моцартівської стилістики і поезики прикладних жанрів типа романсу, балади (але без романтичного демонізму), куплетно-строфічної пісні з елементами кантової фактури.

Позначений бідермайеровській образний і жанрово-інтонаційний «комплекс» присутній і в «Ундіні» **А. Лорцинга**, визначеній в свій час

Е. Клессманом як «найчистіший бідермаєр» [1076, с. 442]. Сказане є очевидним і в відсутності протиставлення реального і фантастичного світів, і в посиленні ролі духовно-патріархальної родинної тематики. На думку А. Татарнікової, «щаслива розв'язка опери в подібному контексті може мислитися не тільки як возз'єднання закоханих, а й на рівні настільки показового для бідермаєра повернення в рідну стихію (Дім)» [951, с. 137], що також становить одну з найважливіших типових якостей названого стилю. Жанрово-інтонаційна основа опери А. Лорцинга базується на поезиці німецької Lied, романсу і популярних танців як базису патріархальної культурно-історичної традиції.

Жанрово-стильові шукання Е. Т. А. Гофмана, А. Лорцинга в сфері німецького музичного театру багато в чому підготували творчість його класика – **К. М. Вебера**, чия діяльність також розгорталася в епоху Реставрації і була пов'язана зі стильовими якостями німецької культури означеного періоду. Універсалізм особистості К. М. Вебера, його новації в сфері національного музичного театру, що виявляють романтичний бік його творчої натури, сусідить з бідермаєрівськими показниками його стилю, що проявляються в ґрунтовому зв'язку з німецькою бюргерською культурою, вітчизняною фольклорною традицією, про що свого часу писала Г. Хохловкіна: «Пісні юного Вебера нічим майже не відрізняються від поширених побутових пісеньок. Зовсім як ті романси, які виспівували герої романів Жан-Поля. Вебер сам чудово виконував їх під акомпанемент гітари. Вони і призначалися не для концертної естради, а головним чином для домашнього музикування» [1062, с. 300]. Подібного роду «зрощення» популярного і власне творчого начал, що розвивалося, тим не менш, в межах німецької національної музичної та духовної традиції, з пам'яттю про духовні витоки Lied, що виросла в тому числі з богослужбової-співочої практики і сакралізувала «музику побуту», становить одну з показових якостей творчості К. М. Вебера, яка найбільш повно проявилася в опері «**Чарівний стрілець**» (1821).

Її романтичні якості, які представлені в фантастико-демонічній сцені в Вовчій долині, виявляються співвідносними, завдяки певному «спрощенню» сюжету новели І. А. Апеля (щаслива кінцівка в душі морально-повчальних історій, патріархальний уклад докільля головних героїв) і з типовими якостями бідермаєра, демонструючи глибинний підтекст твору композитора. «Простота і навіть певна “наївність” оперної версії сюжету про Чарівного стрільця <...> доповнюється її глибинним духовним генезисом, що зводить зовні невігядливий сюжет до найдавніших архетипів і міфологем європейської культури...» [950, с. 157].

Сюжетною першоосновою, духовно-смісловим підтекстом опери К. М. Вебера фактично виступає одна з найважливіших тем християнської культури – боротьба між силами Світла і темряви, головним предметом якої є людська душа. Характерно, що уособленням сил Світла виступає не тільки Агата, але і Пустельник, що з'являється в фіналі, фактично вирішуючи не тільки долі головних героїв, а й здійснивши на практиці духовний закон, яким має керуватися людська спільнота. Даний персонаж викликає явні асоціації з фігурами ченців-самітників (анакоретів) епохи раннього Середньовіччя, а також і з кельтськими друїдами, чия духовна влада була вище влади світської (див. вище). Не випадково його партія доручена басу, який у німецькій духовно-співочій традиції завжди асоціювався з «Голосом Бога», а в східнохристиянській богослужбово-співочій практиці функціонував у вигляді домінуючої тембрової якості. Музичний матеріал, пов'язаний з партією Пустельника в опері К. М. Вебера являє собою синтез хоральності, псалмодії і виразної риторики «теми хреста».

Домінуюча тональність партії цього персонажа – Es-dur, з якою в опері К. М. Вебера також пов'язані і епізоди за участю солюючої валторни як лейттембра твору. Звернення до тембральності даного інструменту також виявляє смислову багатозначність «Чарівного стрільця» і його глибинний духовний підтекст. Зв'язок з «музикою природи», «лісів» тут сусідить з семантикою валторни як знака німецької культурно-історичної традиції, про

що свого часу писала Г. Хохловкіна: «Не випадково поет Вільгельм Мюллер назвав збірку своїх найбільш романтичних віршів “З решти паперів мандрівного валторніста”. Шуберт написав на них овіяний поезією лісової природи цикл “Прекрасна мельничиха”, а початківець Генріх Гейне, посилаючи Мюллеру примірник “Книги пісень”, присвятив її “валторністу”, як би узаконивши цей поетичний образ» [1062, с. 308].

Відзначимо також, що в історії німецької музики тембральність валторни пов'язана не тільки зі світською музичною практикою, але і з духовно-богослужбовою. В даному випадку мова йде про так звані «валторнові» «Хубертові меси», що з'явилися ще на початку II тисячоліття н. е. Згідно з дослідженнями В. Грачова, до XVI ст. Меса св. Хуберта («Апостола з Арденн») відправлялася традиційним способом – за участю хору, органу. У XVI–XVII ст. в якості підтримки хора були введені мисливські роги, а в XIX ст. вони вже використовувалися замість хору. Подібного роду практика була популярною як у Франції, так і в Німеччині [189, с. 210, 212].

Сили темряви в опері К. М. Вебера представлені в образі Чорного мисливця Сам'єля і супутніх йому пекельних сил. Крім цього, даний архетип, що сходить до старозавітного Самаеля, який ще в «іудейській демонології уособлював злого духа, демона, що часто ототожнюється з сатаною» [733, с. 397-398], вступає у взаємодію з іншими міфологемами більш давнього язичницького походження – з «Чорним мисливцем», чий образ був пов'язаний також з міфологемою «Дикого полювання» (див. більш детально про це: [822]).

Бідермаєрівською проекцією в духовно-стильові показники німецької музичної культури XIX ст. виступає творчість **Р. Шумана**, зокрема, опера «**Геновева**» і камерні вокальні твори, що висувають ідеї спокутного страждання і Преображення душі у відповідності з ранньохристиянським пістетом – провізантійським по суті – Мучеництва. «Чи знаєте ви мою ранкову і вечірню молитву художника? Це німецька опера. Ось де потрібно діяти!»

[477, с. 167]. Дане висловлювання належить Р. Шуману – творцеві єдиною опери «Геновева», сценічна доля якої, незважаючи на позитивні відгуки багатьох критиків, була досить складною.

Цей твір з'явився наприкінці 40-х років в період творчої зрілості композитора. У пильній увазі Р. Шумана до оперного жанру виявилось не тільки властиве німецькій музичній культурі тягіння до синтезу мистецтв, а й якості творчої особистості композитора, завжди спрямованої до новизни і експерименту. Г. Ганзбург відзначав, що «пізній період творчості Шумана, традиційно потрактований як деградація, був періодом генерації нових жанрів, жанрової еволюції» [156, с. 108].

Цю точку зору підтверджує кількість і жанрове розмаїття творів композитора, написаних після 1846 року – опера «Геновева» (1848), «Реквієм за Міньюною» (1849), ораторія «Мандрівка Рози» (1851), «Манфред» (1848), меса (1852), сцени з «Фауста» Гете, пізні вокальні цикли, що тяжіють до театралізації. На думку О. Лосевої, «в шуманівській творчості 40-х і 50-х років навряд чи можна знайти інший жанр, якому композитор надавав би настільки ж велике значення і який зажадав би від нього стількох, часто безплідних зусиль, як опера. Весь цей час опера залишалася для Шумана найсильнішим магнітом, головною мрією, про що свідчить і його пристрасний інтерес до всього пов'язаного з сучасним оперним, і ширше – музичним театром, і значне число задумів, нездійснених і здійснених частково» [559, с. 85].

Відкинувши більше 20-ти варіантів в пошуках сюжету для опери, Р. Шуман зупинив свою увагу на легенді про безвинну мученицю Геновеву (вона ж – Женев'єва Брабантська). Її образ привертав увагу багатьох поетів і драматургів-літераторів, в тому числі Л. Тіка і Ф. Геббеля. З творами названих авторів Р. Шуман був добре знайомий і запозичив багато драматургічних елементів і концепції трактування образів головних героїв, що є співвідносними, одночасно, з традиціями європейської романтичної культури. «Геновева» написана в один час з реформаторськими творами Р. Вагнера

«Тангейзер» (1845) і «Лоенгрін» (1848). За влучним спостереженням Н. Антипової, «в опері Шумана “стягуються” улюблені теми і персонажі епохи. Образ Геневеви сходить до ідеалу “вічно жіночного”, фігура Зігфріда асоціюється з образом доблесного лицаря, воїна. Голо – герой, що знаходиться в системі романтичного “подвійного відліку” (М. Черкашина), що балансує між добром і злом. Не обійшлося тут і без фантастичних “аксесуарів” німецької романтичної опери: чарів злої чаклунки, напою забуття, чарівного дзеркала, примари, що закликає чаклунку Маргарету до каяття» [26, с. 249].

Своєрідність сюжетної основи опери, в якій традиції німецького романтизму поєднуються з моралізуючим оповіданням, головною учасницею якого стає героїня, що реально співвідноситься за своїми людськими та духовними якостями з християнською святою, спонукає до більш пильного і детального розгляду літературно-життєвих джерел опери Р. Шумана.

У західній християнській традиції Середньовіччя відомі, принаймні, дві святі, що носять ім'я Геневеви (Геновефи або Женев'єви). Перша з них – Геновефа (Женев'єва) Паризька, що прославилася своїми духовними подвигами і праведним життям ще в V ст., відома як покровителька Парижа, шанується як католиками, так і православними [117; 301].

Одночасно, в західноєвропейських середньовічних переказах і легендах відома також і Геневева Брабантська, що жила приблизно в VII-VIII ст. Згідно енциклопедичним даним, «Геневева; фламанд., нім. Genoveva (VII ст.), Св. прав. Брабантська (пам. зап. 3 квітня) <...> особливо шанується в Німецькій землі Рейнланд-Пфальц і в Бельгії. Героїня народної легенди німецького походження, відома в 4-х латинських версіях.

Згідно з однією з редакцій легенди, збереженої в рукописі, що була складена близько 1500 р. Йоганном з Андернаха, Пфальцграф Зігфрід з Тріра, що жив у VII ст., взяв за дружину Геневеву, дочку герцога Брабанта. Оскільки Зігфрід повинен був відправитися на війну з язичниками, він доручив голові своїх лицарів Галону турботу про вагітну дружину. Після відбуття Зігфріда

Галон безуспішно намагався спокусити Геневу. Після повернення чоловіка Галон звинуватив її в перелюбстві з кухарем замку. Розгніваний Зігфрід наказав втопити Геневу разом з немовлям в озері. Однак слуги зглянулися над Геновевою і залишили її з дитиною в лісі. По молитві, зверненій до Пресвятої Богородиці, Геновева незабаром знайшла козу, молоком якої був викормлена дитина. Через 6 років Зігфрід, полюючи в цьому лісі, погнався за козою, яка і привела його до місця, де знаходилися дружина і дитина. Дізнавшись від Геневеви правду, Зігфрід стратив Галона. Свята впросила чоловіка побудувати каплицю в ім'я Пресвятої Богородиці, щоб віддячити їй за своє чудесне спасіння. Через кілька місяців Геновева померла і була похована в цій каплиці, в місцевості, що пізніше отримала назву Марія-Лах [301].

Події життя Геневеви Брабантської багаторазово інтерпретувалися в західноєвропейській літературі, починаючи ще з епохи Середньовіччя. Найбільш ранній рукопис її життя належить Яківу Ворагінському – ченцеві-домініканцю, італійському духовному письменнику, автору знаменитої збірки житій святих «Золота легенда», яка була складеною в 1250-і роки. За популярністю ця книга в XIV-XV ст. стояла на другому місці після Біблії. Драматична історія Женев'єви Брабантської наводиться також у «Acta sanctorum» («Діяння святих»), що представляє собою багатотомне видання житій святих, побудоване за принципом Римського мартирологу. Істотну роль в популяризації легенди про безвинну мученицю Геневу зіграв також твір єзуїта Рене де Серізьєра – моралістичний триптих «Три невинних душі», куди увійшла і історія цієї святої під назвою «Каяття невинної, або життя святої Геневеви з Брабанта», видане французькою мовою в 1683 р. Легенда про Женев'єву Брабантську отримала широку популярність і послужила сюжетним джерелом для численних літературних і музичних творів, в тому числі п'єс Ф. Мюллера «Голо і Геновева» (1808), Л. Тіка «Життя і смерть святої Геневеви» (1800), К. Ф. Геббеля «Генофева» (1843), опери Р. Шумана «Геновева» (1850), оперети Ж. Оффенбаха «Женев'єва Брабантська» (1859) і

однойменної опери-мініатюри для театру маріонеток (1899, пост. 1926) Е. Саті.

У своїй оперній версії історії про Геновеву Р. Шуман спирався передусім на п'єси Л. Тіка і Ф. Геббеля.

Л. Тік як активний член «Єнського гуртка» німецьких романтиків, працював в найрізноманітніших жанрах – писав вірші, казки, новели, п'єси і романи, залишив німецькому читачеві класичний переклад «Дон Кіхота» Сервантеса, збирав і видавав зі своїми концептуальними передмовами фольклор і німецьку середньовічну поезію. Публікацією збірки «Пісні швабських міннезінгерів» (1803), Л. Тік, за словами В. Жирмунського, «заклав відродження художньої культури Середньовіччя» [289, с. 35], в руслі якого і створювалася одна з кращих його драм «Життя і смерть святої Геновеві». Геновева в творі Л. Тіка виступає як символ християнської мучениці, покірній своїй долі, що стійко переносить будь-які випробування. Цей тип *чернечого безвілля* в образі героїні, схожий з житійними персонажами Православ'я, апелював не до людської справедливості, але до нерукотворності Божого суду.

Автор зберігає провідні лінії сюжетного оповідання середньовічної легенди, виділяючи в якості домінуючого саме образ Геновеві, наділений масою християнських чеснот, шанованих в епоху «Нерозділеного християнства». Несправедливо обвинувачена, вона навіть не намагається виправдатися, вважаючи, що випробування дані людям Згори.

Християнське смирення, явно підкреслене Л. Тіком в образі головної героїні, повертає до неї все живе. Їй допомагають звірі, дитину вигодовує лань. Образ Геновеві, пов'язаний з «християнським пантеїзмом», який можна також вважати показовим і для картини Л. Ріхтера «Геновева в лісовому усамітненні». Її автор в мистецтвознавстві вважається одним з видатних представників німецького живописного бідермаера. Сама ж героїня є втіленням його типових якостей, що особливо очевидно в фіналі твору

Л. Тіка: Будучи виправданою, після пережитих випробувань вона вмирає, встигнувши при цьому пробачити всіх своїх кривдників.

Образ Геновеви зацікавив і Ф. Геббеля, проте його п'єса має дещо інші смислові акценти: головним персонажем стає не покірна мучениця Геновева, а Голо, що порушив закон і кинув виклик світопорядку. В його образі сконцентрувалися риси багатьох романтичних героїв. За спостереженням С. Пітіної, «образ Голо відкриває нову музичну сторінку в історії романтичного героя; повніше він буде розкритий в шуманівському «Манфреді»» [26, с. 250].

Таким чином, Л. Тік і Ф. Геббель в своїх драмах демонструють різні стилістичні (в рамках культури першої половини XIX століття) варіанти-концепції інтерпретації середньовічної легенди про Геновеву Брабантську, кожна з яких виявилася по-своєму значущою для однойменної опери Р. Шумана. При цьому п'єса Л. Тіка, що максимально наближена до середньовічного першоджерела і виділяє простоту і, одночасно, духовну висоту головної героїні як носія християнських чеснот, стилістично передбачає твори бідермаєра. Драма Ф. Геббеля, при загальному дотриманні фабули середньовічного переказу і значущої ролі духовно-етичного аспекту в оповіданні, особливу увагу акцентує на внутрішніх протиріччях фігурі Голо і його драми, що представляють героя як типову романтичну натуру.

Драматургічна, образно-смислова і інтонаційно-стилістична сторони опери Р. Шумана «Геновева» є осередком як романтичної, так і бідермаєрівської стилістики. Перша знаходить відображення в складній і емоційно насиченій музичній характеристиці Голо – персонажа, що роздирається внутрішніми протиріччями і пристрастями, які стають в кінцевому підсумку причиною його відходу в небуття. Основа його тематизму – хроматична інтерваліка, секвенційність, а також тематизм, що безпосередньо передбачає вагнерівського «Тристана». Романтична сторона опери Р. Шумана підкріплена образом чаклунки Маргарети і пов'язаними з нею фантастичними сценами.

Одночасно, аналізований твір Р. Шумана демонструє істотну і фактично домінуючу роль в ньому традицій бідермаєра. Сказане очевидно, в першу чергу, в сутності образу і музичній характеристиці головної героїні опери – Геновеві – християнської святої, що мало походить на традиційних оперних героїнь. Її відрізняє лагідність, смиренність, простота і, одночасно, духовна стійкість, міцність віри і уповання в будь-який драматичній ситуації на волю Бога, що зближує її з героями і героїнями Л. Ріхтера, А. фон Дросте-Хюльсхоф, А. Штіфтера як представників так званого «високого бідермаєра». Зауважимо, ця нескінченна лагідність героїні не збігається з персоналістським комплексом лютеранського «діяння життя», тут є очевидним християнський православний *квієтизм*, який виявився всеєвропейськи затребуваним культурним комплексом (пор. з Попелюшкою з казки Ш. Перро, що надихнула Дж. Россіні на створення однієї з поетичнейших його опер).

У музичній характеристиці Геновеві наголос зроблений не на розгорнутих масштабних аріях, але на одухотворених піснях, романсах-молитвах, що відрізняються простотою музичного висловлювання і апелюють до інтонаційно-сислової виразності німецького фольклору, популярної вокальної лірики кантової традиції і церковним знакам музично-риторичних прийомів вираження. Бідермаєрівський аспект опери «Геновева» очевидний і в повчальній ідеї вистави, зосередженій в його щасливій розв'язці в розвиток забутих підвалин літургійної драми: випробування, стійко перенесені головними героями, лише зміцнюють їх любов і сімейні узи, в той час як зло в кінцевому підсумку є покараним.

Глибокий духовний підтекст твору Р. Шумана і, одночасно, простота його музичної фіксації очевидні і в істотній ролі в опері масштабних хорових сцен, що обрамляють і інтонаційно об'єднують весь твір. Їх стилістика орієнтована на жанрові, фактурні і інтонаційні ознаки протестантського хоралу як «простого серйозного співу», однаково доречного в рамках німецької культури і в богослужінні, і в домашньому музикуванні. Сказане

дозволяє співвіднести оперу Р. Шумана також і з ораторіальних традицією, до якої композитор виявляв особливий інтерес в зрілий період творчості.

Аналізуючи специфіку розуміння Р. Шуманом завдань німецького музичного театру, яке проявилось в його численних опусах, що передували «Геновеві», Д. Житомирський відзначає також, що всі вони мають ораторіальному спрямованість («Рай і пері», «Фауст»). Згідно зі спостереженнями дослідника, «ораторія з її сформованими традиціями була ближче до шуманівською ідеалу “німецької опери”, ніж твір, призначений для театру: вона дозволяла зосередитися на глибокому, серйозному, вжити всі доступні композитору художні засоби, без небезпеки не догодити слухачеві. У шуманівських пошуках грала роль і характерна для романтиків ідея синтезу жанрів (опери, ораторії, симфонії, вокальної лірики); до такого синтезу ще більш сміливо йшов Берліоз, нагадаємо про його монодрами “Леліо”, драматичну симфонію “Ромео і Джульєта”, драматичну легенду “Засудження Фауста”» [291, с. 690]. Додамо також, що подібного роду «зрощення» типології музичного театру і ораторії буде показовим і для творчості К. Сен-Санса, що проявиться в його біблійно-ораторіальній опері «Самсон і Даліла» (див. нижче), яка ознаменувала духовні пошуки французької музично-історичної традиції другої половини XIX ст.

Безумовно, як композитор-романтик Р. Шуман нерідко приходив до творчих відкриттів, які зближували його з багатьма репрезентантами цієї епохи. Одночасно «ораторіальний напрямок» шуманівської опери багато в чому також визначив і спадкуванням композитором німецької містеріальної національної духовно-музичної традиції.

Моралізуючий контекст опери Р. Шумана «Геновева» в дусі ідей мистецтва бідермаєра, опора на стилістику протестантського обіходу зближує цей твір з духовними кантатами Й. С. Баха, а також і з більш давнім патріархально-ортодоксальним «корінням» німецької духовно-історичної традиції, що найбільш очевидно проявляється у фінальній сцені IV д. опери. Вінчає оперу грандіозний подвійний хор духовного змісту. В ролі однієї з тем

виступає хоральна мелодія, яка відкривала I д. опери. Характерно, що дана тема, орієнтована на християнське духовне повчання, представлена тут не в акордовій фактурі, а у вигляді *октавно дубльованої монодії*, завдяки чому вона зближується з давньою церковно-співацькою традицією. Подібний прийом був використаний Р. Шуманом досить осмислено, про що свідчать нотатки композитора, що відносяться до періоду створення «Геновеви»: «Хори повинні бути написані по можливості легко. Найсильніше впливають унісоми тенорів і басів з октавними подвоєннями альтів і сопрано. Чисте чотириголосся з витриманими побічними голосами є доречним лише в певних випадках. У хорі найважливіше показати силу і стрижневу основу» [291, с. 722]. У подібній позиції композитора очевидний не тільки його творчий досвід, але і знання давньої духовно-співочої традиції, що співвідноситься і з часом «життя» Геновеви Брабантської, пов'язаним з раннім Середньовіччям і духовним досвідом «Неподіленої Церкви».

Дана ідея в грандіозному хоровому фіналі «Геновеви», що орієнтований не тільки на славослів'я Бога, але і на оспівування чеснот і духовної стійкості головних героїв, вдалася в повній мірі, що дозволяє співвіднести цей твір і її автора також з високою етичною традицією німецької культури в цілому, що зберігала свою значимість і в першій половині XIX століття, бо «істинний художник хоче не свого будь-що-будь, а прекрасного, тобто художньо втіленої істини речей» [279, с. 3].

В цілому ім'я Р. Шумана, так само як і його сучасника Ф. Мендельсона, пов'язане з концепцією бідермаєра в прояві їх романтичної творчості в згоді з ідеєю «великого в малому». І в цьому плані лінію «Геновеви» органічно розвивають ораторії названих майстрів, написані в слідуванні в руслі протестантської традиції і Й. С. Баха і, одночасно, категорично перетворюючи успадковані ознаки з «духом часу» бідермаєрівської «простоти серця».

Істотна роль християнського фактора в романтичній «картині світу» і культурі німецького бідермаєра викликає глибокий інтерес представників даної епохи до ораторії, сенс і значимість якої в першій половині XIX ст.

можна співвіднести з творчими відкриттями «Назарейської школи», з духовно-філософськими полотнами К. Д. Фрідріха, О. Рунге, а також і з концепцією «християнської трагедії» (Ф. Шлегель). Узагальнюючи семантику даного жанру в його німецькій іпостасі, необхідно відзначити, що ораторія в її духовному і світському варіантах сконцентрована, за аналогією з Біблією, на певному метасюжеті, орієнтованому в принципі на одну тему – фіксацію історії (шляху) сходження людського духу (на рівні індивіда або цілих народів) до Абсолюту. Подібний шлях невіддільний від різного роду антитез, що визначають в кінцевому підсумку сутність духовного вибору дійових осіб ораторії. При цьому для хронотопу даного жанру є показовим поєднання лінійного і домінуючого циклічного принципів розгортання дії в межах просторово-часового континууму. В кінцевому підсумку кожна з «подій» ораторії має аналогії в попередніх етапах духовної історії людства, що обумовлює взаємозв'язок і взаємопроникнення Старого і Нового Завіту, які доповнюють один одного в біблійній ораторії, або історичних подій реального світу і їх біблійних аналогів (світська ораторія).

Для цього жанру в цілому є показовим панування епічного начала, уникнення відверто драматичних сцен, нерідко нівельованих введенням «відсторонених» номерів-«коментарів», просторова багатоплановість, що припускає участь в дії «верху» і «низу». Все це в сукупності визначає домінування в ораторії всіх видів містико-житійної спрямованості в розвитку сюжету і відповідних їм засобів музичної фіксації.

Типологія ораторії, таким чином, відповідала духовним пошукам німецької культури першої половини XIX ст., в тому числі і християнським «знакам» культури романтизму і бідермаєру, оскільки смислова сутність даного жанру фактично зосереджена на «пограниччі» між фіксацією «вічних» біблійних сакральних тем і патріархальної культури і спрямованістю до їх сучасного (для конкретної епохи) прочитання.

Спадщина Р. Шумана і Ф. Мендельсона, в тому числі і ораторіальна, органічно «вписується» в позначені жанрові та стильові процеси німецької

культури першої половини ХІХ ст. Так для творчості Р. Шумана, як вказувалося раніше, є показовою стильова еволюція від романтизму 20-30-х років до очевидних ознак і тематики бідермаєру (40-50-ті роки). Його зв'язок з культурою німецького бідермаєра обумовлений низкою чинників, серед яких істотна роль і традицій бюргерської культури, і духовних заповідей протестантизму, і контактності зі спадщиною як безпосередніх попередників німецького бідермаєра, так і його репрезентантів в ХІХ столітті (див. більш детально про це: [658]).

Що стосується особистості Ф. Мендельсона, то в історичному музикознавстві за його творчістю досить давно закріпилося визначення як «класика серед романтиків», що утілював в своїй творчості спокійний стан душі, умиротворення, стриманість, споглядання, ліричний роздум, світлі образи природи і фантастики, а іноді і бюргерську благодушність, що підтверджує факт гармонійної рівноваги романтизму і бідермаєру в його спадщині.

Окреслені духовно-стильові позиції Р. Шумана і Ф. Мендельсона знайшли відображення в їх ораторіях. Так ораторія «**Рай і пері**» Р. Шумана, створена в 1843 р. на текст однієї з глав поеми Т. Мура «Лалла Рук», виникла на перетині традицій німецького романтизму і бідермаєру. Романтичний аспект даного твору проявляється в зверненні композитора до екзотичного сюжету за участю міфічної героїні. Структурно названа ораторія тяжіє до змішаного жанрового типу: між ораторією і музично-сценічною дією, що є показовим саме для романтичних композицій.

Разом з тим очевидними є й бідермаєрівські риси названого твору. Головна героїня – пері – зразок християнської лагідності при одночасній спрямованості до духовного самовдосконалення. Будучи відторгненою Раєм, вона не нарікає і не протестує, проявляючи християнське смирення, співвідносно в її музичній характеристиці із суттєвою роллю семантики катабазиса у вокальній партії, з граничною простотою висловлювання, що межує нерідко з побутовою пісенністю. Мета подібної героїні – не амбітність,

не самоствердження, але прийняття світу таким, яким він є, духовне самовдосконалення, що і складає типові якості бідермаєрівського героя. Істотною є і роль теми «повернення в рідну обитель», що вельми показово для бідермаєра. Характерною особливістю «Раю і пері» є принцип «уникнення» оперного висловлювання в вокальних партіях, що реально співвідносяться, з одного боку, з німецькою Lied, з іншого – з музично-риторичною традицією, успадкованою від Й. С. Баха, а також з хоральним мелосом і стилістичними прийомами церковно-співочої традиції, адаптованими в рамках німецької музичної культури середини ХІХ століття. Цікавою видається і літературна основа ораторії Р. Шумана, представлена ім'ям ірландського поета Т. Мура як одного з яскравих представників «першої хвилі» кельтського відродження в Європі, чия творчість мала великий вплив також на російську літературу. Подібного роду захопленість творчістю ірландського автора, на наш погляд, багато в чому визначена не тільки його поетичним генієм, а й загальним патріархально-ортодоксальним духовним генезисом, що об'єднує культури Німеччини, Росії, Ірландії.

Іншим твором **Р. Шумана**, що реалізує зазначені жанрово-стильові якості, можна вважати ораторію «**Мандрівка Рози**». Названий твір, відомий також і як «Паломництво Рози» («Der Rose Pilgerfahrt») оп. 112, було написано у 1851 р. на слова Генріха Моріца Хорна. Прем'єра відбулася 6 липня 1851 р. в домашньому салоні Р. Шумана в Дюссельдорфі.

Спочатку композитор навіть не припускав участі в цьому творі оркестру (інструментальна партія задумана була як акомпанемент фортепіано). У творі М. Хорна Р. Шумана привернув поетичний мотив, також присутній в «Раї і пері», – поневіряння лагідної, ніжної душі, яка прагне до щастя і добра, що є настільки показовим саме для бідермаєра: духовний сюжет з архетипових підтекстом, представлений в умовах домашнього музичного салону.

Зміст даної ораторії фактично зводиться до наступного: прекрасна квітка (троянда), в своєму прагненні відкрити для себе земне життя людини, перевтілюється в дівчину (Розу). Прийшовши в світ людей, вона спершу

пізнає самотність, швидкоплинність людського життя (спостереження картини похорону). Пізніше Роза знаходить прийомних батьків (мельник і мельничиха). Подальший її шлях в оповіданні М. Хорна – Р. Шумана позбавлений драматизму і частково подібний шляху героїні з пісенного циклу «Любов і життя жінки»: вона знаходить своє щастя з коханою людиною, в улюбленій сім'ї, і пізнає радість материнства. Але, досягнувши цієї вершини, Роза повинна, за умовою, поставленою володаркою своєї долі («Королевою ельфів»), знову стати прекрасною квіткою. «Душа, чим вона прекрасніше, чистіше, розвиненіше, тим менше владна завоювати міцне місце на землі; краса, чим ідеальніше, тим більше скороминуща, – такий сумний поетичний сенс казки Хорна», зазначає Д. Житомирський [291, с. 744]. Однак в подібній віддаленості від земного світу очевидний і християнський підтекст: перетворення душі головної героїні – запорука її спрямованості в світ духовний.

За зовнішньою простотою, ідилічністю казково-притчевого оповідання в «Мандрівці Розі» ховається маса різноманітних символів-архетипів як німецької, так і східнохристиянської культури. Серед таких, перш за все, виділяється символіка троянди як одного з найбільш поширених в різних національних культурах і світових релігіях міфопоетичних образів [1016, с. 362-364; 1138, с. 553-557; 134]. В межах різноманітного і ємного «квіткового» коду троянда займає провідне місце. У давнину з образом троянди пов'язували радість, пізніше – таємницю, тишу, а також і любов. «Більш повний набір символічних значень троянди включає: красу, досконалість, витонченість, радість, любов, задоволення, хвалу, славу, пишність, блаженство, аромат, полум'яність, гордість, мудрість, молитву, медитацію, таємницю, таїнство, тишу. Роза може виступати як символ сонця, зірки, богині любові і краси, жінки» [813]. Заданими властивостями володіє і головна героїня ораторії Р. Шумана – спочатку чудова квітка, пізніше – прекрасна дівчина Роза, що пізнає радощі і скорботи земного світу людей і

стає втіленням досконалих духовних якостей, які сполучають язичницьку і християнську культури.

В межах останньої троянда також виступає одним з найважливіших символів і безпосередньо пов'язана з образом Діви Марії. «У католицтві [вона] є також атрибутом Ісуса Христа, святого Георгія, Доротеї, Терези та ін., часто символізуючи церкву взагалі <...> Вершиною поетичного і релігійного осмислення цього образу можна вважати троянду як поетичний символ, який об'єднує всі душі праведних в фіналі “Божественної комедії” Данте» [970, с. 386]. Останній аспект символічного тлумачення троянди також може бути поєднаним з образом головної героїні оповідання М. Хорна і ораторії Р. Шумана: як представник ідеального духовного світу, троянда, в своєму прагненні до подальшого духовного вдосконалення, добровільно відправляється в світ людей, щоб пізнати інше життя.

Троянда, на думку О. Круглової, також «пов'язана і з міфологемою смерті-відродження; троянда при цьому вписується в парадигму втраченого (за Гердером, «зів'ялого») земного і знайденого шляхом проходження через тернини-шипи небесного раю» [481, с. 5]. Подібного роду образ і пов'язана з ним буттєва циклічність також показові для ораторіальної творчості Р. Шумана в цілому: так стійко перенесені драматичні випробування і сила духу пері («Рай і пері») в кінцевому підсумку відкривають перед нею ворота Раю; аналогічним чином (хоча і не в настільки драматичному варіанті) досвід пізнання земного життя для Рози стає новою сходинкою в її духовному піднесенні.

Нарешті, символіка троянди безпосередньо пов'язана і з німецькою лютеранською традицією. Троянда Лютера – широко відомий символ лютеранства. Це була печатка, розроблена для Мартіна Лютера за наказом Саксонського князя Іоанна-Фрідріха в 1530 році. «Лютер бачив її як компендіум, короткий виклад своєї теології і віри...». Пізніше троянда, на правах позначеного символу, стала складовою частиною геральдики багатьох міст Німеччини [812]. Одночасно, згідно зі свідченнями істориків і

мистецтвознавців, символіка троянди була досить добре відомою вже в ранньому християнстві, в тому числі і в Візантії, а через неї була сприйнята і Київською Руссю. Як зазначає Ш. Сілі, троянда як християнський символ зустрічається і на княжих буллах Ізяслава Ярославовича [871].

Відзначимо, що задум шуманівської ораторії так чи інакше враховує позначену символіку і її духовний підтекст. Г. Зінькова в своїй статті, присвяченій даному твору, вказує на активну участь композитора у формуванні концепції «Мандрівки Рози». На прохання Р. Шумана М. Хорн вніс істотні зміни в сюжет казки. «У первинному варіанті Роза знову перетворюється в квітку. Таким чином, її шлях приводив до початку, замикався двома світами: природа – людина – природа <...> Шуман наполіг на іншому закінченні сюжету, – тепер Роза після смерті ставала ангелом. У Шумана виникла інша ієрархія: природа – людина – ангели. У такій системі природа перебуває в Бозі, але Бог не є тільки природа...». Концепція Р. Шумана, що співвідноситься з духовними вченнями не тільки романтиків, а й німецьких містиків (в тому числі і Я. Беме), таким чином, символізує «одвічний процес Великого Діяння» [319, с. 53, 55].

Водночас, оповідання про події «земного біографії» Рози невіддільне в ораторії Р. Шумана – М. Хорна від настільки показового для німецької культури оспівування патріархальних сімейних цінностей, які наповнюють повсякденне життя людини і, одночасно, повідомляють їй високий духовний сенс на рівні виконання свого обов'язку-призначення, що є співвідносним з німецьким протестантським *Veruf* – «Божим покликанням», а також і з «духовним модусом» німецького бідермаєру, сенс якого зосереджений на ідеї «побуту, пронизаного релігійністю» [376, с. 22-23].

Таким чином, в сюжеті казки М. Хорна, що об'єднав різні архетипові образні мотиви, природна, натурфілософська якості межують з християнською символікою, очевидною не лише в молитвах героїв, згадках про Пасху, св. Іоанна, а й у вкоріненості християнського світобачення в реальному побуті і свідомості людей. При цьому зіставлення реального і

ідеального світів, при наявності в сюжеті певних драматичних ситуацій, все ж таки більшою мірою тяжіє до очевидної гармонії небесного і земного.

Р. Шуман, який звернувся до літературного першоджерела М. Хорна, доповнив його своїм жанрово-інтонаційним і драматургічним «рішенням», що значно поглибило ідею твору. Сказане співвідносно, перш за все, з його жанром, в якому ознаки ораторії сусідять з типологією вокального циклу та опери. При цьому ораторіальність в «Мандрівці Рози» (хоча слово «ораторія» в авторському визначенні твору відсутнє) проявляється і на рівні духовно-етичної ідеї, пов'язаної з образом головної героїні, і в достатку хорових сцен, і в відсутності сценічної дії, і, нарешті, в наявності містеріального аспекту (зіставлення небесного і земного світів). Крім цього, в творі, поряд з головними персонажами, досить істотною є роль тенора-оповідача, чия партія є похідною від євангеліста-оповідача з німецьких пасонів, з тією лише різницею, що в творі Р. Шумана євангельське оповідання про Страсті Христові замінено казкою-притчею про духовні мандри дівчини-квітки троянди (Рози), що дбає про пошук сенсу буття.

Елементи оперної типології в аналізованому творі виявляються і в наявності чіткої сюжетної лінії оповіді, і в ідеальному образі головної героїні, окремі якості якої – лагідність, смиренність, доброчесність – співвідносяться і з героїнею єдиною опери Р. Шумана – Геновевою, а також з жіночими персонажами з оперних опусів німецьких композиторів його епохи, наприклад, Ундіною в однойменних операх Е. Т. А. Гофмана, А. Лорцинга та ін. (див. вище).

Одночасно, тип головної героїні «Мандрівки Рози», що має, як зазначалося вище, аналоги і в камерно-вокальному доробку композитора («Любов і життя жінки»), і в творчості інших авторів (Ф. Шуберт), дозволяє частково співвіднести цей твір і з вокальним циклом. Правомірність такої аналогії також підтверджується і загальною орієнтацією «Мандрівки Рози» на камерність і простоту музичного вираження, що проявляється, перш за все, в

фактурі, що явно апелює більше до камерно-вокальної традиції, ніж до монументально-ораторіальної.

Очевидне в літературному першоджерелі М. Хорна протиставлення Небесного і земного світів Р. Шуман вирішує на рівні жанрових «опозицій». Так місце початкового перебування Рози, співвідносно з райським садом, в музичному плані представлено через опору на жанрову типологію пасторалі. Остання досить повно висвітлена в докторській дисертації А. Коробової «Пастораль в музиці європейської традиції: до історії і теорії жанру» [452, с. 332-333]. Не можна ігнорувати також і *салонну* версію пасторальності як відтворення ранньохристиянських «простих звичаїв» *пастирства* [35, с. 190]. Типологія пасторалі має багато точок дотику з музичними ознаками партріархально-ортодоксального типу культури, оскільки всі вони так чи інакше орієнтовані на ідею гармонії земного і Небесного, а в музичному вираженні сягають ритуально-співочої традиції.

Кожна епоха так чи інакше вносила певні корективи в типологію пасторалі, але незмінною залишалася її смислова сутність, що фіксувала в комплексі виразних засобів ідеальний світ, який символізує собою гармонію природного, Божественного і людського. Пасторальна виразна сфера грає дуже істотну роль і в музичній мові ораторії Р. Шумана «Мандрівка Рози». «Топос пасторальності» (термін А. Коробової) в даному творі фактично об'єднує небесний і земний світи, подібно образу головної героїні – прекрасної квітки троянди, поєднаної з нею символіки і не менш прекрасної дівчини Рози – доброчесної дочки, дружини і матері.

Характеристика земного світу в ораторії «Мандрівка Рози» Р. Шумана також доповнюється опорою на інші жанрові сфери. Перша зустріч Рози з земним світом ознаменована зіткненням з людською байдужістю: намагаючись знайти притулок на ніч, Роза стукає в будинок до Марти, яка грубо відмовляє їй. Даний номер (№ 6) побудований у вигляді напруженого речитативно-декламаційного діалогу, музичний матеріал якого очевидно протиставлений домінуванню пісенно-гімнічного начала попередніх номерів.

Узагальнена ідилічна пісенність поступається тут місцем «реалізму» відтворення автором інтонацій людської мови, «прози життя». № 8 ораторії, що змальовує сумну картину похорону доньки майбутніх прийомних батьків Рози, знаменує перше зіткнення героїні зі смертю – неминучою стороною людського буття. Домінуючою жанровою основою цього номера виступає протестантський хорал.

Необхідно відзначити, що сольна партія Рози на всіх етапах розвитку дії залишається практично незмінною і апелює до діатоніки і пісенно-аріозного типу мелодики. Це відповідає зазначеним вище якостям героїні, яка виступає сполучною ланкою між Небесним і земним світами і багато в чому визначає «світ» і духовний «позитив» даного твору, настільки істотний для зрілої творчості Р. Шумана.

Масштабність жанру ораторії в творі Р. Шумана «Мандрівка Рози», проте, не заважає реалізації в ній бідермаєрівської «програми», спрямованої на певну глорифікацію Послушання, Смирення як благого закону світу. Стилїстика бідермаєра, безумовно домінуюча в названій ораторії, проявляється в загальній гармонійності твору, сконцентованого на ідеї духовного сходження-перетворення через осягнення і духовне осмислення життєвого циклу людського буття. Бідермаєрівський аспект даної ораторії очевидний і в спрямованості розвитку її фабули: головна героїня відправляється в подорож (або, більш близьке до християнської версії, паломництво), відкриваючи для себе інший світ для того, щоб духовно збагаченою повернутися вже в ангельський світ. Тему повернення в рідну стихію, Дім можна вважати показовою і для фабули ораторії «Рай і пері», а також і для сюжетно-образного боку літератури німецького бідермаєра. Диференційований підхід до теми Дому і мандрівок, на думку О. Іванової, в повній мірі репрезентує відмінності між романтизмом і бідермаєром. «Романтичний ідеал пов'язаний з абстрактною духовною сферою. Він є недосяжним зразком, рух до якого нескінченний <...> Залишаючи будинок, романтичний мандрівник розлучався зі світом речей, з побутом, який тримає

його дух в строгих рамках, пригнічує його. Важливий був сам факт «не закріплення», руху, протиставленого статичності міщанського щастя <...> Знамениті романтичні мандри в літературі бідермаєра ніби повернулись назад: ідеальним стає рух не з дому, а, навпаки, прагнення до нього. Будинок із статичного, обмеженого простору перетворюється в мрію, ідилію, “модель раю на землі”» [328, с. 105-106].

В ораторії Р. Шумана «Мандрівка Рози» позначений смисловий бідермаєрівський мотив підкріплюється і типовими якостями головної героїні – її духовною чистотою, простотою, співвіднесенням з образом дитини, наївністю. Причетність Рози до життєвого циклу людини (в даному випадку, жіночої долі) з усвідомленням його високого духовного сенсу обумовлює значимість в даній ораторії і патріархально-сімейної тематики, показової для культури бідермаєра. Стилїстика останнього обумовлює і особливого роду простоту музичної мови ораторії, що спирається на фольклорну пісенно-танцювальну та духовну традиції.

Узагальнюючи сказане, відзначаємо:

- довіру до символічного по своїй природі жанру ораторії, що соборно-хорово представляє історію героїні, яка пройшла життя-Служіння, увінчане прилученням до Вічного, що дало їй життя і прикрощі-радості земного шляху, жанру, що сукупно пропонує рондальну (рондо – коло, що символізують Все, Бога [210, с. 25-27]), апробовану містерією і літургійною драмою форму священнодійства;

- очевидні фіксації в ораторії «Мандрівка Рози» ознак стилїстики бідермаєра, що визначені поєднанням навмисної фактурної простоти і церковно-риторичних показників, що в сукупності дають ефект «великого в малому»;

- наявність вираженої ранньохристиянської риси в образі головної героїні, що асоціюється з православ'ям, – нескінченної лагідності і смиренності перед неминучістю Мучеництва; образ Раю як саду – Дому Божого, що народжує Розу і приймає її при завершенні життєвого шляху, –

показаний засобами *пасторальної* музики, що утворює партесну версію гармонічної структури.

Іншою іпостассю музичного втілення бідермаєрівської патріархальної якості в німецькій музично-історичній традиції першої половини XIX ст. є творчість **Ф. Мендельсона**. Питанням співвіднесеності творчості композитора з музичними традиціями німецького бідермаєра присвячені статті Г. Демченко [243] і І. Польської [767], що розглядають під даним стильовим «кутом» різноманітні сфери творчої діяльності композитора – фортепіанну, ансамблеву та ін., в межах яких традиції побутового музикування, настільки актуальні для бідермаєра, підносяться автором до справжньої Поезії, високого мистецтва, що втілює «великі» теми «малими» виразними засобами. За влучним спостереженням К. Зенкіна, «своїми піснями без слів [так само як і іншими багатьма творами] Мендельсон сформував “духовно-романтичний союз”, який не володів рельєфністю образів шуманівського “Давідсбунда”, але існував *реально*, будучи розосередженим в колах музично-освічених любителів» [315, с. 13].

Додамо також, що бідермаєрівські якості творчості Ф. Мендельсона не обмежувалися тільки камерно-інструментальною творчістю, але охоплювали ширшу жанрову сферу, що узагальнено визначається як *Haustmusik* і також включає в себе і хорову музику. Напрацювання композитора в даній сфері в поєднанні з відродженою німецькою музично-протестантською традицією (в тому числі і з протестантським хоралом), духом «патріархальної Німеччини» – все це в сукупності визначило не тільки індивідуальний творчий образ Ф. Мендельсона, для якого «благочестя», «скромність» і «смирнення» ніколи не були порожніми словами, а й духовний сенс його творчої спадщини та, в першу чергу, ораторій.

Серед творів Ф. Мендельсона ораторія займає одне з найважливіших місць. Думка про написання ораторії біблійного типу виникла у Ф. Мендельсона ще на початку 30-х років, в період поглибленого вивчення ораторій Г. Ф. Генделя. Показово, що пізніше цей задум переріс в ідею

створення грандіозного триптиха, в якому автор мав намір відобразити основні етапи формування християнського релігійного вчення. Дохристиянський етап символізувала ораторія «Ілія», присвячена життю і духовним працям старозавітного пророка. Другу частину триптиха – «Христос» – композитор мав намір присвятити життєвому і духовному шляху Ісуса Христа. І, нарешті, третя частина – «Павло» – орієнтована не тільки на втілення образу однієї з видатних особистостей новозавітної історії, а й на ідею спільного поширення християнського вчення в наступні часи. Рання смерть Ф. Мендельсона завадила цілком здійснити цей план, однак дві ораторії «Павло» і «Ілія» були їм повністю завершені і неодноразово з великим успіхом виконувалися ще за життя автора.

У більшості відгуків і оцінок підкреслювалася реальна спадкоємність ораторіального стилю Ф. Мендельсона з хоровим стилем Г. Ф. Генделя. На думку авторів фундаментального дослідження «Музика Австрії та Німеччини ХІХ століття», «Мендельсон відроджує ораторію як *епічну хорову композицію*, написану на біблійний сюжет <...> Вплив класичної ораторії виявляється і в загальній драматургії творів, в їх “номерній” структурі, традиційному вигляді увертюри з повільним вступом і швидкою фугірованою частиною (тип французької увертюри)» [644, с. 92]. Значимість успадкування позначеної хорової традиції очевидна і в істотній ролі хорових сцен, функції оповідача і т. д., що зближує дані твори також з традиціями пасіона.

Разом з тим позначений задум мендельсонівського ораторіального триптиху свідчить про його зв'язок з глибинними патріархальними підставами християнської культури, висхідними ще до раннього Середньовіччя і візантійської духовно-мистецької традиції. Прагнення «обійняти» в даному ораторіальному «циклі» Старий і Новий Завіт (що, втім, вдалося автору здійснити і в 2-х закінчених творах) дозволяє співвіднести даний задум і з середньовічною містеріальною традицією, генеза якої сходить до культури Візантії. Далі, символічно втілюючи в своїх ораторіях історичні шляхи християнства, Ф. Мендельсон, сповідуючи лютеранство, тим не менш,

не робить акцент в своїх творах на будь-яких національно-конфесійних обмеженнях, віддаючи перевагу ідеї єдності християнства і його вчення (кафолічності), яка домінувала в епоху «Нерозділеної Церкви». Показовою в цьому плані виступає надзвичайно близька Ф. Мендельсону позиція апостола Павла, який говорить в широко відомому Посланні до колоссян (гл. 3) про моральний вигляд справжнього християнина, який повинен відмовитися від «старої людини» в собі, тобто від людських пороків і духовно оновитися (ст. 10-11) «за образом свого Творця, де немає ні грека, ні юдея, ні обрізання, ні необрізання, варвара, Скифа, раба, вільного, але все і у всьому Христос».

Подібного роду духовна настанова була надзвичайно важливою не тільки для згуртування християнської спільноти в апостольські часи, але і для епохи романтизму, в рамках якої християнські надконфесійні ідеї, а також процеси «літургійного відродження» (див. вище), актуальні в середині ХІХ ст. для Німеччини та інших країн, ставали істотним чинником духовного об'єднання нації, що здійснювалося на базі ренесансу східнохристиянського генезису духовного життя Європи і реалізованого в її культурних ідеях. Зазначена позиція духовного наднаціонального єднання людської спільноти, на наш погляд, також є співвідсною і з візантійським «образом світу», в межах якого подібна духовна згуртованість ставала запорукою тисячолітнього існування великої східнохристиянської імперії. Ораторії Ф. Мендельсона «Ілія» і «Павло», пронизані церковно-співочим обиходом протестантської церкви, і, разом з тим, не є власне культовими творами, фактично виконуючи функцію сакралізації даного паралітургійного жанру (на противагу процесам секуляризації ораторії в творчості багатьох сучасників композитора). Свідченням останнього виступає і зазначена вище «епічність» і патріархальність аналізованих творів Ф. Мендельсона, що явно протистоїть творчим відкриттям композиторів-романтиків.

Відзначимо також, що подібного роду позиція показова і для Р. Шумана, з яким Ф. Мендельсона пов'язували роки дружби та творчого взаєморозуміння, хоча його ораторіальні композиції швидше співвідносяться

з іншим, небіблійним різновидом даного жанру. Композитор неодноразово підкреслював наступну сутнісну для нього тезу: «Справа зовсім не в назві релігії, зовсім не важливо, католик ти чи протестант, найкраща релігія – добре благочестиве серце» [291, с. 100].

Акцент на «серцевому» як базисі духовної самосвідомості людини зближує подібний тип світогляду і з українським кордоцентризмом (див. вище) і властивою йому толерантністю у ставленні до різних християнських конфесій, в тому числі і до протестантизму. На думку В. Медушевського, що досліджував духовну специфіку культури музичного романтизму, «глибина серця є Бог. Тут єдино правильна точка відліку при розумінні високої музики <...> Одночасно подолано індивідуалізм у соціальній горизонталі. Найніжніше “я” музики, якщо є в ньому небесна чистота, відкрите для соборного “ми”» [614, с. 62], яке, додамо, займає досить значне місце в ораторіях Ф. Мендельсона, де в ролі одного з панівних інтонаційних пластів виступають численні цитати протестантських хоралів.

Музична мова останніх визначає домінування в аналізованих ораторіях Ф. Мендельсона інтонацій «тонічної» квінти і сексти, що визначають специфіку не тільки протестантського церковно-співочого обиходу, але і православного. Показово, що ключові епізоди житій апостола Павла і пророка Ілії нерідко пов'язані з хоровою псалмодією, а також з досить протяжними органними пунктами.

Отже, ораторії Ф. Мендельсона «Павло» і «Ілія» демонструють очевидний жанрово-стильовий синтез духовно-релігійного і музично-історичного досвіду минулого і сучасності, пов'язаний у тому числі і з бідермаєрівською традицією і її духовними підставами. Позначена стильова якість в названих ораторіях проявляється і в орієнтації творів на на ідеї духовно сходження і перетворення людського єства, співвідносними не тільки з християнською патристикою ранньосередньовічного періоду, але і з типологією «релігійно-філософської трагедії» (за Ф. Шлегелем); і в очевидному уникненні найбільш драматичних моментів оповідання (хоча

формально сюжет такі передбачає), що заміщаються домінуванням епічної якості.

Музична мова ораторій Ф. Мендельсона орієнтована на принципове уникнення індивідуалізму музичного висловлювання і апелює до типових, загальнозначущих для німецької спільноти першої половини XIX століття засобів музичного вираження – протестантських хоралів, численні цитати яких стають інтонаційною «моделлю» поетики даних творів, а також Lied і адаптованих в умовах німецької музичної традиції означеного періоду прийомів музичної риторики. Одночасно ораторіальні задуми Ф. Мендельсона співвідносяться і з містеріальною типологією і показовою для неї надконфесіональною якістю, що генетично сходять до патріархально-ортодоксальної традиції, яка реалізується в даному випадку через культурну ідею.

Позначена в наведених вище аналізах та узагальненнях німецька бідермаєрівська «лінія» патріархально-ортодоксальної культурно-історичної традиції знаходить своє продовження і в другій половині XIX ст. в творчості **Е. Хумпердінка** – композитора, що увібрав досвід вагнерівської *музичної драми* як опери *всенационального Служіння* і перетворив її в «малу форму», фактично, їм народженої «дитячої опери» – і для дітей, і дорослим про дітей.

У дослідженнях творчості Е. Хумпердінка підкреслюється його місія як «дотепного музичного казкаря», наголошується на тому факті, що він є одним з родоначальників дитячої казкової опери в Німеччині. Також звернуто увагу на те, що Е. Хумпердінк як *консервативний прихильник вагнерівської музичної драми*, проявив себе, одночасно, і в якості «затятого жанрового селекціонера, винахідника прогресивного вокально-декламаційного стилю *sprechgesang* і, відповідно, нового різновиду мелодрами» [578, с. 7].

Творчий шлях Е. Хумпердінка і по жанрово-стильовим, і образно-смісловим параметрам є співвідносним з позначеними вище стильовими явищами німецької культури XIX ст. і їх духовними уподобаннями. Романтична сторона його спадщини, сполучена з вагнерівською музично-

театральною традицією, отримала висвітлення в згадуваній вище роботі Л. Лютько, в той час як бідермаєрівська стильова складова творчості композитора залишається поки поза увагою дослідників.

Музично-театральна спадщина Е. Хумпердінка більшою мірою співвідносна з трьома напрямками німецької опери, популярними в ХІХ ст. – народною оперою (*volksoper*), комічною оперою і її чарівно-казковим аналогом. Їх типологія так чи інакше представлена в найбільш відомих творах композитора – опері «Гензель і Гретель» (1894), в дитячому *Liederspiel* «Семеро козенят» (1895), в казковій опері «Спляча красуня» (1902), а також в «чарівно-казковій музичній драмі» «Королівські діти» (1910). Об'єднані названі твори глибокий і різнобічний інтерес композитора до дитячої опери, до образів дитинства, до казки, інтерпретованої в традиціях німецької міфологічної школи і, перш за все, братів Грімм. Е. Хумпердінк «...став одним з тих небагатьох, одним з перших композиторів, який “спустився з небес” заплутано-піднесених міфів, відмовившись від них на користь невивагадливої і зрозумілої “доброї” німецької казки» [578, с. 19]. Його опери стали імпульсом до відродження казкового жанру в німецькому оперному мистецтві кінця ХІХ – ХХ століть, в тому числі в творчості такого популярного оперного композитора 1950-х рр. як Х. В. Хенце. Риторика цитованого дослідника, з одного боку, фіксує очевидну диференціацію поетики вагнерівського театру і опер Е. Хумпердінка: відмінності специфіки масштабних драм-епопей Р. Вагнера і казкових опер Е. Хумпердінка є очевидними.

З іншого боку, не слід забувати, що творчість даних авторів має загальну генезу, витoki якої сягають німецької фольклорно-епічної традиції, що стала предметом детального вивчення і творчої інтерпретації в культурі Німеччини ХІХ ст., починаючи з діяльності енсських і гейдельберзьких романтиків і, в зокрема, братів Грімм. Праці останніх з історії німецької міфології в усьому розмаїтті її проявів, а також зібрання німецьких казок, легенд і переказів багато в чому склали сюжетно-смысловий базис як оперних творів Е. Хумпердінка, так і Р. Вагнера.

Е. Хумпердінк апелював більш до казки як епосу малих форм, в якому, проте, сконцентровані найважливіші архетипи німецької культури в буквальній відповідності до бідермаєрівського принципу фіксації «великих», духовно значущих тем «малими» засобами.

Сполученість духовно-естетичних принципів творчості братів Грімм, матеріали зібрань яких покладені в основу опери Е. Хумпердінка, з бідермаєром багато в чому обумовлена і часом, на який припадає розквіт діяльності збирачів і хранителів німецького епосу – епохою Реставрації, що традиційно співвідноситься саме з епохою бідермаєра. Одночасно, німецькі народні казки, зібрані і систематизовані братами Грімм, що здобули завдяки їм загальноєвропейську, а пізніше і світову популярність, фіксували найважливіші якості німецької національної самосвідомості.

3. Фоміна, досліджуючи етнокультурні особливості німецького національного характеру в казковому дискурсі братів Грімм, точніше, в найменуваннях казок, особливо виділяє їх «генеалогічні» і «артефактні» «наречення». Перші «відображають культ генеалогічного (сімейного, родинного) древа і наочно підтверджують значимість таких важливих понять для німців, як сім'я, дім, вогнище, діти, домочадці», в той час як другі пов'язані з «культивуванням предметів побуту простих людей», з любов'ю до порядку як найважливішої категорії німецького національної самосвідомості [1033, с. 29, 33]. Виділені якості складають духовно-смысловий базис і культури бідермаєру як німецької «моделі» патріархально-ортодоксальної культури.

Показовим у зв'язку з цим виступає і загальне найменування казкового зібрання братів Грімм – «Дитячі і домашні казки», в число яких входить і «Гензель і Гретель», яка послужила сюжетною основою для однойменної опери Е. Хумпердінка. Це зібрання має не тільки вузько направлений (для дітей), але і більш широкий контекст, оскільки «народ для Якоба Грімма – дитина в біогенетичному сенсі. Дитяча правда – це правда старої людини, бо початок кожної окремої людини стоїть на одній лінії з початком народу. Тому

“народний” і “дитячий” – синоніми <...> Збірник створювався не для дітей, але їм адресується» [677, с. 78]. Подібна орієнтація казкового зібрання на особливе розуміння-тлумачення феномену дитинства і його взаємозв'язок з різними поколіннями соціуму багато в чому пов'язана також і з виховною роллю даного циклу, що також дозволяє співвіднести його з типологічними якостями культури бідермаєра. Для останнього даний аспект виступав істотним фактором етичного осмислення традиції як запоруки збереження та успадкування світового порядку і його духовних законів, актуальних для Німеччини початку ХІХ ст. і її національної ідеї.

Закономірним в цьому плані виглядає прагнення авторів до адаптації фольклорного матеріалу до умов сучасності при одночасному збереженні своєї архетипової основи. Подібно гейдельбержцям, що планували охопити своєю збирально-фольклорною діяльністю «всі німецькі землі, обравши при цьому в посередники перш за все вчителів і проповідників», гаслом гріммовських казок стало прагнення «перетворити історію в сучасність через поняття про первинність природних рослинних і тваринних символів...» [677, с. 42, 54]. Подібного роду орієнтація авторів на німецьку бюргерську духовно-етичну традицію в її високому розумінні, що співвідноситься з бідермаєром і апелює до масового читача, виступала в ХІХ ст. одним із суттєвих засобів згуртування німецької нації і залучення її до вікових істин вітчизняної культури.

Сказане підтверджує і творчий досвід Е. Хумпердінка, який свідчить вже на рубежі ХІХ-ХХ ст. про актуальність як культуротворчих ідей братів Грімм, так і жанрово-стильової специфіки німецького бідермаєру, що особливо очевидно в одному з найбільш відомих його опусів – опері «Гензель і Гретель», створеної в 1894 р. Цікаво, що первісний задум цього твору (1890) був пов'язаний з дитячим домашнім спектаклем, орієнтованим на різдвяні урочистості в колі сім'ї Е. Хумпердінка і його сестри. Лише пізніше композитор здійснив оркестровку фортепіанної версії домашнього спектаклю, яка отримала високу оцінку Р. Штрауса.

Між казкою братів Грімм і її оперною інтерпретацією існують певні відмінності, що, втім, не применшує глибинний духовний підтекст як фольклорного першоджерела, так і його музично-театральної обробки. Сюжет «Гензель і Гретель» в різних інтерпретаціях дуже поширений у фольклорі багатьох європейських народів. Дана побутова казка досить цікава насамперед з точки зору ініціації як обряду «входження в статус дорослого». Позначений ритуал, на думку багатьох фольклористів, зазвичай відбувався в лісі і був пов'язаний з символічним вмиранням: в казці відьма має намір з'їсти дітей, запікаючи їх в пряники. Вже після випробування діти повертаються до рідної домівки як би оновленими, з подорослішими перетвореними душами.

Архетипове коріння даної казки в повній мірі відчували і самі автори зібрання німецького фольклору. Зокрема, Я. Грімм ще в 1815 р. в статті «Священний шлях і священні стовпи» вказує на зв'язок сюжетних мотивів «Гензеля і Гретель» як з античною, так і з середньовічною міфологією: «Фаетон, щоб позначити собі шлях, розпорошив розпечений, тліючий попіл, як діти в казках – хлібні крихти, зерна і білий гравій, за якими вони могли знайти дорогу додому <...> Той же мотив мається в описі подорожі Макаріуса Єгипетського до саду, посаженого магами-язичниками; він відзначає свій шлях стеблами очерету» [677, с. 281].

Оперна інтерпретація даної казки, представлена в однойменному творі Е. Хумпердінка, демонструє ще один варіант тлумачення її образно-сюжетної основи, що співвідноситься не тільки з власне поетикою музичного театру композитора, але і з позначеними вище духовними і стильовими підставами німецької культурно-історичної традиції. У числі змін, внесених в аналізовану оперну версію, можна виділити і більш благополучні умови, в яких перебувають діти (відсутність мачухи), і введення нових персонажів – ангелів, Др'юми, дітей (фінальна частина опери), які акцентують увагу на позитивній образній сфері твору.

Остання істотно підкріплена посиленням в образно-смісловій стороні твору духовного, християнського фактора, який очевидний не тільки в рисах головних героїв (Гензель і Гретель), що уособлюють собою віру, чесноту, всепрощення, але і в визначальній ідеї всієї опери. Квінтесенцією позитивного начала в опері стає вкладена композитором в уста дівчинки релігійно забарвлена мораль казки: «Чем труднее в жизни нам, тем Господь к нам ближе сам». Зазначена ідея отримує відповідне інтонаційне втілення в опері Е. Хумпердінка, що апелює не лише до фольклорної, а й до німецької протестантської богослужбово-співочої традиції. Про це свідчить як ритмічна «вирівняність» мотиву, так і його інтонаційна специфіка, орієнтована на характерний мелодійний рух по звуках тонічного тризвуку з оспівуванням квінтового тону.

Подібного роду інтонації показові для цілого ряду протестантських хоралів [див.: 1175, № 55, 121, 267, 427, 390 та ін.], поява яких асоціюється з іменами Ганса Закса, Ф. Ніколаї, Й. Вальтера та ін. При цьому більшість з них текстово пов'язана або з образами пасіонного циклу, або з піснями, що постулюють протестантське розуміння засад християнської віри і життя, які співвідносяться зі змістом цитованої вище заголовної духовної ідеї опери Е. Хумпердінка. Відзначимо також, що подібного роду інтонації знаходимо і в провідних темах «Легенди про святу Єлизавету» Ф. Ліста, і в оркестровому вступі вагнерівського «Парсіфалю», в постановці якої Е. Хумпердінк брав безпосередню участь.

Окреслені інтонаційні «знаки» хорально-сакральної якості очевидні і в аналізованих вище ораторіях Ф. Мендельсона, Р. Шумана, а також в узагальненій характеристиці ізраїльського народу в опері К. Сен-Санса «Самсон і Даліла» (див. нижче). Відзначимо також, що квінтовий устій мелодійного руху показовий і для православного обиходу, найкраще свідчення – квінтові структури в оперних мелодійних побудовах М. Глинки. Не випадково зазначена опера Е. Хумпердінка так легко була «русифікована», транскрипція її назви «Ваня і Маша» в дусі героїв російських казок

абсолютно органічно сприймалася у російській аудиторії і в зв'язку з провагнерівським адаптованим до популярної духовної музики звучанням.

Хоральна тема в аналізованій опері композитора також виконує роль найважливішого лейтмотива-ремінісценції, появою якого відзначена більшість кульмінаційних розділів твору. Великою є його роль в увертюрі, в рамках якої ця тема-символ виконує функцію духовно-музичного «обрамлення» масштабної сонатної композиції. У I картині, ця тема, що звучить в устах Гретель, уособлює християнську мораль, прищеплену батьками, і тим самим частково протистоїть їй, одночасно, доповнює тематизм, пов'язаний з образами пустотливого дитинства. У заключних тактах опери дана тема-хорал, представлена в ритмічному збільшенні, фактично об'єднує всіх учасників вистави (і батьків, і дітей), символізуючи тим самим духовний зв'язок поколінь, долучених до високих істин.

Позначений тематизм становить також основу ще одного епізоду опери, який визначив її надзвичайну популярність аж до нинішнього часу. Йдеться про «Вечірню молитву» засинаючих у лісі дітей (II картина). Значимість цього епізоду багато в чому визначена не тільки очевидним відтворенням традицій хорального мелосу і принципів його гармонізації, але і введенням в якості словесної основи тексту із зібрання німецьких пісень І. фон Арніма і К. Брентано «Чарівний ріг хлопчика» («Abends will ich schlafen gehn ...»). Цей текст – молитва звернена до 14-ти ангелів-захисників, що покликані охороняти мирний сон дітей [1169, с. 264]. Характерно, що в опері Е. Хумпердінка інструментальний варіант хоральної теми буде «озвучувати» епізод ходи ангелів, введений безпосередньо після дитячої молитви. Згідно з висновками О. Науменко, сам текст «Вечірньої молитви» потрапив в відомий пісенний цикл гейдельбергських романтиків саме завдяки анонімній участі в його створенні братів Грімм. За словами Вільгельма Грімма, «ми обидва чули її від нашої служниці, а вона – від своєї бабусі» [677, с. 41].

Необхідно відзначити, що духовний сенс цитованого фольклорного тексту пов'язаний також і з німецькою католицькою духовною практикою

молитовного звернення до 14-ти «Святих помічників» (*Homo festivus*) [858], що є висхідною до XIV ст. В даному випадку 14 ангелів виявляються співвідносними і з 14-ма високо шанованими святими, більшість з яких пов'язана з раннім періодом християнської історії (III – IV ст.), тобто з часом, коли східнохристиянська традиція в Європі була однією з визначальних. Їх «колективне» шанування виражалося не тільки в відповідному святі церковного календаря (8 серпня), але і в будівництві грандіозних храмових і монастирських архітектурних комплексів, серед яких найбільш відомими є базиліка Фірценхайліген (Баварія), а також монастир Ліхтенфельс (Верхня Франконія), прикрасою якого є вівтар 14-ти святих пензля Матіаса Грюневальда [1176].

З урахуванням такого істотного духовно-інтонаційного і смислового генезису, проста і нехитра дитяча «Вечірня молитва» з опери Е. Хумпердінка виявляється пов'язаною з віковими традиціями німецької духовної культури у відповідності до зазначених вище положень бідермаєрівського принципу фіксації «великого» в «малому». В кінцевому підсумку символіка даного епізоду виходить «за межі» власне казкового оповідання, викликаючи тим самим широкий спектр інших аналогій-уподібнень: дітей – з людством, лісу – з життєвими випробуваннями, щирої дитячої молитви – з духовним вектором, що визначає цілепокладання і сенс земного шляху людини.

Ключова роль аналізованої теми хоралу-молитви в опері Е. Хумпердінка також визначена тим, що її інтонаційна основа є базисом для інших тем, пов'язаних з позитивною образною сферою. Так, тризвукові звороти, тільки в іншому жанровому «вбранні», досить добре відчутні і в скерцозному лейтмотиві Гензель і Гретель, що об'єднує тематизм майже всієї I картини, і в заключному радісному хорі дітей, що нагадує фігуруваний хорал з юбіляціями.

Очевидне спирання композитора на типовий і загальнозначущий пласт тематизму доповнюється в «Гензель і Гретель» цитуванням в I картині власне німецьких народних пісень – «*Suse liebe Suse, was raschekt im Stroh*» і «*Ein*

Mannlein steht im Walde ganz still und stumm», що відтворюють, згідно зі спостереженнями D. Todea, дух і атмосферу казки братів Грімм [1195, с. 62].

Домінуюча позитивна образно-сміслова якість опери Е. Хумпердінка представлена не тільки її жанровою типологією, що апелює до опери-казки, а й принципами драматургії. Антиномії реального і казкового світів, добра і зла не носять тут характер драматичного протиставлення, оскільки тематизм єдиного в творі негативного персонажу – відьми – більш орієнтований на жанрову сферу примхливої скерцозності. Визначальна ідея «Гензель і Гретель» в кінцевому підсумку більш зосереджена на процесах зазначеного вище духовного преображення-ініціації головних героїв і акцентуванні ідеї позитивного сімейно-гармонізуючого фіналу твору, що співвідноситься з бідермаєрівською художньою традицією.

Таким чином, аналіз образно-сміслових і інтонаційно-драматургічних складових опери Е. Хумпердінка «Гензель і Гретель» свідчить про істотну роль в ній стильових традицій бідермаєра, очевидних і в зверненні до казки, що фіксує в малих формах архетипові якості німецької культури («велике» в «малому»), генетично висхідних до ранньосередньовічної традиції, і в її духовно-дидактичній, моралізуючій спрямованості, і в апеляції до образів дитинства, сімейної тематики, і, нарешті, в зверненні до типових, загальнозначущих форм музичного вираження, орієнтованих на фольклорну і богослужбово-співочу (хоральну) традицію, що втілює в кінцевому підсумку гармонію Божественного і людського. За словами Луї-Огюста Сабатьє, «створити міф, так би мовити, наважитися за реальністю здорового глузду шукати більш високу реальність – саме це є явною ознакою величі людської душі і доказ її здатності до нескінченного зростання і розвитку» [68, с. 5].

3.3. Патріархальний провізантізм французького, українського та російського музичного мистецтва XIX ст.

Франція, Україна і Росія історично виявилися сполученими з безпосереднім наслідуванням Візантії – по вірі і по різним «зрізам» соціально-державного будівництва. Франція породила рококо у якості культурного і художнього пластів, що спроектувати в світ мистецтва заповіді церковної *освітленості* у вигляді культури *світськості* і *салонної творчості* і викликали безпосереднє наслідування-продовження в період Реставрації. Зазначене політико-художнє явище XIX століття в особах покоління А. Вьєтана, А. Буальдьє, Дж. Россіні та Ф. Шопена, що художньо втілювали його в Парижі, пішло з життя в 1848 р. Але підняті на щит заповіді цінностей патріархальних традицій і салонного *розчулення* склали певну лінію і в другій половині століття романтизму. В даному випадку апелюємо до «Пасторалей» Ж. Векерлена, до оперних творів Ш. Гуно, Ж. Массне і К. Сен-Санса. У першого з названих сама жанрова форма *пасторалі* вказувала на спадкоємність і до рококо, і до ранньохристиянських «пастирських» образів. Лірична опера, створена *абатом* Ш. Гуно і його сучасниками, в тому числі і К. Сен-Сансом, декларувала опозицію мейєрберівському романтизму, захищаючи церковні ідеї простоти вдачі і серця, які надихалися безпосередньою опорою на візантійську модель в класиці французького театру XVII–XVIII ст.

Пастораль – один з найбільш показових жанрів європейської і, в першу чергу, французької культури, що зберігав значимість в різних формах протягом 23-х століть. «Пасторалі» Ж. Б. Векерлена, що були створені в середині XIX ст. і, одночасно, апелювали до протобідермаєрівських музично-поетичних «моделей» XVIII ст., складають оригінальну модифікацію цієї традиції, виявляючи тим самим не тільки актуальність «музичного модусу пасторальності» в позначену епоху, а й його семантичний зв'язок з патріархальною типологією бідермаєра.

Етимологія терміна «пастораль» в його різних мовних формулах завжди була так чи інакше орієнтована на різні аспекти втілення багатогранної теми взаємодії людини і природи (франц. *Pastorale*, від лат. *Pastoralis* – пастуший). Історія цього терміна невіддільна від одного з найдавніших архетипів світової культури – пастуха. «В архаїчних культурах пастух зв'язується з захистом, покровительством, проводом, вищою владою. Пастух – владика стад, які традиційно уособлюють космічні сили; і тоді він постає як символ верховного божества <...> Образ пастуха має на увазі залучення до природної мудрості, спілкування з тваринами і рослинами, зв'язок з небесами і нижнім світом» [890, с. 305].

Пастораль, що рано оформилася в особливий жанр поезії, згодом була представлена і в інших видах літератури, в драмі, музиці, образотворчому і прикладному мистецтві. Пастораль, на думку М. Щербини, «належить до числа тих художніх феноменів, історія існування яких нараховує не одне сторіччя, а різновиди й модифікації настільки розмаїті, що проблема віднесення того або іншого літературного твору до числа явищ даного типу заводить дослідників у глухий кут. Породжена в надрах художньої свідомості й зведена на п'єдестал високої поезії завдяки зусиллям Теокрита й Вергілія, пастораль увійшла в літературний побут західноєвропейського культурного ареалу в період пізнього Середньовіччя і Відродження <...> У літературі Нового часу «престиж» пасторалі дещо знизився <...> Своєрідна «реабілітація» пасторальності припадає на кінець XVIII ст., а черговий сплеск письменницького інтересу до пасторальних топосів і мотивів, модифікованих у дусі часу, спостерігаємо в літературі пізнього модернізму (А. Мердок)» [1130].

Сказане дозволяє оцінювати пастораль у всій різноманітності її проявів і як «видову», і як «родову» жанрову категорію, яка претендує в кінцевому підсумку на визначення її як «метажанру» [452, с. 4], що співвідноситься з такими явищами світової культури як міф, притча, історична література.

Одночасно, необхідно відзначити істотну роль власне музичного компоненту пасторалі (спочатку «пастушої пісні»), закладеного в її витoki як жанра античної лірики, синкретичного за своєю природою і усвідомлюваного надалі на рівні її родової риси. «Весь розвиток пасторалі в європейському мистецтві перебував під впливом музики – і як предмета пасторального дискурсу з його характерними сюжетно-образними мотивами (пісні пастухів, танці німф і сатирів, гра на сопілці та інших “пастуших” інструментах), і як складової багатьох жанрових форм» [452, с. 4].

Бібліографія, присвячена пасторалі і її художнім проявам, досить різноманітна. Провідні позиції тут належать літературознавству. Про інтерес до пасторалі свідчить ряд тематичних збірок, що охоплюють різні аспекти даної проблематики [347; 735; 736], дослідження Л. Баткіна [52], Н. Пахсарь'ян [739], Т. Саськової [849] та інших визнаних лідерів у дослідженні поезики пасторалі.

Література про музичну специфіку пасторалі не є настільки різноманітною. Вона стала предметом пильного інтересу лише в останнє десятиліття в дисертації А. Асфанд'ярової [43], в публікаціях О. Сакало [844], Т. Тюриної [982]. Характеристика музичного топосу пасторалі представлена також в дослідженні Л. Кирилліної «Класичний стиль в музиці XVIII – початку XIX століття» [408], будучи вписаною в загальний семантико-інтонаційний контекст музичної культури Європи зазначеного періоду.

Найбільш фундаментальною роботою в даній жанровій області можна вважати згадувану вище докторську дисертацію А. Коробової «Пастораль в музиці європейської традиції: до історії і теорії жанру» [452]. В ході дослідження «музичного модусу пасторальності» в полі зору автора виявляється широке коло творів, які фіксують типологічні якості пасторалі в різні історичні епохи – давньогрецькі буколіки і ідилії, середньовічна пастурель трубадурів і труверів, різдвяна церковна пастораль, а також

модифікації пасторальної жанрової моделі у вітчизняній і західноєвропейській музичній практиці XVIII–XX ст.

Узагальнюючи дослідження названих вище авторів, необхідно відзначити, що пасторальна традиція зберігає актуальність на всіх етапах розвитку європейської культури. Загальновідомо, що батьками пасторалі, точніше її генетичного джерела – буколічної поезії – прийнято вважати Феокріта і Вергілія. Саме їм належить пріоритет введення імен персонажів-репрезентантів пасторалі – пастухів і пастушок (Дафніс, Корідон, Тірсіс, Дамотас (Дамон), Хлоя, Філіса (Філіді) та ін.), які пізніше будуть мігрувати з одного пасторального тексту в інший протягом двох подальших тисячоліть, в тому числі і в культурі Франції XVIII століття, що стала джерелом натхнення для Ж. Б. Векерлена (див. нижче).

Твори Феокріта і Вергілія, а також їхніх сучасників об'єднує не тільки тип героїв, їх імена, але і досить чітко позначений фізичний і часовий простір пасторалі. «Класична сцена, на якій розігрується пасторальне дійство, – так зване “приємне місце” (*locus amoenus*) – обрамована деревами і кущами зелена галявина на березі річки або струмка: останні – разом з стадами, що пасуться, німфами, сільванами, храмами, зведеними на честь язичницьких богів, пишними надгробками і скромними могилами – складають пасторальний декорум <...> На осі часу пастораль характеризується протиставленням негативно оцінюваного сьогодення ідеальному минулому («золотому віку»), або ж історичного часу – часу природному...» [737].

Удавана простота і невігадливність образно-сюжетної сторони пасторальних жанрів разом з тим не виключала їх смислової глибини, про що свого часу писала М. Соколова: «Маючи предметом зображення життя пастухів, пастораль повинна була би вважатися низьким жанром. Однак життя пастухів в пасторальній поезії не пов'язане безпосередньо з реальним світом, а розглядається як ідеал, який поміщений в міфологізованому минулому, тому пастораль починає сприйматися як жанр, який “за простотою і невігадливою формою приховує щось, що не відповідає цій простоті”» [903,

с. 250]. Сказане багато в чому визначає «вписаність» пасторальної типології і семантики, орієнтованої на ідею гармонії-ідилії людини і природи, земного і Небесного, величі «високої простоти» пасторалі, в патріархально-ортодоксальну культурну традицію.

Домінуючий в ній ідилічний фактор на певному етапі сприяв зближенню античної та власне християнської традицій, які А. Коробова розглядає як базові джерела для формування європейських пасторальних жанрів. Аналізуючи взаємодію виділених духовно-міфологічних «ліній» в розвитку пасторалі, дослідник також пропонує враховувати «... роль третього компонента, яким на різних етапах історії пасторального жанру ставали місцеві, ґрунтовні культурні традиції того чи іншого регіону» [452, с. 37]. Остання теза, на наш погляд, буде надзвичайно актуальною саме для французької камерно-вокальної традиції, для якої орієнтація на античну культуру, трансформовану в рамках класицизму, а також збереження спадкового зв'язку з національною музично-поетичною практикою Середньовіччя (трубадури, трувери) і власне французької духовно-патріархальної традиції складе одну з показових якостей її культури в XVIII-XIX ст., в тому числі і в творчості Ж. Векерлена.

Інтенсивний розвиток даного «метажанру» привів до формування у новоєвропейській пасторалі певного комплексу музично-виразних засобів жанрового, фактурного, тонального, тембрового і структурного порядку. Так жанровий базис пасторалі становить або італійська сіціліана, або французький менует, гавот і мюзет, що не виключали наслідування фольклорної традиції. Тональне коло пасторалей часто визначено Соль мажором, Фа мажором, До мажором, рідше Ля мажором. У фактурі перевага однозначно віддається гомофонному викладу. Часто використовуються тонічні органні пункти, в тому числі і квінтові бурдони, що наслідують звучання волинки і, одночасно, відтворюють фактурні церковно-співочі «моделі» типу ісону, органума. Структурні показники пасторалі (особливо в її камерно-вокальному варіанті) орієнтовані на куплетно-строфічну форму, рондо. Також істотною є роль

звуконаслідування голосів природи, відтворення «звуків олюднених природи» (сопілка, ріжок, фанфари мисливців та ін.), а також цитат пасторальної музики з фольклорної і композиторської практики.

Вокальна творчість Ж. Б. Векерлена [1198] репрезентує французький «варіант» пасторальної традиції в його камерно-вокальній «іпостасі», що пов'язана із загальною типологією даного жанру в його історичному розвитку в культурі Франції.

Ж. Б. Векерлен (Weckerlin) народився 9 листопада 1821 р. в Гебвейлері в Ельзасі в сім'ї фабриканта. Спочатку він готувався успадкувати професію і справу свого батька, проте пізніше інтерес до музики змінив його життєві плани. У 1844 році він вступив в Паризьку консерваторію, де навчався у Поншара (співу) і Галеві (композиції). У 1849 році Ж. Б. Векерлен закінчив консерваторію і присвятив себе композиції і викладанню співу. Характерно, що першими опублікованими творами автора стали романси. Одночасно, Ж. Б. Векерлен не без успіху писав і для музичного театру, а також хорову і оркестрову музику. Композитор також довгий час перебував бібліотекарем Паризької консерваторії і архіварієм Паризького товариства композиторів (Societe des compositeurs de musique). Велика заслуга Ж. Б. Векерлена в історії французької музики полягає в тому, що він зібрав і підготував до видання кілька збірок французьких народних пісень, що мали певний вплив і на його вокальний стиль. Активна творча діяльність Ж. Б. Векерлена, в тому числі і в сфері вокальної музики, припадає на 60-80-ті роки XIX століття. Відзначимо також, що саме в цей період відбувається процес активного формування французької ліричної опери, типологія якої також пов'язана з патріархальною традицією (див. нижче).

На противагу багатьом своїм іменитим сучасникам, стурбованим творчими пошуками і новаціями, він вважав за краще шлях класика, зберігача традицій, що проявлялося не тільки в стилі його творів, а й у громадській діяльності. Даний факт свідчить про патріархальні якості його особистості, схильності до консерватизму і охоронних тенденцій у творчості,

співвідносних як з традиціями бідермаєру, так і з прихильністю до власне французької ідеї «Старого порядку» (див. вище). Ймовірно, цим також пояснюється його допитливий інтерес і любов до французького фольклору, як одного з носіїв позначеної традиції. В кінцевому підсумку названі якості так чи інакше позначилися і на стилі його знаменитих «Пасторалей», а також інших вокальних композицій, які інтонаційно і стилістично примикають до названого циклу.

Вокальний цикл Ж. Б. Векерлена імовірно був створений в 1860 році [1197]. Він включає в себе 20 пісень. Цикл «Пасторалі» має також підзаголовок «Романси та пісні XVIII століття», який можна сприймати не тільки як жанровий орієнтир для дослідника і виконавця, а й як вказівку на епоху і її культурні ідеї, що стали стильовою «моделлю» для автора.

Більшість текстів пісень орієнтована на фольклорні першоджерела. Частина пісень пов'язана з текстами французьких авторів XVII-XVIII ст. Так в романсі «Менует Екзоде» Ж. Б. Векерлен звертається до поезії Ш. С. Фавара, який був відомий як французький драматург, лібретист, композитор. У пісні «О, сопілка» Ж. Б. Векерлен звертається до поетичної спадщини Ж. Ф. Лагарпа (1739-1803) – французького драматурга «Школи Вольтера» і теоретика літератури, що відрізнявся ригористичною прихильністю до французького класицизму XVII-XVIII ст. В одній з найбільш популярних пісень циклу «Ах, навіщо я не галявина» Ж. Б. Векерлен апелює до тексту Рібутта. (Riboutte). Під цим ім'ям фактично малися на увазі два французьких поета. Шарль Анрі Рібутт (1708-1740) – автор популярних в свій час пісеньок і куплетів, більшість яких увійшло в «Recueil des chansons populaires de la France» (1843), і Франсуа-Луї Рібутт (1770-1834) – драматург, автор кількох комедій. Нарешті, № 12 аналізованого циклу являє собою композицію «Скупа Філіс» на тексти Ш. Дюфрені (1657-1724) – талановитого французького комедіографа, письменника і журналіста.

Як бачимо, названі автори займали різноманітні творчі позиції. Але об'єднуючим всіх їх фактором виступала не тільки приналежність до

французької культури, головним чином XVIII століття, а й невичерпний інтерес до різних образно-сміслових аспектів французької пасторальної традиції в тому її вигляді, який склався в позначену епоху. Збагачена ідеями своїх репрезентантів, епоха Просвіти актуалізувала на новому етапі історії етико-філософські цінності пасторалі – близькість до природи та звернення до «простої» («природної») людини і акцентування особливого роду гармонії між людиною, природою і всесвітом.

Сказане багато в чому зумовило певну трансформацію пасторальної тематики і її героїв. Культура цієї епохи у всьому різноманітті її проявів «...перемістила пастораль з буколічного лісового пейзажу з його товариством німф, дріад, сатирів і сільванів в село, знявши [тим самим] міфологічний лад пасторалі, але зберігши її ідилічну основу зображення, в результаті чого сформувався новий різновид пасторального жанру, *pastorale rustique* [сільська пастораль]. У центрі такої пасторалі образ зворушливої простодушності» [452, с. 174]. Таким чином, пастораль епохи Просвітництва, в тому числі і в її французькій «іпостасі», тяжіє до певної «деміфологізації», до втілення «золотого віку» як деякої соціальної утопії, ідеальної моделі гармонійно організованої патріархальної людської спільноти.

Окреслені моменти еволюції «пасторального топосу» очевидні і в образному ладі аналізованих «Пасторалей» Ж. Б. Векерлена. На перший погляд, пісні циклу не пов'язані єдиною лінією сюжетного оповідання. Разом з тим, соціальна спільність персонажів (пастухи, пастушки, селяни), характер їх взаємовідносин дозволяють виділити деякі базові змістовно-сміслові аспекти, що поєднують номери даного вокального циклу.

Головна тема циклу – любов у всій різноманітності її проявів – висока взаємна, нерозділене кохання, любов-гра, пікантний діалог-пастурель і, нарешті, любов як життєвий досвід осягнення-пізнання духовної сутності людських взаємин. Серед дійових осіб циклу фігурують пастушки (Лізетта, Амінта, Філіс, Нанетта), пастухи, пустун-Амур. В одній з пісень («Нанетта») згадується також ім'я легендарного співака-пастуха Тірсіса з творів Феокріта.

При цьому простежуються явні аналогії між героями Феокріта і пісні Ж. Б. Векерлена. Міфічний персонаж першого з них відомий своїми піснями про Дафніса, який помер від нерозділеного кохання. У Ж. Б. Векерлена Тірсіс, розлучений з коханою Нанетт, сам фактично уподібнюється Дафнісу. Характерно, що цьому герою і іншим персонажам циклу супутніми є і музичні символи пасторалі – співоча сопілка і дзвінкий тамбурін як спадкоємці античної пасторальної традиції.

З пасторальним топосом пов'язаний також і фізичний простір, в якому протікає життя героїв пісень і романсів Ж. Б. Векерлена. Його уособленням виступають «прекрасні місця», але не міфічної країни Аркадії, а цілком реального світу, що символізують собою якусь високу гармонію, складовою частиною якої стає і людина. Це прекрасні лісові галявини, де пастух знаходить свою пастушку; «Світлий ставок», в якому відображаються небеса і весь всесвіт; «тінистий сад», як ніби створений для романтичних побачень закоханих і т. д. Особливе місце тут займає символіка лісу – місця різноманітних таємниць, несподіваних зустрічей, які можуть змінити долю людини. Ліс – це не тільки «храм природи», а й символічне втілення самого життя, осягнення якого (як і шлях через ліс) вимагає певного життєвого досвіду. Характерним є і час дії пісень і романсів аналізованого циклу, зосереджений, головним чином, на теплій, ясній порі року і очікуванні-призиванні весни («Прийди скоріше, весна»). Одночасно, надзвичайно важливою смисловою складовою даного циклу можна вважати його морально-дидактичний аспект. Відкриття молодими людьми прекрасного, але непростого світу любові супроводжує духовне (але, аж ніяк не нав'язливе) повчання старшого покоління («Діви, поспішайте», «Мама, що таке любов», «Всьому свій термін», «Не забудьте, дітки»).

Інтонаційно-стильові, жанрові і фактурні параметри пісень і романсів вокального циклу Ж. Б. Векерлена також відповідають базовим показникам пасторального музичного топосу, сформованого в європейській музично-історичній практиці XVII – XIX ст. (див. вище).

Одночасно, поетико-інтонаційна, виконавська і стильова специфіка аналізованого циклу виявляє також точки дотику і зі стилістикою бідермаєра, яка проявляється у тяжінні до мінімалізму мислення, граничної простоти вираження, що співвідносяться нерідко з високою простотою музики церковного обиходу або з фольклором, орієнтацією на традиції аматорського музикування або на їх стилізацію в професійній творчості (див. вище).

«Пасторалі» Ж. Б. Векерлена, при всій їхній своєрідності і неповторності, на наш погляд, в певній мірі можуть бути співставні з французькою камерно-вокальною «моделлю» бідермаєру. Якщо для Ф. Шуберта і Р. Шумана бідермаєр був пов'язаний з традиціями німецько-австрійської Lied, то для Ж. Б. Векерлена, враховуючи його досвід активної роботи по збиранню вітчизняних народних пісень, подібним орієнтиром стала стилізація і творче відтворення французької фольклорної та камерно-вокальної традиції XVIII століття, в тому числі тієї, що апелює до стильових якостей рококо. Світобачення героїв його «Пасторалей» являє собою гармонію-ідилію світу, природи і людини. Головні персонажі – пастухи і пастушки, котрі вступають у велике життя, вперше стикаються з високим почуттям любові, здебільшого є уособленням згадуваної вище «зворушливої простодушності», що співвідноситься з якостями бідермаєрських персонажів. Серйозність і одночасна простота подачі головної теми циклу – любові, сусідить тут з ненав'язливим повчанням, переданням духовного досвіду старшого покоління молодшому і гумором. Особливого роду простота музичної мови аналізованого циклу Ж. Б. Векерлена робить його доступним як для любителя-аматора, так і для професіонала. Скромні за масштабами і виразними засобами, «Пасторалі» Ж. Б. Векерлена, надзвичайно популярні в вокально-виконавській практиці, проте, узагальнюють одну з найцікавіших сторінок духовної та музичної культури Франції середини XIX ст., бо, за словами Дж. Рейнолдса, «досконале мистецтво не є нарочитим; дещо в ньому приховане, справляє враження, залишаючись невидимим» [56, с. 15].

В цілому французька вокальна музика в камерному і театральном оперному варіантах зберігала смак до ідеалів скромності і витонченості мистецтва, що були сформовані в межах віросповідних традицій галліканства, спорідненого за своїм генезисом зі східнохристиянською традицією.

Французький музичний театр XIX століття відрізнявся жанровим розмаїттям, що фіксувало найбільш показові духовно-естетичні процеси, які мали місце в культурі Франції зазначеного періоду в цілому. Якщо в першій половині XIX століття французька опера була репрезентована масштабними оперними композиціями в стилі «ампір» (див. вище), а пізніше жанром так званої «великої опери», яка народжується на перетині засвоєння національних музично-театральних традицій і жанрово-стильових новацій, то в середині та другій половині століття одне з провідних місць в музичному театрі Франції належить **ліричній опері**.

Її поява була досить закономірною і обумовлена не тільки специфікою французького музичного театру цієї епохи, а й загальними жанрово-стильовими і духовними пошуками, показовими для західноєвропейської культури XIX ст., що відкривала для себе як соціально-психологічні реалії світу і людини, так і їх глибокий духовний (в тому числі і християнський) контекст. Узагальнюючи подібні тенденції, Н. Невська в своєму дисертаційному дослідженні «Втілення фаустовської теми в музиці XIX століття (2011), виявляє типові риси ліричної опери в різних національних європейських музично-історичних традиціях не тільки в другій половині століття, а й протягом усього XIX ст. Резюмуючи підсумок своїх спостережень, автор диференціює твори, близькі даній жанровій сфері, на три групи.

До першої відносяться опери, що виникли на основі біблійного сюжету, містять «лірико-романтичну драму, “вправлену” в історико-біблійний конфлікт». До них належать «трагико-священні» дійства «Мойсей в Єгипті» Дж. Россіні, «Потоп» Г. Доніцетті, «Навуходоносор» Дж. Верді, «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса. Показовою в цьому плані є творчість Ж. Массне, який,

з одного боку, звертається до сюжету Й. В. Гете і створює «Вертера». З іншого – в його творчості велике місце займають опери на релігійну тематику, які композитор називав «священими». «Єва», «Діва Непорочна», «Жонглер Богоматері» та ін. представляють собою з'єднання ліричної опери та духовної ораторії. До вітхозавітного сюжету в опері «Самсон і Даліла» звертається і К. Сен-Санс (див. нижче). У названому руслі розвивається творчість С. Франка, що тяжів до симбіозу опери і ораторії, розкриваючи в своїх концепціях проблематику космогонічного порядку [680, с. 92-93].

Другий різновид, на думку Н. Невської, складають опери на історико-релігійну тематику – «Гугеноти», «Пророк» Дж. Мейєрбера, «Ломбардці», «Симон Бокканегра», «Сицилійська вечірня», «Дон Карлос» Дж. Верді, «Орлеанська діва» П. Чайковського. У зазначених творах «розгортаються грандіозні релігійні та морально-етичні дискусії, а основний історичний конфлікт – швидше конфлікт світоглядів...» [680, с. 93].

Нарешті, до третього різновиду, відповідно класифікації цитованого дослідника, відносяться опери, змістовну основу котрих складає «лірична драма, що має на увазі релігійний конфлікт» [680, с. 93]: «Норма» В. Белліні, «Летючий голландець», «Лоєнгрін», «Тангейзер», «Парсифаль» Р. Вагнера, а також і «Фауст» Ш. Гуно.

Як бачимо, автор, диференціюючи відомі оперні шедеври ХІХ ст., в більшій мірі, на наш погляд, враховує не стільки національно-жанровий бік названих творів, скільки особливості прояву в них власне ліричного чинника, ліричної драми в її співвіднесеності з духовно-релігійним началом. Французька ж лірична опера середини і другої половини ХІХ ст., при всій її контактності з позначеними загальними жанрово-стильовими шуканнями європейської опери даної епохи, разом з тим, має ряд специфічних особливостей, що виділяють її серед інших типологій музичного театру Західної Європи.

Аналізуючи даний жанр в руслі загальної еволюції французького музичного театру епохи романтизму, відзначимо, що, з одного боку,

французька лірична опера може розглядатися як своєрідний антипод «великій опері» Дж. Мейєрбера, що проявляється в її структурних, масштабних параметрах, у відсутності великих масових сцен, в очевидному домінуванні ліричної якості і відповідних типів героїв, в нівелюванні соціально-історичного чинника і т. д. З іншого боку, даний жанр зберігає багато аспектів концепції «великої опери», репрезентуючи їх, проте, в дещо іншому образно-смысловому і масштабно-структурному «форматі».

Образно-семантичну сутність французької ліричної опери, на наш погляд, становить протистояння індивідуального «я», індивідуальної драми головних героїв, що має в умовах культури ХІХ ст. надзвичайно високу значимість, і не менш суттєвої духовно-патріархальної традиції-середовища, в умовах якої живуть і діють головні персонажі. Специфіка зазначеного конфлікту між індивідуальним «я» і нормами «патріархального соціуму» у французькій ліричній опері визначена також його істотним християнським (нерідко містеріальним) підтекстом, завдяки чому твори даної жанрової сфери набувають також морально-етичний сенс, в той час як визначальним чинником долі головних героїв стає їх духовне перетворення.

Подібного роду семантичні «виходи» французької ліричної опери дають можливість дослідникам Н. Невській і Г. Калошиній провести аналогії між її типологією і жанровими аспектами «релігійно-філософської трагедії», концепція якої розроблялася, як вказувалося раніше, Ф. Шлегелем і зберігала актуальність в художній практиці всього ХІХ ст. (див. про це більш детально: [369–374]). «Грунтовим критерієм релігійно-філософської трагедії в найширшому розумінні є конфлікт “верху і низу”, Бога і сатани». Говорячи далі про драматургічну логіку цього жанру, автор вказує, що його «процесуальність складається з наступних етапів: гармонія створення (Бог-людина) – Заповіт (договір-застереження) – експозиція; спокуса-гріх (порушення Завіту Божого, а разом з ним і морального закону) – зав’язка конфлікту; спокутування (трагічна приреченість людського життя) – розв’язка і покаяння-катарсис» [680, с. 39].

У сюжетній логіці «релігійно-філософської трагедії», що розкривається через долі людей, які зробили свій вибір, як бачимо, чітко проглядаються біблійні витоки. При цьому «людина нерідко стає знаряддям провидіння, – підкреслює І. Еккерман, – і його слід розглядати як сосуд, призначений для прийому тієї волги, котру увіллє в нього Господь» [1134, с. 554]. Відзначимо також, що саме такий посил визначає концепцію гетевської трагедії «Фауст», яка стане літературним першоджерелом для опери Ш. Гуно. Головним предметом спору Бога з сатаною стає людина, а разом з ним і особистісна трагедія його життєвого шляху, яка є результатом його вибору.

Подібного роду аналогії багато в чому визначають особистісні якості деяких персонажів французької ліричної опери (особливо жіночих), позбавлених винятковості і, одночасно, орієнтованих на християнські чесноти. А позначена вище опозиція «індивідуальне – патріархальне» багато в чому визначає і стильові якості даного жанру французького музичного театру, народженого на своєрідному перетині романтичної і бідермаєрівської традиції. При цьому перша з них пов'язана із всебічним показом внутрішнього світу головних героїв, їх індивідуальної психологічної драми, в той час як друга відображає той патріархальний світ, в умовах якого перебувають герої опери. Дана сторона французької ліричної опери завжди показово виділена через опору типові загальнозначущі засоби музичного вираження – фольклор, традиції домашнього музикування, а також через пряму або більш менш опосередковано виражену опору на богослужбово-співочу традицію.

«Його стиль став «мовою Франції» для сотень композиторів набагато більш скромного обдарування...» [680, с. 77]. Таку вельми почесну оцінку своєї спадщини отримав великий французький композитор **Ш. Гуно**. Для розуміння «шляхів» формування оперної творчості композитора, його духовно-сміслової специфіки необхідно зупинитися на деяких аспектах світогляду даного автора, його естетичних поглядах, що визначили багато в

чому поезику тих музично-жанрових сфер, до яких композитор звертався протягом усього життя.

Творчий шлях Ш. Гуно в цілому аж ніяк не був благополучним сходженням до слави. Так, серед написаних ним чотирнадцяти опер, більшість не мали успіху і були зняті зі сцени після декількох виконань. Винятками в цьому ряду стали «Фауст» і «Ромео і Джульєтта», що прославили ім'я композитора на століття. Разом з тим, будучи новатором в області оперного театру, Ш. Гуно є автором ораторіальних творів, головною темою яких стала культова проблематика. Показово, що «французькі автори завжди виділяють не опери, а духовні ораторії» [373, с. 307] композитора. Інтерес до даної сфери творчості у Ш. Гуно багато в чому обумовлений характером його особистості і духовними ідеалами.

З одного боку, подібно Ф. Лісту, це була яскрава, світська, публічна фігура в панoramі настільки ж блискучої столиці світу: «Його паризьке походження позначалося на складі його розуму, живого і безпосереднього, в пристрасі до хльосткої дотепності, в його яскравих і незалежних судженнях про музичні шедеври» [1034, с. 159]. З іншого – так само, як і його сучасники, на протязі усього життя композитор залишався глибоко віруючим «художником у сутані». У «певний період свого життя (з жовтня 1847 року по лютий 1848) на світі існував “абат Гуно”, який носив духовне плаття, забезпечений листом архієпископа Паризького, що давало йому право жити в кармелітському монастирі і проходити, на правах вільного слухача, курси богослов'я при церкві св. Сульпіція» [1034, с. 162]. Сам Ш. Гуно так писав про цей період в своїх «Спогадах артиста»: «Я вже третій рік виконував обов'язки регента, коли мене потягнуло до священства. Крім музики я став займатися філософією і богослов'ям і навіть, надівши рясу, протягом зими відвідував курси теології в семінарії Сен-Сюльпіс» [213, с. 90-91], названої на честь відомого західного православного подвижника – св. Сульпіція (VII ст.). Показовим є і духовне середовище кармелітського монастиря, що стало на певний період місцем проживання Ш. Гуно, зберігаючи не лише пам'ять про

свого святого небесного покровителя, а й ранньосередньовічні патріархальні духовні традиції жебракуючого ордену кармелітів, які склалися спочатку на християнському Сході (Палестина) і зазнали впливу східної патристики. Відомо, що базис його вчення становив аскетичний чернечий ідеал, близький до східного анахоретства, орієнтований на ідеї «єднання з Богом в невтомній молитві», безперервному духовному самовдосконаленні [48].

На думку Н. Невської, цей етап у творчості Ш. Гуно став основним. Яскравим свідченням тому є духовні твори, які посіли суттєве місце в його творчості. Вони утворюють в деякому роді замкнуте коло, оскільки з них Ш. Гуно почав і ними ж завершив свій творчий шлях в мистецтві як «художник-християнин» [680, с. 81].

Окреслені аспекти духовної біографії Ш. Гуно викликають асоціації і з долею Ф. Ліста, який прийняв у зрілий період своєї творчої діяльності сан абата. Зіставляючи ці дві видатні постаті західноєвропейського музичного романтизму, Е. Уілсон-Діксон писав: «Обидва композитора постійно металися від мирського життя до релігійного. Життя театру для Гуно і легкий успіх на концертній естраді для Ліста часто заглушали в їх душах прагнення до чернечої келії. А потім під час грому оплесків і на вершині слави раптова думка гнала їх геть <...> І вони замикалися в чернечому аскетизмі <...> Вони були схожі у своїй релігійності, в своєму прагненні до святого життя і бажанні писати священну музику, яку вони охоче і вважали найкращою з усього, що написали в інших областях» [995, с. 189].

Відзначимо також, що духовні «метання» названих авторів зовсім не були примхою або проявом пристрасті до зміни вражень. Навпаки, для кожного з них духовна діяльність в сані абата носила характер серйозного життєвого рішення. І нехай в кінцевому підсумку кожен з них не став священником (в повному сенсі цього слова), глибина і щирість віри знайшли відкладення у всій їх творчій діяльності, визначивши «домінантність» прямо або побічно виражених духовно-християнських ідей в їхніх творах, орієнтованих часто на ідеали «Неподіленої Церкви». У продовження цієї

думки нагадаємо слова Ш.-К. Сен-Санса, який стверджував, що «Гуно не припиняв все своє життя писати для церкви, накопичуючи меси і мотети; це було на початку його кар'єри, в месі св. Цецилії, і в кінці, в ораторіях “Спокута” і “Смерть і життя”» [995, с. 192]. З огляду на істотність в оперних композиціях Ш. Гуно християнської морально-етичної проблематики, А. Невська у своїй дисертації приходить до висновку про те, що «в кантатно-ораторіальній творчості композитора формується певний арсенал драматургічних, інтонаційно-тематичних засобів, які згодом втіляться в його оперній творчості і, перш за все, в операх “Фауст” і “Полієвкт”» [680, с. 88].

Сказане, на наш погляд, багато в чому визначає не тільки образний світ значної частини музично-театральної спадщини композитора, а й жанрово-семантичної специфіки французької ліричної опери як такої. «Фауст» Ш. Гуно фактично являє собою зразок даної типології.

Трагедія Й. В. Гете «Фауст» за самою своєю природою є унікальним культурним «“перехрестям”, що веде діалог, з одного боку, з вже сформованими культурними парадигмами (античною, середньовічною, ренесансною), а з іншого – з тими вічними проблемами, архетиповими смислами, які мають своє коріння в міфі, в першу чергу біблійному, що дозволяє визначити книгу німецького класика як своєрідну “квазі-Біблію” світової літератури» [1114, с. 4].

Ш. Гуно і його лібретист звернулися до першої частини гетевської трагедії, зосередивши основну увагу на історії кохання Фауста і Маргарити. Принципові зміни гетевського сюжету в опері Ш. Гуно пов'язані з відсутністю в ній сцени «Пролог на небесах», в якій фактично закладається «фундамент» основного релігійно-філософського задуму трагедії Й. В. Гете. У зв'язку з цим в драматургії опери Ш. Гуно, на думку Н. Невської «...очевидним є “переакцентування” змістовних домінант з релігійно-філософської – “Бог – сатана – людина” – на дзеркально відбиту “людина – сатана – Бог”, які розкриваються в пролозі опери» [680, с. 99]. Відзначимо також, що в опері Ш. Гуно очевидним є і переосмислення духовної значимості героїв і їх ролі в

розвитку дії. Провідним персонажем тут виявляється Маргарита (Гретхен), до образу якої фактично зведені всі «нитки» духовно-релігійного смислового підтексту опери, що дає можливість її співвіднесення з «релігійно-філософської драмою», яка послідовно фіксує гріхопадіння, спокуту-покаяння, порятунок і перетворення головної героїні.

Драматургічна логіка міфопоетичного «зрізу» опери Ш. Гуно, що втілює релігійний конфлікт, вибудована за принципом завершеного кола-циклу: від гріхопадіння (змова Фауста і Мефістофеля в Пролозі) до спокути і прощення (Мефістофель – Маргарита – фінал). Обидві сцени обрамлені хоровою пасхалією, що символізує вічне оновлення та спасіння. Так сюжет опери Ш. Гуно стає співвідносним не тільки з семантикою ораторіального жанру (досить близького композитору), але і з містеріальною циклічністю, що становить в результаті глибинний сакральний підтекст аналізованої опери, в жанрових межах якої за зовнішньою невибагливою скромністю образно-музичного вираження прихована глибока духовно-релігійний ідея.

Репрезентуючи гетевську ідею, Ш. Гуно, разом з тим, апелює до кращих традицій французького музичного театру, що, як зазначалося вище, відповідає поетиці французької ліричної опери. Відзначимо також особливого роду мелодійне багатство музичного стилю опери, що проявляється у великій кількості яскравих пластичних мелодій, на яких будуються розгорнуті сольні, ансамблеві і хорові номери. Позначена якість мелодійної мови «Фауста» Ш. Гуно доповнена постійним зверненням композитора до жанрів побутової музики, інтонаційній сфері народної пісні (хоча і без цитат), романсу, ритмоінтонаційним структурам марша, вальса, тобто до сфер популярної музики, які і визначили простоту мови даної опери, що втілює «велику» ідею «малими» типовими загальнозначущими засобами музичного вираження. Останнє, як вже зазначалося, становить один з сутнісних методів бідермаєру, стилістика якого також визначає поетику французької ліричної опери.

«Не чекайте розгадки <...> Подібно до того, як це відбувається з історією світу і людства, проблема, що остаточно вирішена, кожен раз виявляє нові, які

доводиться вирішувати» [680, с. 45]. Так писав Й. В. Гете в одному зі своїх листів до графа Рейнхардта з приводу задуму та ідеї свого знаменитого «Фауста». Опера Ш. Гуно – одна із складових у ланцюзі розгадок не тільки великої поеми І. В. Гете, а й високого музичного мистецтва.

«Кожен французький композитор має трохи Массне в своєму серці, так само, як кожен італієць – частку Верді та Пуччіні», – писав Ф. Пуленк (цит. за: [465, с. 231]). Серед оперних композиторів другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Ж. Массне – одна з блискучих і найбільш суперечливих фігур. З одного боку, Ж. Массне – ім'я культове для своїх сучасників, увінчане славою і прикрашене ореолом неперевершеного оперного майстра. З іншого, – чи не забуте в наш час. В репертуарі сучасних театрів, проте, одне з визначних місць займає його «Вертер», що узагальнив кращі традиції французької ліричної опери і, одночасно, німецької романтичної літератури.

«Вертер» Ж. Массне – один із шедеврів жанру французької ліричної опери, написаний на основі роману Й. В. Гете «Страждання юного Вертера». Створений наприкінці ХVІІІ ст., він відображає трагічну долю сучасника, який, втративши надію на взаємну любов, не знайшовши в сучасному йому суспільстві застосування власним силам, здібностям, вирішує піти з життя. З точки зору Н. Вільмонт, що досліджує образно-сміслову специфіку гетевського роману, «в особистій долі і особистих стражданнях [героя] поетові відкрилася доля і страждання цілого покоління, засудженого жити у відсталій напівфеодальній Німеччині з її політичним гнітом і жорстким придушенням особистості» [139, с. 65]. Зіставляючи свого героя з шекспірівськими персонажами, Й. В. Гете проводить паралелі між Вертером і Гамлетом, трагедію яких він визначає як «трагедію людини, на яку покладено непосильне завдання: відновити досконалість світу. «Гамлет не в силах відкинути свою тяжку ношу, але і не в силах нести її». В цьому ж і трагедія Вертера, якого О. Пушкін визначив саме як «бунтівного мученика», а не політичного борця [139, с. 67, 71]. Очевидна влучність пушкінського

визначення сутності гетевського героя і її духовного підтексту, яка фіксує насамперед саме його духовну боротьбу (мучеництво), а не статус соціального діяча.

Роман Й. В. Гете мав широкий резонанс в Європі, ставши на довгий час центральним явищем західноєвропейської культури кінця XVIII ст. Особливу популярність він знайшов саме у Франції, ставши однією з улюблених книг Наполеона Бонапарта. Популярності не перешкоджала і відповідна різниця у резонансності його ідей у Франції і Німеччині кінця XVIII – початку XIX ст. «У Франції “Вертер” був одним з багатьох сигналів, які закликали до політичних боїв зі старим порядком; тут же в Німеччині, де, за висловом Гете, “все було зосереджено у внутрішньому світі”, вибух, зроблений книгою, привів до одних лише стогонів і частих самогубств» [139, с. 69-70].

Причини, що спонукали Ж. Массне звернутися до роману Й. В. Гете як літературної першооснови своєї опери, досить різноманітні. У їх числі затребуваність героя, подібного Вертеру, в межах жанрової типології французької ліричної опери. Далі, можливо сам композитор відчув спорідненість своєї душі з героєм роману. За свідченням Ю. Кремльова, композитор до старості любив дітей і природу. «Він як дитина радів можливості повернутися додому, гуляти <...> по тінистих алеях Люксембурзького саду, слухаючи веселі крики дітей і щебетання птахів» [465, с. 207-208]. Таким є в своїй простодушності і героєм Й. В. Гете при першій зустрічі з читачем: він любить дітей, обожнює природу, із задоволенням спілкується з простими людьми. «Гомер, діти, природа, любов – патріархальний світ, несподівано здобута ідилія Вертера», – зазначає Л. Мудрецька [641, с. 100].

Закономірно разом з тим, що між романом і оперою в трактуванні сюжету, ідеї, героїв є істотні відмінності. У романі Й. В. Гете головний герой представлений учасником не тільки особистої драми, а й соціального життя. Неможливість застосування своїх сил і здібностей, відсталість соціально-суспільного середовища, в яку він потрапляє, посилює драматизм його долі.

«Трагедія Вертера, на думку Гете, – трагедія вимушеної бездіяльності <...> Якби для Вертера був відкритий шлях широкої та плідної практичної діяльності, він, кажучи словами того ж Лессінга, можливо, і зумів би уберегти себе від “поневолення богом любові”» [139, с. 70].

Ж. Массне ж бере в основу своєї опери лише одну сюжетну лінію – любовну драму Вертера. Специфіка «перекладу» роману в оперний спектакль також зумовила ряд нововведень, в числі яких виділяється посилення ролі жанрового начала в особі таких персонажів як Брюльман, Кетхен, Йоганн і Шмідт. Комічні епізоди, пов’язані з цими персонажами, покликані відтінити трагедію головного героя. Велику в порівнянні з романом Й. В. Гете роль відіграють і інші епізодичні персонажі як, наприклад, сестра Шарлоти – Софі. Зростає значимість і оточуючих життя героя побутових сцен, що особливо очевидно в драматургічно-символічній функції дитячої різдвяної пісні (в романі вона відсутня), що відкриває і завершує оперу, а також позначає духовну гармонію-ідилію патріархального світу Шарлотти і її оточення. Характерно, що «знаком» даної гармонії стає не тільки символіка християнського Різдва, а й супутній їй паралітургічний жанр різдвяної пісні.

Нарешті, опера Ж. Массне демонструє інше, в порівнянні з романом співвідношення головних героїв. У Й. В. Гете, безсумнівно, головним персонажем виступає Вертер. Читач знайомиться з ним задовго до того, як він зустріне любов свого життя. В опері дія фактично починається із зустрічі героїв, що дає можливість розцінювати роль і партію Шарлотти як не менше значиму і важливу в розкритті драми. Сказане підкріплюється фінальною сценою опери, в якій смертельно поранений Вертер вмирає на руках Шарлотти, на відміну від заключної сцени роману Й. В. Гете, в якій обставини смерті головного героя представлені у вигляді скупой констатації фактів від третьої особи. Подібного роду виділення значущої ролі жіночого персонажа як символу чесноти, смирення, терпіння, вірності патріархальним традиціям викликає також аналогії і з «Фаустом» Ш. Гуно і роллю в ньому Маргарити (див. вище).

Оперу «Вертер» сам Ж. Массне визначив як «ліричну драму». Вона складається з 4-х дій, що включають 5 картин, які відрізняються при цьому камерністю масштабів. В опері, де домінують сольні та ансамблеві сцени, практично відсутні хорові та танцювальні сцени, показові в цілому для інших жанрів французького музичного театру. Виняток становить лише дитяча хорова різдвяна пісня, що обрамляє оперу.

Подібного роду «монологізм-діалогізм» вельми показовий не тільки для типології французької ліричної опери, але і для інших зразків музичного театру ХІХ–ХХ ст., що так чи інакше репрезентують якості патріархально-ортодоксальної культурно-історичної традиції в її різних національних проявах. Аналогічного типу концентрація на аспектах перетворення героїв, їх духовного вибору показова і для «психографічних драм» В. Ребікова, і для духовно-смыслових якостей «Повісті про справжню людину» С. Прокоф'єва, і, нарешті, для містеріальної «епопеї» О. Мессіана, зосередженій на ідеї духовного сходження її головного героя – Франциска Ассизького (див. нижче).

Особливості літературного першоджерела «Ветера» і його жанровий базис багато в чому визначили подвійність стилістичних характеристик цієї опери, яка демонструє оригінальний перетин романтичної і бідермаєрівської традицій. При цьому перша з них зосереджена на всебічному показі особистої драми головного героя, який підпорядковує всі свої вчинки покликом любові, яка, на думку М. Черкашиної, в творчості композиторів-романтиків оцінюється не просто як «вільне і прекрасне індивідуальне почуття», але в кінцевому підсумку «...вводиться в систему вищих цінностей і отримує суспільне визнання...» [1083, с. 20].

Бідермаєрівська стилістична якість в «Вертері» Ж. Массне репрезентована зазначеною вище значущою роллю патріархальних побутових сцен, орієнтованих не стільки на індивідуалізм музичного висловлювання, скільки на опору на типові, загальнозначущі засоби вираження, що апелюють до духовно-фольклорної кантової традиції. Гранична фактурна простота

висловлювання в даному випадку викликає асоціації і з традиціями домашнього музикування, а також з професійною музичною творчістю авторів, що апелюють до стилістики бідермаєра. Його ознаки мають також і цілий ряд інших точок дотику з «Вертером» Ж. Массне. Ключова роль для бідермаєра таких понять, як «дім» визначає важливість в його мистецтві теми сім'ї та дитинства. Ідейно-сміслова сторона аналізованої опери також характеризується акцентуванням ідилічних сторін теми «дому», «сім'ї» Шарлотти, вірності героїні обітниці покійній матері, що протистистоїть душевним метанням Вертера і його самотності. Відзначимо також, що останній смисловий аспект ріднить твір Ж. Массне з «Назаром Стодолею» Т. Шевченка – К. Данькевича. Аналогічним чином різдвяна пісня, що відкриває і завершує твір Ж. Массне, незмінно символізує мир дитинства і прилучення до гармонії високих духовних істин, «вторгається» в трагічну сцену смерті Вертера в фіналі опери.

В кінцевому підсумку драматургічний конфлікт опери виявляється зосередженим на протиставленні індивідуалістичної драми-трагедії героя і духовно-патріархальних сімейних цінностей, що визначають життєвий шлях і мотивацію вчинків більшості персонажів аналізованої опери і, в першу чергу, Шарлотти. Дана драматургічна ідея багато в чому визначає інтонаційну мову «Вертера», що вибудовується на протиставленні граничної загостреності-експресивності партії Вертера, і тематизму, сполученого з патріархальним світом Шарлотти, що апелює до принципової діатоніки, протяжним бурдонам і «прелюдійним» варіюванням інтерваліки тонічної квінти, показової і для християнської церковно-співочої практики.

Позначений ракурс, на наш погляд, становить одну з найважливіших типологічних якостей французької ліричної опери. На думку Ю. Кремльова, «конфлікт чуттєвого і морального, потягу і обов'язку, спокуси і етичних норм був уже з вражаючою ясністю не тільки встановлений, але і розвинений в “Фаусті” Гуно, що зробило цю оперу основоположною для тривалого історичного періоду. Виділилися в “Фаусті” і вельми характерні стикання,

взаємопроникання релігійного і чуттєвого – конфліктність супроводжувалася поступливістю, спробою примирити протилежності, знайти середню лінію, “золоту середину” моралі. Зрештою чуттєвість виправдовувалася, а релігії також залишалося місце. У всій системі образів висувався своєрідний принцип “грішного благочестя”» [465, с. 27].

Виділена стилістична двоїстість доповнюється в «Вертері» також взаємодією власне французької та німецької музично-театральної традиції. «Французькі коріння» «Вертера» Ж. Массне відчутні і в жанровій близькості даної «ліричної драми» з типологічними ознаками власне французької ліричної опери, і з показовою для останньої переробкою літературного першоджерела, відповідно до якої пріоритетне місце в творі починає займати не соціально філософське підґрунтя роману, а його любовно-лірична лінія з відповідним духовним підтекстом. Вплив національної традиції відчувається і в зазначеній вище значущій ролі в опері жанрово-побутових сцен, орієнтованих на різні традиції популярного музикування (вальс, застільна пісня, різдвяна пісня), що істотно відтіняють «драму любові» головного героя і виконують функцію драматургічного контрасту, як, наприклад, різдвяна пісня.

Важливе місце в «Вертері» належить вокально-декламаційному фактору. Ігноруючи традиційну номерну структуру, Ж. Массне створює особливий стиль сольного музичного вираження, відповідно до якого взаємопроникнення аріозності і декламаційного начала чуйно фіксує всі нюанси представленої «драми любові». Мелодика Ж. Массне тісно пов’язана зі словом, звідси її надзвичайна гнучкість і виразність. Грань між мелодією і речитативом майже невловима, а тому оперні сцени Ж. Массне не діляться на замкнуті номери і зв’язуючі їх «службові» епізоди, як це було у Ш. Гуно, А. Тома, Ф. Галеві. «Массне втілював їх дуже по-французьки, – зазначав Є. Рубаха, – багато в чому відроджуючи традиції, висхідні до Ж. Б. Люллі. Однак в основі речитації Массне лежить не урочиста, піднесена декламація

трагічних акторів, а невігадлива побутова мова простої людини. У цьому головна сила і своєрідність лірики Массне...» [823].

Одночасно, «Вертер» Ж. Массне демонструє зв'язок з німецькою музично-театральною традицією. Вона проявляється в зверненні до популярного у всій Європі ще з кінця XVIII ст. німецькому роману Й. В. Гете. Композиційно-драматургічна сторона опери також демонструє (при всіх очевидних відмінностях) вплив музичного театру Р. Вагнера і його духовних ідей. Він відчутний і в широкому використанні можливостей лейтмотивної системи (понад 10-ти), і значній ролі оркестрової партії, що концентрує в собі не тільки базові лейттеми опери, а й симфонічні узагальнення образно-сміслового порядку, зафіксовані в «Прелюдях» (I - III дд.) і «Симфонії» (IV д.). Так Прелюдія, що передує 1 д., визначена автором як «Будинок судді», побудована на протиставленні багатоскладового музично-тематичного комплексу, що характеризує Вертера, і ідилічної теми, що відображає атмосферу миру і гармонії будинку Шарлотти. Характер Прелюдії до 2 д. («Липи») не тільки передує жанрові сцени провінційного Вецлара, але і в кінцевому підсумку протистоїть душевним переживанням безнадійно закоханого Вертера. Прелюдія 3 д. («Шарлотта і Вертер») цілком сконцентрована на драмі головних героїв, відтворюючи їх базові лейтмотивні характеристики. Підсумок інструментальним узагальненням підводить «Симфонія» 4 д. («Ніч перед Різдрвом»). Подібне жанрове визначення в межах оперного спектаклю пов'язує цей епізод «Вертера» Ж. Массне як з духовною вокально-інструментальною традицією XVI – початку XVII ст. (Дж. Габріелі «Священні симфонії»), так і з ранніми етапами історії розвитку опери [1118, с. 22].

Виділені аналогії з богослужбовою практикою в повній мірі співвідносяться не тільки з «симфонією», а й з зазначеними вище «прелюдіями», що склали, одночасно, і «французьку» якість стилю даного твору. Останні, як відомо, були широко відомі у французькій музичній практиці попередніх століть, в тому числі і в богослужбовій. Т. Зенаїшвілі,

узагальнюючи відомості про так звану «французьку бестактову прелюдію», наводить визначення Н. Лебега: «Прелюдія – це ні що інше, як підготовка до виконання п'єс в певному тоні, проба інструменту, а також твердження того тону, який ви бажаєте використовувати». Констатуючи «прикладний» характер даного жанру, автор проте вказує на більш глибинний змістовно-смісловий аспект даного жанру, котрий виводить його за межі «простого вступного “жесту”» [314, с. 116]. В даному випадку, на наш погляд, істотна не тільки співвідносність подібної прелюдії з семантикою «італійської токати» і «елегійного томбо», а й з ідеєю настройки на «певний тон», що має на увазі в тому числі і церковну ладову систему з властивими їй духовно-смісловими якостями. У цьому плані «прелюдія» як самостійний жанр французької музично-історичної традиції виступала в певній сакральній якості, концентруючи в імпровізовано-дімінуєваній формі семантико-інтонаційні форми ладу-модусу. «Прелюдії» «Вертера» Ж. Массне аналогічним чином відтворюють (відповідно до принципу «велике в малому») духовно-смісловий підтекст кожного з «актів» драми героїв і їх духовного вибору.

Таким чином, духовно-смісловий і драматургічний контекст опери Ж. Массне «Вертер» дозволяє співвіднести її не тільки зі стильовими шуканнями європейської культури ХІХ століття (романтизм, бідермаєр), але і з жанровими традиціями французького музичного театру даного періоду, його морально-етичною спрямованістю, висхідною до французької духовно-патріархальної традиції і її жанрово-інтонаційних «знаків». Широкий культурологічний погляд на жанрово-стильову специфіку оперної спадщини Ж. Массне відповідно дає можливість усвідомити ті процеси в культурі ХІХ ст., які виявляють через художню творчість глибинні перетворення людської сутності.

Позначений в попередніх аналізах даного підрозділу духовний аспект, що є властивим французькому музичному театру на різних етапах його історичного розвитку і виявляє його патріархальні якості, мав також інші жанрові прояви. Кінець ХІХ – початок ХХ ст. характеризується сплеском

інтересу в різних країнах Європи до містеріальної традиції. Вона очевидна в німецькій музичній культурі, отримавши оригінальне переломлення в зрілому оперному репертуарі Р. Вагнера, і у французькій культурно-історичній традиції, про що свідчать, наприклад, релігійні дійства символіста і неокатолика П. Клоделя (чий позиції були близькі до ідей старокатолицизму), творчість Ф. Жамма і М. Жакоба.

У музичній культурі Франції другої половини XIX століття спостерігаються процеси, орієнтовані на втілення різних форм жанрово-стильового синтезу, серед яких найбільш стійкою моделлю можна вважати пошуки сполучення типологій опери та ораторії. Тяжіння до створення подібних поліжанрових композицій є особливо очевидним в творах, пов'язаних з міфологічною або, найчастіше, з біблійною тематикою. Аналізуючи містеріальну традицію французької музичної культури XIX століття, Г. Калошина зазначає в якості першого етапу її відродження другу половину століття, «коли у французькому мистецтві починає культивуватися ораторія на біблійний або євангельський сюжет. Елементи театральних традицій містерії збагачують драматургію «Дитинства Христа» Г. Берліоза, ораторій «Потоп» і «Різдвяна» К. Сен-Санса, «Смерть і життя» Ш. Гуно, «Ревекка» і «Руфь» С. Франка, які стають зразком розуміння містерії як духовно-релігійної співтворчості “посвячених”» [374, с. 165-166].

Генезис і актуальність означеної містеріальної якості французької культури знайшли відображення також у деяких аспектах докторської дисертації В. Азарової «Античність у французькій опері 1880-1900 років». Згідно з позицією дослідника, в цей історичний період, «зазначений “втомою думки” (А. Франс)», питання християнської віри, християнського гуманізму широко обговорювалося в колах французької громадськості. Сцієнтистська і феноменолістична філософія професорів Сорбони не задовольняла сучасників, які прагнули до досягнення метафізичних істин. Вчення Шарля Пегі, Леона Блуа, Фелікса ле Дантека показували, що уявлення людини про світ стає все більш антропоморфним, оскільки людина йде до ідеї з'єднання

людського з «надлюдським», ідеї Бога – з ідеєю боголюдини. Своєрідність подібного синтезу відображено в книгах Е. Ренана (1823-1892) «Життя Ісуса» і «Апостоли», які справили величезний вплив на сучасників. Він привернув увагу художників і композиторів до епохи раннього християнства; вчений бачив своє завдання в створенні критичної історії походження християнства. Ренан був письменником-мислителем, вельми шанованим в широких світських колах французького і європейського суспільства. Видатні діячі французької культури намагалися знайти художнє осмислення ідей і образів, які інтерпретував Ренан; його послідовниками вважали себе Г. Флобер, І. Тен, А. Франс, С. Франк, Ж. Массне [7].

К. Сен-Санс, при всій своєрідності своєї творчої позиції, був їх сучасником і тому, орієнтуючись на власні художньо-естетичні позиції, так чи інакше відобразив у творчості духовні віяння своєї непростой епохи, про що свідчать не тільки згадувані вище ораторії композитора, але і його опера «Самсон і Даліла». Піднімаючи питання про стильову специфіку творчості К. Сен-Санса, Ю. Кремльов приходить до висновку про значну роль в його творчій спадщині класицистської традиції. Її він вбачає, наприклад, в творчому спілкуванні К. Сен-Санса і Д. Енгра як адепта класицизму у французькому живопису. «Сен-Санс з його винятковим культом лінії і малюнка в музиці (при підпорядкованому значенні колориту) був дуже близький саме до Енгра, але ніяк не до Делакура. Роль Сен-Санса в історії французької музики виявилася багато в чому спорідненою ролі Енгра в історії французького живопису (хоча творчість Сен-Санса розвивалася в іншу епоху)» [466, с. 17]. У позначеній характеристиці стильових якостей творчості К. Сен-Санса очевидним є неприйняття композитором новаційних якостей музичного романтизму і наступних епох і пріоритетна роль в його спадщині класико-традиціоналістської позиції, що здобула йому славу «консерватора і ретрограда».

Закономірною в зв'язку з цим виглядає стилістична паралель «К. Сен-Санс – Ф. Мендельсон». «І справді, – стверджує О. Майкапар, – у цих

композиторів багато спільного: обидва творили без видимих зусиль, обидва володіли віртуозною технікою, були наділені чудовим мелодійним даром, в обох дуже ясні музичні форми і гармонійні структури, музика і того і іншого доставляє незатьмарене задоволення. Мендельсон, як усіма визнається, є більш глибоким, Сен-Санс часом дозволяє і не дуже високосортній музиці вилитися з-під його пера. “Я створюю музику, як яблуна народжує яблука”, – писав Сен-Санс. Іншим разом він зізнався: “Я живу в музиці, як риба у воді”» [580].

Подібний підхід стане визначальним у творчій спадщині композитора, орієнтованій на непорушні традиції класичного мистецтва та їх оригінальний синтез, який знаходимо, зокрема, в опері «Самсон і Даліла», що увібрала в себе досвід творчого освоєння і генделівських ораторій, і традицій французького музичного театру («велика» і лірична опера), і духовно-художніх пошуків пізньої творчості Г. Берліоза, а також містеріальних інтенцій французької культури рубежу XIX-XX ст.

В опері «Самсон і Даліла», вперше поставленій у 1877 р. в Веймарі, К. Сен-Санс, минаючи опис історій про героїчні подвиги юного Самсона, зосереджує свою увагу на інтерпретації старозавітного переказу про Самсона на кульмінаційній точці взаємин героя з Далілою і їх трагічних наслідках. При цьому особиста драма персонажів прекрасно доповнена історичним і духовним протистоянням іудеїв і філістимлян, що знайшло відображення в значущій ролі в опері масових хорових сцен. Сміслові акцентування подібного протистояння підкріплюється також тим фактом, що обидва головних героя фігурують в опері не тільки як учасники індивідуальної драми, а й як своєрідні духовні лідери своїх народів.

Самсон вже в I д. виявляє не тільки свою фізичну силу, але і силу духу, яка дозволяє йому надихати свій народ, що перебуває в зневірі і розчаруванні, на боротьбу з філістимлянами-гнобителями. Даліла представлена в опері як жриця, чие мистецтво зваблювання, зачарування виступає її головною і єдиною зброєю, перед якою не в силах встояти Самсон. Сила впливу її

чарівності на героя є очевидною вже безпосередньо в I д., в рамках якої Самсон, закоханий в Далілу, вже не здатний прислухатися до порад старця, що застерігає його від жіночої підступності жриці. У II д. в «метаннях» героя між почуттям обов'язку по відношенню до свого народу, покликанням «назоря» і згубною пристрастю до Даліли, «верх» в кінцевому підсумку здобуває останнє. III д. виявляється не тільки трагічною кульмінацією в долі Самсона, що кається, усвідомлюючи глибину свого «падіння», а й «піком» торжества Даліли, що глузує над поваленим завдяки їй ворогом-ізраїльтянином, приймаючи безпосередню участь в язичницькій культовій «вакханалії».

Подібний підхід в інтерпретації старозавітного сюжету сусідить у К. Сен-Санса також з відтворенням, перш за все, в образі головного героя – Самсона – з одного боку, архетипових якостей – Божої вибраності, духовного лідерства, місії порятунку та звільнення народів, з іншого – з «амплуа людини», схильної до земних слабкостей, пристрастей і пороків. У статті В. Супрун, присвяченій аналізу деяких принципів «змістотворення» в опері К. Сен-Санса «Самсон і Даліла», ця сторона даного твору розглядається не тільки з позицій індивідуального вираження автора («синтагматична тенденція»), але і в руслі узагальнень більш високого рівня, визначених дослідником як «парадигматична тенденція» [934, с. 46]. Виділяючи в якості узагальненої ідеї-характеристики змісту опери К. Сен-Санса «присутність фігури “Божого обранця”, пророка, героя-посланця» [934, с. 47], автор також позначає ряд творів композиторів XVIII–XIX ст., що тяжіють до відбиття аналогічної ідеї у всій різноманітності її інтерпретації. У їх числі ораторія Г. Ф. Генделя «Самсон», «Пасіони» Й. С. Баха, «Лоенгрін» і «Парсіфаль» Р. Вагнера, «Пророк» Дж. Мейєрбера, «Борис Годунов» М. Мусоргського, «Саломея» Р. Штрауса.

Сюжетно-образна і ідейно-сміслова специфіка опери К. Сен-Санса «Самсон і Даліла» багато в чому зумовили і її жанрову багатоскладність. З одного боку, виходячи з початкового композиторського задуму, цей твір несе

на собі відбиток ораторіального жанру, що проявляється в апеляції автора до біблійного першоджерела, в значущості в концепції твору ідей генделевської ораторії «Самсон», в істотній ролі в опері хорових сцен, в музично-риторичній узагальненості характеристик головних героїв тощо

Одночасно, опера «Самсон і Даліла» певною мірою зазнала впливу «великої» французької опери. На рівні більш стислої трьохактної композиції (а не п'ятиактної), К. Сен-Сансу вдається втілити грандіозний конфлікт двох біблійних народів. При цьому історичне протистояння доповнюється драмою головних героїв, що належать до різних таборів. Для Самсона це протистояння посилюється також яскраво вираженим конфліктом (класицистського спрямування) між його обов'язком духовного вибраності і пристрастю, яку він відчуває по відношенню до Даліли. Подібного роду сюжетна фабула досить показова саме для «великої» опери мейєрберівського типу. Всі ці аналогії можна також доповнити наявністю в творі ефектних видовищних масових сцен і балету.

Разом з тим, драматургічна специфіка «Самсона і Даліли» певною мірою пов'язана і з жанровими канонами ліричної опери, що підкреслено роллю особистої драми героя, наявністю у II д. великої дуетної сцени, сповненої високим ліризмом. При цьому необхідно все ж зазначити, що драма Самсона у К. Сен-Санса принципово відрізняється від ліричних драм героїв Ж. Массне, Ш. Гуно і їхніх сучасників. В останньому випадку має місце справжня любов, що вступає в певне протиборство з загальноприйнятими, в тому числі і з християнськими, духовними і моральними нормами соціуму, в якому змушені жити герої. Почуття Самсона в результаті виявляються лише великою пристрастю-спокусою, що приводить його до морального падіння. Даліла ж первісно не відчуває по відношенню до нього ніяких почуттів, крім ненависті і бажання мстити за свій народ. Її чарівність – лише майстерна гра, замаскована під любов-пристрасть. В кінцевому підсумку ідея Божественної обраності Самсона, його високої духовної місії виявляється домінуючою в духовно-смісловому контексті твору композитора, визначальною ідеєю якого

стає духовний подвиг-перетворення головного героя. У цьому плані його доля частково зближується, з одного боку, з духовним шляхом Маргарити з «Фауста» Ш. Гуно, з іншого – з жертовно-мученицькою місією Івана Сусаніна з однойменної опери М. Глинки (див. нижче).

Цікаво, що в опері К. Сен-Санса, на відміну від багатьох музично-театральних творів сучасників композитора, практично не відчутний вплив вагнерівських музичних драм, про що свого часу говорив Ж. Тьєрсо. «Без сумніву, – пише дослідник, – що опера “Самсон і Даліла”, продовжуючи традицію “Троянців” (Берліоза), а не “Трістана та Ізольди”, розгортає перед нами швидше послідовний ряд картин, ніж драматичну дію». Узагальнюючи далі вокально-інтонаційну специфіку аналізованої опери, Ж. Тьєрсо вказує на особливу значущість в ньому саме вокально-аріозного начала (на противагу вагнерівській «нескінченній мелодії): «Спів розливається в ній широкою хвилею. Мимоволі задаєшся питанням, звідки ця дивна омана сучасників, які кричали: “Тут немає мелодії”! І це говорить, коли перед ними розгорталася сторінка зваблювання Даліли (арії “Весна з’явилася...”, “Відкрилася душа” та ін.). Навіть італійське *bel canto* не створював нічого подібного» [981, с. 85]. Отже, в аналізованому творі К. Сен-Санса очевидна наявність поетики містеріальної драми духу, що в кінцевому підсумку домінує над пристрасстю героя, будучи доповненою пріоритетною роллю власне вокально-мелодійного начала.

«Незалежність» К. Сен-Санса в даній опері від принципів вагнерівської музичної драми разом з тим не заважає композитору широко використовувати в своєму творі лейтмотивну систему, яка так чи інакше відображає основну ідею вистави. Діатоніці тематизму Самсона-героя як духовного лідера ізраїльського народу композитор протиставляє томну хроматіку, чуттєвість і вишуканість лейттематизму Даліли. Лейтмотивний принцип в опері К. Сен-Санса також істотно доповнюється і жанровими узагальненнями в характеристиці основних учасників дії. Ізраїльтяни охарактеризовані в опері в монументальних хорових сценах мадригального характеру, хорових фугах,

нерідко спираються на стилістику ламенто, славлення, на традиції монодійного співу, а також на узагальнений музичний вираз героїки в сольній характеристиці Самсона, в той час як філістимляни представлені частіше через опору на танцювальну жанрову сферу, а також на стилістику скерцозності. Додамо також, що визначальною інтонаційною сферою партій Самсона і ізраїльського народу виступає квінтово-секундова інтерваліка, що є співвідносною і з церковно-співочою традицією.

Таким чином, опера К. Сен-Санса «Самсон і Даліла», створена на перетині ренесансу різноманітних традицій, втілила в собі не тільки духовно-стильові пошуки, показові для історії французького музичного театру другої половини XIX століття, а й творчі шукання її автора, схильного до синтезування вікових засад західноєвропейської музичної культури, про що свого часу писав Р. Роллан: «Хвилинами здається, що повертаєшся до Мендельсона, навіть до Спонтіні і до школи Глюка. Здається, ніби рухаєшся серед пейзажів, колись вже побачених і улюблених; не те щоб можна було б тут відзначити пряму схожість, – ні в кого, мабуть, так рідко не зустрічаються ремінісценції, як у цього композитора, який зберігає у своїй пам'яті всіх старих майстрів, – але він так схожий на них самим своїм духом <...> Він вносить в тривожність нашого сучасного мистецтва трошки світла і м'якості колишніх днів» [818, с. 85]. Окреслені якості поетики «Самсона і Даліли» К. Сен-Санса, з одного боку, дозволяють співвідносити названий твір з віковими духовно-містеріальними і патріархальними традиціями французької культури, з іншого – передбачають «містеріальний космос» культури XX ст., представлений у творчості О. Мессіана.

Підводячи підсумок аналізу типологічних і семантико-сміслових особливостей французької ліричної опери і творчості її репрезентантів, необхідно відзначити:

- стильову подвійність названого жанру, що апелює до якостей романтизму і бідермаєру і визначає властивий йому драматургічний принцип

протиставлення індивідуального світу героїв і патріархального середовища їх існування;

- реалізацію в типології ліричної опери ідеї втілення «великого в малому», відповідно до якої лірична драма і перипетії долі головних героїв отримують глибинний духовний підтекст, орієнтований в кінцевому підсумку на Преображення при пріоритетній ролі християнських морально-етичних поведінкових якостей, генетично висхідних до ранньохристиянських архетипових духовних цінностей;

- співвіднесеність жанрово-драматургічних і інтонаційно-виразних показників ліричної опери з типологією духовно-хорових жанрів і близьких їм аж до жанрового синтезу «опера-ораторія-пасіон» з відповідним апелюванням до інтонаційної мови церковно-співочого обиходу і його ладово-фактурних показників (монодія, бурдон, кантовість), які виявляють контактність не тільки з власне французькою музично-історичною традицією, а й її патріархально-ортодоксальною генезою.

Зв'язок з останньою намічає також реальність аналогій французького музичного театру з російської оперою XIX ст. і її літургійно-патріархальними підвалинами. Співвіднесеність їх з традиціями «російського бідермаєра», як вказувалося раніше, генетично пов'язана з віковими традиціями «Домострою» у всій широті його смислового спектра. «Російський бідермаєр» як реалізація ідеї «Домобудівництва» і її втілення в музичному театрі XIX – XX ст. простежується в репрезентативних оперних творах К. Кавоса, М. Глинки, їх послідовників, а також у творчості В. Ребікова, єдиного з російських композиторів XIX – початку XX ст., що наслідився музично осмислити поезію «дворянських гнізд» І. Тургенєва і специфіку російської садибної культури у всьому різноманітті її проявів (див. нижче).

«У всьому шукайте великого сенсу» (цит. за: [613, с. 299]), – ці слова оптинського старця Нектарія є не тільки духовним заповітом, зверненням до сучасників і нащадків, а й виступають своєрідним символом пізнавальної

установки багатьох слов'янських культур, в тому числі і російської. Остання, як зазначалося раніше, фактично уособлює собою своєрідний «гіпертекст, стрижнем якого є християнське віровчення» [1088, с. 104], що визначило характер і російської книжкової традиції, і візуального мистецтва, і специфіку богослужбово-співочого, а пізніше і професійного музичного мистецтва, найбільш повно представленого в першій половині XIX століття генієм М. Глинки, його сучасників і послідовників, в творчості яких ідеї духовного «Домобудівництва» і типології патріархально-ортодоксальної культури проявилися найбільш яскраво.

Однією з форм її втілення можна вважати апелювання до знакових подій і постатей російської історії, що багато в чому визначили не тільки шляхи її подальшого розвитку, а й сутнісні духовно-ментальні якості нації в цілому. Серед таких особливо виділяється постать Івана Сусаніна, який став героєм одного з найскладніших періодів російської історії XVII століття. Його подвиг займає в суспільній свідомості особливе місце, а сам Сусанін здавна міцно віднесений до числа національних героїв Росії як виразник її духу і національної ідеї. З ім'ям цього костромського селянина пов'язаний цілий пласт російської культури: йому присвячено безліч історичних робіт, його подвиг отримав яскраве відкладення в літературі, театрі, образотворчому мистецтві, фольклорі, а також і в музиці. Сукупний досвід художнього втілення образу Івана Сусаніна представляє його, за словами В. Белінського, як «страждальця святого почуття відданості до царя». «Він помер мовчки, – пише далі критик, – пожертвував собою не для афекту, не вимагаючи ні хвали, ні подиву. Хвала і здивування знайшли його; але знайшли в подвизі, а не в житті, в справі, а не в особистості» [63].

Численні історичні джерела, при всій різноманітності заявлених позицій, демонструють уявлення про Івана Сусаніна як про символ російської національної ідеї, узагальненій пізніше в знаменитій уваровській тріаді «православ'я, самодержавство, народність». Закономірність подібного підходу очевидна, оскільки самосвідомість російської людини початку XVII

століття не могла уявити існування своєї Вітчизни без названих трьох стовпів російської державності і ментальності. Подібні ідеї живили численні художні інтерпретації драматичного фіналу долі Івана Сусаніна, представлені у авторів XIX – початку XX ст. Серед них особливо виділяється дума К. Рилєєва «Іван Сусанін», «російська бувальщина» М. Польового під назвою «Подільські ліси», живописні роботи М. Скотті («Подвиг Івана Сусаніна»), М. Нестерова («Видіння Івану Сусаніну образу Михайла Федоровича») та багато інших. Особливий інтерес викликають оперні інтерпретації зазначеного образу і поєднаної з ним ідеї, які знаходимо в творчості М. Глинки і його сучасника К. Кавоса.

Апелювання названих композиторів до героїчних сторінок російської історії XVII століття і її яскравих особистостей, що «знаходили себе через віддачу і жертвну любов до Бога, сім'ї, народу, вітчизні, царя» [612], характеризує не тільки патріотичний настрій їх епохи, а й звернення до глибинних коренів російської національної самосвідомості, відбитим, в різних пам'ятках давньоруської культури, зокрема, в згадуваному раніше «Домострої». Народжений на основі сплаву різноманітних середньовічних джерел (в тому числі і візантійських), «Домострой» уособлював собою блискучий зразок злиття і гармонійної взаємодії духовного, сакрального і буденного, повсякденного, «людського мікросвіту, обмеженого часом і простором, і Божественного макросвіту, до якого людина була і залишається призначеною» [784, с. 9]. Закономірною в зв'язку з цим виступає також контактність ідей «Домострою», що живили духовно-етичний сенс і підтекст опери М. Глинки «Життя за царя», «Івана Сусаніна» К. Кавоса та інших названих вище зразків російської художньої культури, з «духовним модусом» бідермаєра, представленого вище на рівні однієї з «моделей» патріархально-ортодоксальної культури.

«Іван Сусанін» К. Кавоса, поставлений в 1815 р., займає провідне місце в творчості композитора. Це була одна з перших спроб створення історико-героїчної російської опери на основі оригінального жанрового

сплаву комічної опери, історичного водевілю і французької «опери порятунку». Текст твору був написаний князем О. Шаховським. Сюжет апелює до реальних подій російської історії, хоча і досить вільно трактованих. Звернення композитора до російської історії було не випадковим, оскільки Росія стала для К. Кавоса (так само як і для Й. Козловського) другою батьківщиною. Перемога над Наполеоном сколихнула народну самосвідомість, пробудила інтерес до власної історії, перемог і поразок попередніх воєн. До образів високих міфічних класицистських героїв російської культури рубежу XVIII-XIX ст. поступово став наблизатися образ вихідців з нижчих верств населення. Ідеально на цю роль підходив Іван Сусанін, народний герой російсько-польської війни XVII століття.

Жанрово-сміслова і інтонаційно-драматургічна специфіка опери К. Кавоса має масу аналогій з позначеними вище ракурсами стилістики бідермаєра і його російської «моделі». «За контрастом з класичною трагедією у персонажів історичних водевілів Шаховського [до яких можна віднести і героїв «Івана Сусаніна» К. Кавоса] приватне і загальне зливалися в злагоді, патріотичний обов'язок ставав почуттям, невідривним від особистих, сімейних почуттів <...> Це дозволило акцентувати перш за все простоту і невігядливість героїв...», – зазначає М. Черкашина. У числі визначальних рис персонажів опери К. Кавоса дослідник виділяє «...простодушну патріархальність, відданість вірі і престолу. Начальник руської дружини, який в останній момент звільняв від ворогів селянина-патріота і членів його сім'ї, славив в Сусаніні “вірного слугу панів своїх, ревного сина Вітчизни, справжнього християнина”» [1083, с. 106-107].

Окреслені образно-сміслові особливості опери композитора, що представляють героїко-патріотичну тематику в межах сімейної драми, знаходять відображення і в музичному матеріалі твору, що відбиває очевидне прагнення К. А. Кавоса до проникнення в лад російських народних пісень, які досить часто цитуються в опері. Розробляючи їх, автор демонструє свою поліфонічну майстерність [351, с. 139-141]. Простота і доступність ідеї і

матеріалу даного твору здобули К. Кавосу славу «народного композитора», який в повній мірі спіткав не тільки музичну, а й історико-національну специфіку своєї нової батьківщини, про що свого часу писав О. Рабинович: «Він був у Росії не байдужим гастролером, як Арайя, а справжнім громадянином своєї нової батьківщини, старанним будівничим її нової художньої культури» [351, с. 144].

Таким чином, в даному творі, що стояв біля витоків народження російського музичного театру, очевидним є прояв одного з найбільш показових принципів бідермаєру і патріархально-ортодоксальної культурної традиції в цілому – відбиття «великого» в «малому». Твір К. Кавоса багато в чому безпосередньо передбачив і концепцію глінкінської опери «Життя за царя». При наявності спільності характерної духовно-національної героїко-патріотичної соборної ідеї, ці опери, разом з тим, несумірні за масштабами її втілення, так само як і творчі особистості їх авторів.

М. Глінка, як класик російської музики виявився, на думку М. Арановського, «...в центрі стильового “котла” своєї епохи. Він зазнав багато і багато засвоїв. Але при цьому не втратив самого себе <...> Все, що чув Глінка, все, що вбирав його чуйний слух, синтезувалося в неповторну інтонацію глінкінського висловлювання» [32, с. 4]. Особливу значущість в ній мала православна духовно-співоча складова, яка багато в чому визначила стилістику його музичної мови.

В «Житті за царя», на думку М. Черкашиної, «вперше було знайдено поєднання героїчної теми, що спирається на національний ґрунт і “високого” оперного жанру» [1083, с. 115], що в повній мірі відображає позначену раніше висоту російської національної ідеї, пов’язаної з кращими традиціями «російського бідермаєра» як втілення патріархально-ортодоксальної традиції. У цьому плані характерним є і тип головного героя опери М. Глінки – простого селянина, моральні якості якого в повній мірі відповідають духовним і етичним заповітам «Домострою» і, одночасно, позначеним вище якостям бідермаєрівського героя: сім’я, панування патріархального укладу,

любов як до своїх (Антоніда), так і до чужих (Ваня) дітей. Батьківська турбота про сироту – характерний штрих прояву милосердя, настільки показового для російського культурно-поведінкового стереотипу.

Вся «лінія» вибудовування образу Івана Сусаніна в опері М. Глинки свідчить про пріоритетну для нього роль загального, суспільного, яке домінує над особистим, що знову-таки викликає асоціації з духовно-моральними ідеями «Домострою» і близьких йому творів. На думку Т. Чумакової, «головною проблемою давньоруської антропології було співвіднесення загального і окремого: Бога і людини. У зв'язку з цим особливе значення для східнохристиянської традиції має концепція соборності, яку розвивали каппадокійці. Вони розглядали не індивідуальне “я”, відкрите нескінченності загального – Богу, а соборне “я”. Аналіз цього вчення допомагає зрозуміти особливості давньоруського дискурсу влади, праці, сім'ї» [1088, с. 16].

В. Медушевський в одній зі своїх робіт, присвячених аналізованій опері М. Глинки, проводить цікаве зіставлення образу Івана Сусаніна і персонажів західноєвропейського музичного романтизму, приходячи в кінцевому підсумку до духовно-сміслової диференціації понять «особистість» і «індивід». Говорячи про духовну велич головного героя «Життя за царя», дослідник констатує: «Вперше ми бачимо на сцені особистість в справжньому її розумінні. Великим поняттям особистості обдарували людство святі отці, відмежовуючи особистість від поняття індивіда. Майже одночасно з оперою Глинки з'явилася симфонія «Гарольд в Італії» Берліоза. Так ось, за суворими критеріями святих отців, Чайльд Гарольд – не особистість, а індивід. Індивід замикає себе в герметизм самоті, а особистість знаходить себе через віддачу, через жертвовну любов. Її джерело в любові до Бога, якою освячується любов до сім'ї, народу, Вітчизні, царя. Особистість, за визначенням, соборна. Тільки така особистість отримує силу збирати і країну» [612]. Даною рисою володіє і глинкінський Сусанін, який найчастіше (за винятком фінальної сцени) з'являється або в оточенні народу, односельчан, або сім'ї. Будучи авторитетною і помітною «особистістю», він разом з тим являє собою частину

свого народу, а в кульмінаційних епізодах фактично виступає від його імені, усвідомлюючи себе частиною великого цілого. У подібному протиставленні «соборної особистості» та «романтичного індивіда» вловлюється також і антитеза між романтичним світоглядом і його відповідною стильовою фіксацією і світовідчуттям бідермаєра, представленого в його «високих» літературно-музичних зразках і генетично похідного від патріархально-ортодоксальної традиції.

Повертаючись до опери «Життя за царя», відзначимо також як найбільш показову в ній фінальну сцену Сусаніна. Його героїчна смерть принципово відмінна від загибелі багатьох романтичних оперних героїв-індивідуалістів, чий відхід з життя часто ставав своєрідним викликом існуючому порядку речей (як, наприклад, в операх-драмах Дж. Верді). Загибель Сусаніна має аналогії зі смертю християнського великомученика-страстотерпця, що свідомо жертвує собою в ім'я захисту і порятунку найбільш значних в його уявленні цінностей – батьківщини, віри і царя, які уособлюють для нього національні святині. Фінальна сцена і арія-молитва Сусаніна, що відображає складний комплекс індивідуальних переживань героя і духовну висоту його почуття обов'язку, викликає асоціації з новозавітним «Молінням про чашу». Подібного роду аналогій в опері досить багато: «Хор (народ) і герої одночасно представляють як історичну, так і ідеальну містичну реальність, – зазначають автори статті про М. Глинку в «Православній енциклопедії». – Містеріальний характер опери втілюється в уявленні про ідеальну Вітчизну <...> і про сім'ю як про її точне відображення, про богоданного государя і царя – народного обранця, <...> і в майже агіографічних образах Вані, отрока-сироти та вісника-ангела, який захистив законного царя, і народного героя, селянина Івана Сусаніна, який приніс себе в жертву царю й Батьківщині...» [755].

Висока значимість духовного підтексту в опері багато в чому визначає і характер її епілогу і величного хору «Славься», який буквально з моменту прем'єри опери М. Глинки набув сенсу другого державного «династичного»

гімну (поряд з твором О. Львова і хоровим полонезом Й. Козловського). Саме він, а не трагічна сцена смерті Сусаніна урочисто вінчає «вітчизняну героїко-трагічну оперу» композитора, зазначену рисами ораторіальної монументальності.

Зазначене духовно-сміслові «навантаження» опери «Життя за царя» і її провідних героїв багато в чому визначає і жанрову специфіку цього твору, яка, нагадаємо, в первісному задумі була орієнтована на типологію ораторії по аналогії з оперно-ораторіальними задумами «Геновеви» Р. Шумана і «Самсона і Далілі» К. Сен-Санса (див. вище). Подібного роду жанровий синтез в названих творах багато в чому визначений орієнтацією на біблійно-агіографічні джерела, очевидні в останніх творах. В «Житті за царя» М. Глинки традиційні ознаки «героїко-патріотичної, історичної» опери мають в даному випадку глибинний зв'язок з православною релігійно-літургійною практикою, яка визначає її духовний підтекст як одного з найбільш яскравих втілень патріархально-ортодоксальної музично-культурної традиції. Позначений духовно-релігійний аспект опери М. Глинки в різні часи дозволяв дослідникам співвідносити даний твір і з «релігійним торжеством» (А. Меріме), і з візантійською церковно-співочою традицією (О. Серов), і з «замаскованою під світську музичну драму традиційною літургією» (Т. Чередниченко), і, нарешті, з «російським пасіоном» (Т. Щербакова).

Апелювання до літургійної традиції в даному випадку є досить закономірним, про що свідчить сам термін «літургія», що традиційно розуміється як «спільна справа», «спільне служіння» і орієнтований на ідею соборного єднання через таїнство Євхаристії. На думку дослідника М. Цветаєвої в подібній якості «літургія <...> з'єднує соборне і індивідуальне, історико-соціальне і особистісне, перетворює націю в народ» [1071, с. 265].

Виділене духовно-сміслові «ядро» літургії знаходить символічне відображення і в опері М. Глинки «Життя за царя», основну «етичну тезу» якої можна визначити як «шлях до світлого торжества, що лежить через жертвний подвиг» [284, с. 6]. «Літургійний» підтекст глінкінського твору,

інтуїтивно відчутий ще сучасниками композитора, в останні десятиліття став предметом наукових дискусій і досліджень, позначивши, таким чином, один з етапів «неухильного сходження до першоджерел російської культури, до храмової системи музики і образності» [1081, с. 181].

Виявлення сакрально-літургійних аспектів в опері М. Глинки «Життя за царя» носить багаторівневий характер. Істотним фактом тут виступає і відновлення первісного лібрето твору, і ставлення М. Глинки до вітчизняної православно-культурної традиції, і узагальнення різноманітних історичних свідчень, пов'язаних з історією створення та виконання опери. Так С. Черевань зазначає той факт, що «Івану Сусаніну, партію якого Йосип Петров виконував до похилого віку, було символічних 33 роки, а в його імені зашифровано 4 знака-букви з імені Христа-Спасителя (в авторських рукописах Глінка скорочував ім'я оперного героя – ІСус)». Є. Левашов пов'язує ідею «сакральності задуму “Життя за царя” з наскрізною ідеєю самопожертви Сусаніна і його духовного воскресіння», що відображено в неодноразово проведеній темі хреста, яка є домінуючою в сцені загибелі героя – ре-мі бемоль-до-ре: «І хрест свій взяти» [1081, с. 182].

Питання про наявність в драматургії і інтонаційному ладі «Життя за царя» «рис священнодійства» поставлене і переконливо розкрито в роботі Т. Щербакової. Згідно з її позицією, опера М. Глинки «виконана в містеріальній жанровій тональності. У музиці витає дух урочистого причастя (євхаристії) до подій і мук, які умовно можна порівняти з подіями і муками страсного тижня. Це дозволяє припустити, що в першій опері Глинки втілилися риси *російських пасіонів*». Свою точку зору дослідник аргументує цілим рядом положень, серед яких виділяє суттєву роль головної ідеї твору – «самопожертви в ім'я Русі і її царя», концентрацію дії навколо головного героя, що виділяється монументально-«симфонізованим» поданням образу, значимість в музичній мові опери «мелосу молитов» та ін. [1129, с. 155].

Нарешті, всебічне дослідження «літургійності як жанрово-стильового компонента оперної поетики Глинки» на концепційному і драматургічному

рівнях знаходимо в дисертації О. Смагіної (2002). Розгляд системного характеру втілення «знаків» літургійності дозволив автору стверджувати ідею про відтворення М. Глинкою в «Житті за царя» «моделі “ідеальної” російської служби, що увібрала образно-семантичний простір і стилістику триєдиного її циклу: вечірні – утрени – і відправи – Божественної літургії» [892, с. 157-158]. Їх прояви, на думку дослідника, мають місце і в орієнтації на релігійно-філософську проблематику в репрезентації історичної теми, і в значущості в ній ідеї захисту святої Русі і її царя, і в пріоритетній ролі хорових сцен, що символізують російську соборну традицію, і, нарешті, в особливій інтонаційній єдності даних сцен і вокальної партії І. Сусаніна, що об'єднуються мелосом, витoki якого сягають не тільки до фольклорної, а й до богослужбово-співочої традиції. Відзначимо, що в даному випадку мова йде про базову в опері тонічну «квінтову» лейтінтонацію (з оспівуванням верхнього тону), що синонімізується у М. Глинки з «душею російської музики» і православною співочою практикою. М. Угрюмов зазначає, що при подібному «...глінкінському методі творення опери відпадає необхідність використання жорстко фіксованої системи лейтмотивів, канонізованої Вагнером <...> Засвоєння глінкінської техніки дозволяє замінити цю систему розвитком чисто симфонічним, заснованим на прийомах варіантного розспівування “стрижнів” або чисто інтонаційного розвитку, що обумовлює внутрішню єдність всього тематичного матеріалу і цементує композицію в єдиний моноліт...» [988, с. 98].

Подібного роду злиття церковно-співочої і оперно-вокальної якостей визначає не тільки сутність «глінкінського розспіву», а й його вплив на творчість наступних поколінь російської композиторської школи. На думку Т. Щербакової, «мова йде про вплив розспіву на стиль російського *bel canto* і про відповідний йому монументалізм оперних форм, що традиційно, як у Всеношній, перебувають в міфологічному часі» [1128, с. 28]. Відзначимо, що в даному випадку безпосереднім базисом ладово-інтонаційної мови для автора виступає церковно-співоча традиція і близька їй жанрова сфера.

Подібного роду практика, на наш погляд, сходить до середньовічної візантійської традиції, в рамках якої церковно-співоча якість у всьому різноманітті її проявів становила підставу всіх рівнів музично-історичної традиції. Аналогічного роду творчий метод характеризує музичну мову «Німецького реквієму» Й. Брамса («широко трактована хоральність» за К. Царьовою), ораторій Ф. Мендельсона, Р. Шумана (цитована або опосередковано відтворена хоральність і її фактурно-ритмічні «атрибути»), характеристики «патріархального світу» в драматургії французької ліричної опери і т. д.

Образно-сміслова і драматургічна концепція «Життя за царя» М. Глинки виявляє також істотну зв'язок з тим аспектом православно-літургійного світосприйняття, який С. Аверінцев визначає як «подолання емоційності в переживанні Боготілення». Говорячи про специфіку співвідношення страсної і великодньої тематики в різних християнських конфесіях, дослідник вказує на «принципове для православної свідомості неумалене передчуття “славного” в “скорботному”» [1, с. 261]. В межах глинкінської опери подібний аспект особливо відчутний в інтонаційно-смісловій «лінії» розвитку образу І. Сусаніна. Характерно, що кульмінаційні епізоди його розвитку в III і IV дд. виявляють не тільки драматизм реальної ситуації, а й неодноразово передбачають тематизм грандіозного хорового «гімну-маршу» «Славься». Останній символізує не тільки Русь в цілому, а й стає знаком «поминання і прославлення» [1129, с. 156] її соборної особистості – Івана Сусаніна.

Сказане дає можливість зробити висновок про те, що становлення російської оперної класики (а першість «Життя за царя» М. Глинки в цьому процесі є незаперечною) пов'язане не тільки з італійською та французькою оперою, але перш за все з духовними підставами багатовікової російської богослужбово-співочої практики, подібно до того, як генезис італійської опери-seria Г. Кречмар зводить до літургійної драми, а становлення німецької оперної класики І. Іюффе пов'язує із середньовічною німецькою

містеріальною традицією (див. вище). Опора в «Житті за царя» на яскраво виражений національно-духовний базис російської культури, узагальнений в церковно-співочій традиції і її жанровій системі, дозволила М. Глинці реалізувати факти російської історії не тільки на рівні узагальненої героїко-патріотичної ідеї, а й на рівні «над-ідеї» (рос. «сверхидеи»), укладеної, на думку О. Смагіної, в «укрупненні історичного сюжету мотивами жертвовного подвигу, віри-любові, вінчання царя-жениха і Святої Русі, ідей перетворення, категоріями соборності, сім'ї, дому, пов'язаними з традиційними цінностями російської духовної свідомості» [892, с. 102].

Таким чином, зазначені аспекти жанрово-стилістичної, інтонаційної та духовно-сислової специфіки опери М. Глинки «Життя за царя» демонструють генетичний зв'язок названого твору з російською духовно-етичною культурою, узагальненою в православній богослужбово-літургійній, книжковій традиції і актуалізувану в рамках російської культури першої половини ХІХ століття в соборно-патріархальних ідеях концепції «російського бідермаєру», дозволяючи тим самим пізнати заповітний зміст великого творіння російського майстра, а також пролонгації його ідей в російській музичній класиці другої половини ХІХ – ХХ ст.

Так фінальна сцена Сусаніна в лісі (IV д.) послужила прообразом «арій-молитов» в творах М. Мусоргського, О. Бородіна. Типологічними якостями подібного роду епізодів в їхніх творах виступають споглядальність, «ідеальна мелодійність», кантовість. «Літургійний» підтекст багато в чому визначає специфіку драматургії і музичної мови «Китежа» М. Римського-Корсакова, що спантеличила і частково розчарувала при перших постановках на початку ХХ ст. сучасників своєю «очевидною нетеатральністю», тобто невідповідністю канонам традиційної для Заходу опери-драми. «У розумінні Римського-Корсакова і Бельського, жанр “Китежу” – “музичне дійство”. Лапшин писав про “релігійну містерію”. Асаф'єв бачив “Китеж” як багатостороннє ціле: християнська легенда про просвітлену хресну дорогу і успіння-перетворення Февронії розгортається в опері в смисловій взаємодії з

декількома сюжетними лініями (“малими діями”) – лірико-психологічною драмою (Февронія і Княжич Всеволод), трагічним епосом (Китеж і нашість татар) і трагедією етичного протистояння (Февронія і Гришка Кутерьма). Домінуючим же началом, знаковим фактором змісту і форми “Сказання про невидимий град” виступає російська християнська ідея “ходіння в Китежград”...» [1128, с. 46]. Остання, як вказувалося раніше, була знаком містико-міфологічної співвіднесеності Китежа і візантійського Царгорода. Подібного роду багатозначний духовно-смісловий підтекст дозволив Б. Асаф’єву визначити жанр і зміст «Китежу» як «у величезному масштабі задумане музичне дійство духовного перетворення світу» [42, с. 113], що так чи інакше вплинуло і на духовні пошуки російського музичного модерну.

Іншу «модель» патріархально-ортодоксальної культурно-історичної традиції демонструє музична класика України, представлена спадщиною **М. В. Лисенка**, творчий шлях і жанрово-стильові пошуки якого узагальнили не тільки художній досвід сучасної йому епохи, а й вікові *общинно-архетипові* традиції української культури минулого, що визначають самосвідомість і світовідчуття народу України, його ментальні якості.

Свого часу один з філософів визначив сутність генія і геніальності як «резонанс долі з покликанням» [478, с. 70]. Сказане повною мірою співвідноситься з ім’ям і творчістю М. Лисенка. Своє духовно-художнє кредо композитор визначив наступним чином: «Переїнятий глибокою ідеєю добра до моєї Вітчизни, роблю і працюю на користь їй, під цим стягом тільки повинно ходити і ділати» (цит. за: [579, с. 4]). Подібна позиція стала не тільки морально-етичним орієнтиром життєвого шляху М. Лисенка, його багатогранної діяльності, а й значною мірою визначила долі української музичної культури ХХ ст. Його музика стала блискучим втіленням української національної ідеї, «авангардом українства» [886, с. 17], що по достоїнству було оцінено як його сучасниками, так і нащадками. Так, наприклад, для М. Старицького сила переконання і патріотизм М. Лисенка

дозволяють звести його в ранг «героїв людського духу» [424, с. 14], в той час як для дослідників вже другої половини ХХ ст. композитор асоціюється з одним з найбільших пасіонаріїв в справі культурно-історичного становлення української нації.

Творчість М. Лисенка досить багата і різноманітна в жанровому, образному і стильовому відношенні. Традиційно в музикознавчій літературі спадщина композитора пов'язується перш за все з романтизмом, що здобув в його музиці найбільш закінчене вираження як в народно-національній його лінії, так і в лірико-психологічній. Разом з тим, пізній період творчості М. Лисенка («Сапфо», «Ноктюрн» та ін.) демонструє пошуки автора в сфері музичного модерну. Не чужими для М. Лисенка були і традиції неокласицизму, про що свідчить, наприклад, його «Українська сюїта» ор. 2 [476]. Різноманітність жанрово-стильових джерел творчості класика української музики, специфіка авторської роботи з ними, на думку О. Козаренка, дозволяє визначити творчий метод М. Лисенка як «...мета- чи полікультурний діалог, або полілог культур у лисенковому мовному комунікаті» [425, с. 83]. Подібного роду підхід, на наш погляд, є співвідносним і з зазначеною раніше відкритістю-контактністю української культури, орієнтованою на органіку синтезу слов'янської і західноєвропейської культурно-історичної та музичної традиції. Проте, патріархально-ортодоксальні традиції в їх українському вимірі, нерідко співвідносні з феноменом «українського бідермаєра», що виявляються в окремих композиціях автора [423, 298], поки не стали предметом музикознаво-культурологічних досліджень і узагальнень.

Українська культура двох останніх століть, як вказувалося раніше, демонструє широкий спектр її взаємодії зі стилістикою бідермаєру. Базисом подібного контакту є факт політичної приналежності Західної частини України Австрії та культурні контакти з останньою. Деякі аспекти стильової специфіки бідермаєра висвітлені в музично-історичних дослідженнях Б. Кудрика, В. Витвицького, в «Історії української літератури»

Д. Чижевського, а також в роботах І. Панькевича. Ряд досліджень останніх десятиліть (З. Жмуркевич, Т. Дубровний, В. Конончук) акцентує увагу на сфері популярного домашнього музикування як найбільш показовій формі прояву бідермаєра, що репрезентує його «тривіальний» напрям. Особливу увагу, наприклад, в роботах З. Жмуркевич [292; 293] приділено галицькій музичній традиції, що стала осередком українського музичного бідермаєра. Більш широкий погляд на нього як «актуальну стильову парадигму української музики» демонструють роботи О. Козаренка [423], а також цитована вище дисертація Ю. Олейнікової [712], що узагальнюють багаторівневість і глибину проявів типологічних якостей даного феномена у вітчизняній музично-історичній традиції.

Аналізуючи етапи розвитку української культури в цілому в її різноманітних «знакових» проявах, в тому числі і музичних, автори підкреслюють органічність стилістики бідермаєра і для фіналу «Наталки Полтавки» І. Котляревського (як, втім, і для її лисенківського «аналога»), і для поезії Т. Шевченка, який створив, за словами О. Козаренка, «універсальний топос “садка вишневого коло хати”» [423, с. 154], семантика і сенс якого в повній мірі можна порівняти з бідермаєрівським «духовним модусом». Згідно з позицією дослідника, «саме у бідермаєровському горнилі напіваматорської ліричної пісенності <...> виникали нові національні архетипи, “замішані” на італійському *bel canto*, німецькому *Liedertafel*, щоб згодом підмінити “об’єктивність” класицистико-барочних риторичних фігур канту чи мотету, розіллятися морем у тисячах рапсодій, варіацій, думок-шумок <...> і зрештою – створити новий тезаурус пісні-романсу, що надовго стане чи не виключним втіленням національної тотожності, автентичності, “українськості” музичного вислову» [423, с. 154-155].

Подібне визначення бідермаєра дозволяє автору виявити його типологічні ознаки і в вокально-інструментальних творах В. Косенка, Н. Нижанківського, М. Колесси, в хоровій поемі Л. Ревуцького «Хустина», а також в українській музичній культурі середини і другої половини ХХ ст.,

зокрема, в пісенній та інструментальній спадщині А. Кос-Анатольського, І. Воробкевича, Б. Яновського та ін. Всі вони в сукупності дозволяють виявити розглянуті вище патріархально-ортодоксальні якості української культури, що нерідко ототожнюються з бідермаєром, але мають, на відміну від останнього, більш глибинний архетиповий генезис – «влаштованість-у-бутті», «українсько-візантійський європеїзм», кордоцентризм, софійність та ін., узагальнені в українській общинно-архетиповій свідомості.

Творча діяльність М. Лисенка також демонструє контактність з позначеною традицією, що проявляється на найрізноманітніших рівнях. У числі таких виділяємо причетність композитора до культурно-історичних шляхетських і музичних традицій українського салону. Згідно зі спостереженнями О. Камінської-Маркової, «українська шляхетська культурна традиція солідаризувалася із салонним і бідермаєрівським мистецтвом, яке до середини ХІХ сторіччя утворило органічне з'єднання в ряді національних шкіл, у тому числі у польському мистецькому середовищі, історично спорідненому з українською культурною лінією сарматизму і литовсько-українським бідермаєрівським “провінціалізмом”» [375, с. 143].

Далі, виділена вище галицька музична, фольклорна та історико-культурна традиція, що співвідноситься з бідермаєрівською стилістикою і сполучена з іменами М. Шашкевича, М. Устияновича, М. Вербицького та ін. авторів, завжди викликала жвавий інтерес у М. Лисенка. Одночасно творчість композитора, особливо інструментальні мініатюри, виявилася затребуваною насамперед у галицьких аматорів-виконавців. За спостереженням Н. Кашкадамової, «фортепіанну музику Лисенка в Галичині почали грати раніше, ніж у великій Україні» [399].

Становлення М. Лисенка як музиканта-професіонала пов'язане, як відомо, не тільки з культурою України, Росії, але і з Німеччиною, зокрема, з Лейпцігською консерваторією, що стала в середині ХІХ ст. оплотом музичного академізму і, разом з тим, на думку самого М. Лисенка, давала прекрасний виконавський практичний та теоретичний вишкіл молодому

музиканту. Жанрово-стильова специфіка цієї системи була тісно пов'язана з традиціями помірною романтизму або, як прийнято називати його тепер, бідермаєра, зображеного у вигляді ідеальної «моделі» у творчості Ф. Мендельсона (див. вище). Ранні камерно-інструментальні твори М. Лисенка орієнтовані, на думку О. Зав'ялової, саме на цю традицію: «Лисенківські струнні твори кінця 60-х рр. виникли у часи моди на Ф. Мендельсона, музика якого була основою концертного репертуару, улюбленого публікою, а його композиторський стиль – еталоном для всіх, хто вивчав композицію» [298].

Бідермаєрівські аспекти творчості М. Лисенка очевидні і в його музично-театральній спадщині, в якій, поряд з героїчною епопеєю «Тарас Бульба», великою популярністю користуються згадувана вище «Наталка-Полтавка», оперета «Чорноморці», а також опера «Різдвяна ніч». У всіх названих творах в ролі базової виступає сімейно-побутова тематика з елементами духовно-етичного моралізування, орієнтованого на християнський тип світосприйняття і архетипи, показові для української духовної культури. Яскраво виражений національний колорит названих творів, широке залучення композитором фольклорного матеріалу, фактурна простота його подачі, показ опоетизованого побуту української «глибинки» з її патріархальними підвалинами і традиціями, характерні щасливі фінальні розв'язки дії – все це викликає певні асоціації з «драмами морального виправлення», «моральною комедією», які були популярними в ХІХ ст. у віденському театральному середовищі епохи бідермаєра, а також з музичними виставами *Singspiel*, адаптованими в умовах української музичної культури цього періоду і включеними в музично-жанрову систему бідермаєра.

Оригінальний пласт спадщини М. Лисенка складають також його дитячі опери – «Коза-Дерева», «Пан-Коцький», «Зима і весна», що хронологічно випередили «Гензель і Гретель» Е. Хумпердінка. Названі твори заклали основу для подальшого розквіту даної жанрової традиції в ХХ ст. Проте, її витoki як складова частина феномена «дитячої культури» кореняться знову-

таки в бідермаєрівській традиції. О. Камінська-Маркова, розглядаючи дані твори, а також пізні музично-театральні опуси композитора в руслі жанрово-стильових шукань української музичної культури рубежу ХІХ-ХХ ст., разом з тим вказує на їх глибинний смисловий генезис: «Вказані дитячі опери Лисенка, а також його камерна просимволістська композиція “Ноктюрн” містять принципові адраматичні ознаки, наповнені повчальною нотою опери-казки, опери-притчі, які відрізняли ранній *салонний* тип опери, нерозривно зв'язаний з містерією типу “Вистави про Душу і Тіло” Е. Кавальєрі, яка хронологічно і виразно-типологічно зв'язана із першими операми Я. Пері і Дж. Каччіні» [375, с. 142].

Подібного роду духовно-архетиповий притчевий підтекст є показовим не тільки для дитячих опер М. Лисенка, а й для «Тараса Бульби», який став, подібно «Івану Сусаніну» М. Глинки в історії російської опери, знаковим твором в історії українського музичного театру, що позначив, одночасно, його специфіку та своєрідність. У цьому плані показовим виступає не тільки звернення до шедевру гоголівської прози, а й апелювання в особі головного героя повісті до феномену українського козацтва як одному із знаково-символічних в розумінні сутності ментальності українського народу та його патріархально-архетипової культурно-історичної традиції. Образно-сміслові і алюзивне багатство повісті М. Гоголя і опери М. Лисенка, відповідно, піднімає питання щодо конкретики втілення в них біблійних міфологем і аналогій.

Розглядаючи питання про специфіку тембру-амплуа баса-баритона в європейській оперній практиці ХVІІІ–ХХ ст., Хе Цзяньхуй акцентує принципову різницю в змалюванні образу Тараса Бульби у М. Гоголя і М. Лисенка. Дослідник відзначає домінування в літературному першоджерелі «...особливого роду ренесансно-раблезіанського боку образу Тараса Бульби, явно вибудованого в паралелі до “гігантизму” Гаргантюа...» [1044, с. 148] і, одночасно, категоричне неприйняття такого підходу в опері М. Лисенка.

Цікавими представляються також узагальнення Хон Чена, що співвідносить специфіку образу гоголівського Тараса Бульби не тільки з біблійною, а й з античною та слов'янською міфологією. В останньому випадку він може мати аналогії і з образом народного богатиря, і з образом Геракла. «Його [Тараса] смерть – болісна, але смиренна, відповідна новозавітним християнським принципам, покайно-викупна і за свої гріхи і за гріхи товаришів. Геракл прийняв смерть на вогнищі, Тарас спровокував свій полон і вогненну смерть <...> Але ця сторона характеристики Бульби, в якій смерть у вогні становить патетичну кульмінацію образу патріотичного Служіння і вищого героїчного затвердження, – також виявилася незадіяною М. Лисенком в його опері» [1057, с. 136-137]. Біблійні аналогії гоголівської повісті доповнюються також очевидними алюзіями на мотив жертви Авраама, що віддає на вівтар Віри найдорожче – свого сина.

В оперній концепції М. Лисенка образ Тараса Бульби облагороджений і позбавлений раблезіанських якостей персонажа літературного першоджерела. Виділяється також принципово інший нетрагічний переможний фінал, кульмінацією якого стає облога Дубна. Лють штурму ворожої фортеці символізувала для композитора Відплату в міжнаціональних відносинах, яка не збігалася з фінальними сценами гоголівського літературного джерела, але виявлялася співвідною зі старозавітною традицією. Однак шалений патріотизм, жертвна готовність, злиття з масою одновірців і соратників, козацького товариства як духовно-лицарського братства – ці риси Тараса виявилися затребуваними не тільки композитором, а й його часом – передоднем передреволюційних подій в Росії і в Україні. Фінал лисенківського «Тараса Бульби», на наш погляд, може також бути частково співвідносним і з міфологічно-політичними ідеями-перспективами відродження України в згадуваній вище «Книзі буття українського народу» як маніфесту Кирило-Мефодіївського братства. Переможна облога Дубна в цьому плані може сприйматися як відновлення Божественної справедливості, мислимої на рівні виконання старозавітного закону.

Відзначимо також, що апелюючи до розробки подібного варіанту сюжету та тлумачення гоголівської повісті, М. Лисенко «...явно уникав розробки сюжетного мотиву “Життя за царя”, який є в фінальних рядках гоголівської повісті». У цьому плані його задум певною мірою виявився солідарним з нетрагічним фіналом опери П. Сокальського «Облога Дубна». «Йому явно не подобалася, як і Лисенкові, монархічна ідея, що була для Гоголя священною» [375, с. 446-447]. У подібному підході, на наш погляд, виявляється зазначена вище принципова різниця між російською та українською «моделями» патріархально-ортодоксальної культури, де в першому випадку домінуючою виявлялася імперська позиція, а в другому общинно-архетипова (див. вище).

Сказане визначило якості і мотивації вчинків головних героїв опер М. Глинки «Життя за царя» і М. Лисенка «Тарас Бульба». Перший з них являє собою частину державно-ієрархічної системи, вірнопідданого царя, в той час як другий є частиною християнсько-республіканського козацького товариства, що синонімізувалося в «Козацьку добу» з Україною як такою.

Разом з тим, характер розвитку дії в «Тарасі Бульбі» М. Лисенка, подібно до твору М. Глинки, підпорядкований ідеї «набирання сил для спокутного подвигу». Такого роду концепція розвитку дії є досить рідкісною в європейській опері XIX ст., проте вельми показовою для XX ст., що проявляється, наприклад, в «Святому Франциску» О. Мессіана, який «концентрує специфіку містеріального поновлення опери в минулому столітті». При цьому любовно-лірична лінія в названих операх становить додаткову, відтіняючу по відношенню до базової героїчної [1044, с. 147].

Сказане багато в чому визначає і специфіку музичної мови опери М. Лисенка з її орієнтацією на *квартовість* як базовий інтонаційно-мелодійний комплекс, кантовість, що символізує не тільки збірний образ Тараса Бульби, а й українське козацтво в цілому. Ще одним патріархально-ортодоксальним знаком опери можна вважати її вокально-темброву специфіку з очевидними басовими «пріоритетами». З 14-ти чоловічих партій

аналізованої опери 4 представлені тенорами, 2 – баритонами, в той час як інші, включно з партією самого Тараса Бульби, – баси. «Такого роду концентрація басів <...> підтримувала той “дух церковності”, який визначав принцип подачі образів-персонажів і патріотичної ідеї твору: саме православна релігійна традиція виявляла інтерес до культури басового співу...» [375, с. 449].

Отже, поетика опери М. Лисенка «Тарас Бульба» за багатьма параметрами є співвідсною з українською моделлю патріархально-ортодоксальної бідермаєрівської традиції, що проявляється в даному випадку і в типажі головного героя, і в сюжетно-сміслових паралелях з міфологічною традицією античності і християнства, і в темброво-інтонаційних показниках даного твору.

Названа культурно-стилістична традиція очевидна і в камерних вокальних творах М. Лисенка, в тому числі і на тексти Г. Гейне. Однак особливу сторінку в цьому плані становить його музика до «Кобзаря» Т. Шевченка. Особистість і творчість цього великого поета для композитора, так само як і для всієї України, стали знаковою символічною фіксацією українства у світовій культурі.

Його літературна спадщина – це поетичне втілення української душі, віри, релігійності українського народу, які стали і частиною душі і духу великого Кобзаря узагальнивши, як зазначалося вище, і топос «садка вишневого коло хати» і глибину духовного життя своєї нації. За словами К. Чуковського, «в гніві він [Т. Шевченко] як Пророк, в смиренні як Апостол; його ласка переходить в молитву, його лагідність – в подвиг любові і прощення; кожне почуття він доводить до пафосу і релігійний в кожному своєму слові: іншим і не може бути великий національний поет, жрець і жертва свого народу, що облагородив, підніс, втілив в красу і святиню все, що створила його батьківщина» [251, с. 68].

Не випадково тому Т. Шевченко в Україні сприймається не тільки як геній-поет, а й як духовний батько багатьох поколінь українців, в тому числі і

М. Лисенка, що інтонаційно музично озвучив поезію великого Кобзаря в своєму грандіозному циклі. Однак при цьому всі його складові є невеликими вокальними номерами (солоспіви або вокальні ансамблі з фортепіанним супроводом), що характеризуються знову-таки простотою фактури, музичної мови, композиційним мінімалізмом, втілюючи при цьому інтонаційний образ «співаючої України» за бідермаєрівським принципом фіксації «великого» «малими» засобами.

Окреслені аспекти бідермаєрівської патріархальної стилістики, які виявляються в лисенківській музиці до «Кобзаря», знаходимо, нарешті, і в духовних хорових творах композитора, створених ним в останні роки життя. У їх числі і так звані «псалми» («Пречиста Діво, Мати руського краю», «Діва днесь Пресущественного раждаєт»), і кант розп'яття Христового («Хресним древом»), і духовний хоровий концерт «Камо пойду от лица твоего, Господи», і «Херувімська», і, нарешті, широко популярна сьогодні «Молитва за Україну» («Боже великий, єдиний»). З одного боку, в основу цих композицій покладені духовні і богослужбові тексти і піснеспіви або стилістично близькі до них.

З іншого ж боку, всі ці твори далекі від ортодоксальної церковно-співочої традиції, оскільки, згідно дослідникам творчості М. Лисенка, «молитовний стиль» співу з властивим йому «аскетичним містицизмом», показовий для русифікованого українського церковного співу не привертав увагу композитора, орієнтованого в своїй творчості насамперед на виявлення вітчизняного національного колориту, що реалізується через кантову традицію. Завдяки достатньо очевидній і майстерній «українізації» співочого побуту в названих композиціях, за словами М. Юрченка, композитору вдалося «геніально відчутти та відтворити той трепетний релігійний дух побожних пісень українського народу, що відрізняється світлим життєрадісним колоритом, теплими, лагідними інтонаціями та щирою релігійністю» [1152, с. 4].

В результаті використання подібного творчого методу духовний позанаціональний сакральний текст отримує в цих творах українське інтонаційно-музичне «озвучування». Простота і доступність подібного «озвучування» як для музикантів-професіоналів, так і для аматорських хорових колективів знову-таки викликає асоціації з бідермаєрівською музичною традицією, фіксуючи в подібних паралітургічних композиціях (за виключенням «Херувімської») той молитовний дух, який був «закодований» в старовинних українських ірмологіонах, в мелодіях Києво-Печерської лаври. На думку М. Юрченка, «оця жіттєствєрджуюча незлоблива сила, яка, випромінюючись із родючої української землі, відтворюється в різноманітних формах духовної музики, в релігійних творах Лисенка набуває національного виразу» [1152, с. 4].

Таким чином, підбиваючи підсумок сказаному, відзначимо, що виділені аспекти стилістики патріархально-ортодоксальної культурної традиції у творчості М. Лисенка, які потребують подальшого музично-історичного опрацювання, складають один із суттєвих стилістичних «пластів» його спадщини, що узагальнює не тільки національно духовну специфіку української культури, її неповторний вигляд, але і її «вписаність» в загальноєвропейську культурно-історичну традицію двох останніх століть, в межах яких дана традиція та її західний аналог бідермаєр, що втілює особливого роду гармонію людини і світу, любов до батьківщини, повсякденного духовного служіння їй, як «побут, пронизаний релігійністю», займає досить значне місце. Широкий музично-культурологічний погляд на жанрово-стильову специфіку творчості М. Лисенка з урахуванням особливостей втілення в ній бідермаєрівської традиції, вірність і служіння композитора своїй вітчизняній національній ідеї дозволяє усвідомити ті процеси в українському мистецтві минулого, які виявляють через культурну ідею і художню творчість духовне перетворення людської сутності.

3.4. Символізм у формуванні містеріальної житійно-архетипової парадигми в опері ХХ ст.

У дисертації В. Осіпової «Християнсько-містеріальний континуум оперного мистецтва: генезис, еволюція, перспективи» [719] обґрунтовані містеріальні підвалини художніх проявів образів, закладені початковим етапом історії християнства і виявлені в оперній класиці. Дана якість є очевидною, як вказувалося раніше, безпосередньо в поетиці вагнерівського «Парсіфалья», жанрова суть якого визначається на рівні опери-містерії. Ця ж типологічна функція визнана за «російським Парсіфалем» (1881) – «Сказанням про невидимий град Китеж і діву Февронію» М. Римського-Корсакова (1904). Типологія містерії визначила жанровий вигляд «Мучеництва св. Себастьяна» (1913) К. Дебюссі. Так от кінця ХІХ до першого десятиріччя ХХ століття була прокладена послідовність містеріальних композицій, що усвідомлювалися в проєкціях на століття Науково-технічної революції і психології підсвідомості у якості носіїв жанрової парадигми музично-сценічних творів. Символічним в цьому плані виступає завершення ХХ ст., що ознаменувалося появою опери-колоса О. Мессіана «Святий Франциск Ассизький».

Воистину, за висловом впливового літератора,

«В поколенья просачивается свет надмирной истории,

И сознание просвечивается смыслом высшей мистерии» [19, с. 294].

В даних поетичних рядках містерія постає у всій різноманітності її проявів, оскільки цей жанр завжди займав значне місце у світовій культурі різних епох. Містерія демонструвала «особливого роду онтологічне таїнство, закладене в Божественний задум світобудови з метою забезпечити світу космологічну стратегію вічного руху, яка полягає, перш за все, в подоланні смерті, прориві на новий, більш високий наблизений до істини буттєвий рівень» [782, с. 13].

Подібного роду «програма» обумовлювала затребуваність даного жанру в різних сферах художньої, духовно-естетичної та філософської діяльності. На

думку О. Дашевської, «містерії потребують ті, хто «прагне до ідеалу» [236, с. 229], що зумовлює її особливу близькість світовідчуттю ХХ ст., яке переживало воістину «містеріальний ренесанс». Типологія даного жанру, що апелює не лише до священної історії, а й до житійної її складової, виявляється, таким чином, також пов'язаною з різними аспектами патріархально-ортодоксальної культури. Остання, в свою чергу, завжди була націлена на пріоритетну роль ідеї Божественного світопорядку, в межах якого земне і небесне, горнє і долішнє, священне і профанне були нероздільні, доповнюючи один одного на самих різних рівнях.

Російське мистецтво рубежу ХІХ-ХХ ст. має особливу притягальну силу для багатьох дослідників. Цей період був насичений складними історико-художніми процесами, гострою боротьбою протилежних тенденцій, різного роду маніфестами і програмами, які змінювали один одного зі стрімкою швидкістю. Напружена атмосфера епохи була пронизана відчуттям «кінця століття» і «рубежу», за яким має відкритися «все нове». **В. Ребіков** – один з найцікавіших представників цієї епохи, що репрезентує її у всій стильовій своєрідності. Очевидний інтерес до творчості цього автора і, зокрема, до його музично-театральної спадщини, яка демонструвала тяжіння автора до синтезу мистецтв і, одночасно, малодослідженість творчої особистості В. Ребікова і його «драм духу», обумовлюють актуальність звернення до його творчості.

Підсумовуючи досвід духовного і художньо-естетичного досягнення російського мистецтва означеного періоду у всьому різноманітті його художніх проявів, в тому числі і музичного, необхідно відзначити, що його еволюцію неможливо відокремити від загальних історико-культурних процесів, супутніх цьому часові. В останніх, відповідно, знайшла відображення не просто природна динаміка соціально-психологічного і художнього розвитку, але «динаміка перехідного типу культури». На думку Т. Лівої, «перехідним початок століття був і в загальноєвропейському масштабі: властивостями кризовості і рубіжності відзначені найрізноманітніші явища мистецтва, наукового знання, соціального життя тих

років. Росія ж являла свого роду екстракт перехідності». Цю думку підтверджує і узагальнення Д. Сараб'янова, який стверджував, що «перетин старого і нового, з'єднання різних століть <...> визначили ту “багатоукладність” російського мистецтва, яка в передреволюційні десятиліття досягла найвищої точки» (цит. за: [518, с. 5]).

Пануюча тривалий час концепція лінійного розгортання історичного часу втрачає в цю епоху свою актуальність. На противагу їй усюди виникають вражаючі змішання різнорідних елементів, які виявляють часто нестабільність мов творчості. В умовах подібного роду «багатоукладності», що досягла апогею в передреволюційні роки, «...народжується особлива гармонія контрастів культури межі століть – культури дисонантного типу, для якої взаємозв'язок полярних тенденцій є визначальним фактором існування» [855, с. 4]. Проте, «Срібне століття» в історії російської культури назавжди залишиться сліпуче яскравим багатогранним кристалом, що відбив виключну різноманітність тенденцій, індивідуальних стилів, періодом небувалого творчого підйому в області філософії, літератури, живопису, театру і музики.

«Я малий метеорит, якому судилося пройти свій шлях абсолютно непомітно для російської музики, що буяє такими талантами і геніями» [968, с. 24]. Так досить скромно оцінив себе і свій творчий потенціал один з видатних російських музикантів початку ХХ століття В. Ребіков. «Подібно до комети з палаючим хвостом, він спочатку привернув загальну увагу сміливістю, неординарністю, непередбачуваністю. Однак не згорів у щільних шарах атмосфери російської класики. Свій нескінченний шлях в музичному всесвіті цей “малий метеорит” до сих пір продовжує поблизу планет-гігантів, ім'я яким – П. Чайковський, О. Скрейбін, І. Стравінський» [760, с. 85]. Далекий від марнославства, він разом з тим завжди усвідомлював свою причетність до справи творення вітчизняної культури: «Йде велика робота. Будеться великий храм, і кожен з авторів творить свій камінь для храму музики» (цит. за: [553, с. 24]).

Художника новаторських устремлінь, шукача нових берегів, композитора, що багато в чому випередив своїх сучасників в застосуванні окремих виразних засобів, які стали потім основою музики ХХ ст. в творчості О. Скрябіна, І. Стравінського, С. Прокоф'єва, К. Дебюссі, – В. Ребікова спіткала трагічна доля невизнаного у себе на батьківщині музиканта. Критики визнавали незаперечним факт сміливого реформаторства В. Ребікова в області ладового мислення і гармонії, його прагнення до оновлення музичних жанрів, підвищеного інтересу і бажання до максимально точного зображення психологічних нюансів.

Особистість В. Ребікова так само як і його спадщина до недавнього часу практично не були предметом серйозних музично-історичних досліджень. Його творчість викликала у сучасників найсуперечливіші, а часом взаємовиключні відгуки і характеристики: «Дивний композитор» (М. Римський-Корсаков), «російський імпресіоніст» (В. Каратигин), «горицвіт, пустоцвіт російського модернізму» (Б. Асаф'єв), «експресіоніст» (Ю. Енгель), «цікавий, талановитий, кропіткий винахідник» (М. Кашкін), «художник, що подвижницьки йде своїм усвідомленим шляхом» (Б. Попов), «прямий спадкоємець Мусоргського» (відгуки французьких газет початку ХХ століття), «затятий радикал» (В. Кочетов). У наступні періоди в дослідженнях з історії російської музики початку ХХ століття характеристики творчості В. Ребікова мало в чому змінилися (так само як і оцінки діяльності багатьох його сучасників): «Композитор декадент», творець «умовної декадентської опери, що не дала паростків» (Є. Туманіна, 1977), «художник, що замикається в світі вузько особистих естетичних переживань, цілком поглинений культом власної індивідуальності» (О. Алексєєв, 1968), «дрібний епігон, творче безсилля якого не змогли прикрити ніякі саморекламні заяви і містифікації» (Ю. Келдиш, 1968) (цит. за: [553, с. 24-25]). Подібні негативні оцінки творчості і особистості В. Ребікова, на наш погляд, багато в чому обумовлені не тільки його естетичними позиціями, а й відбивали певні ідеологічні установки критики його часу.

Проте, і сучасники, і прийдешні покоління музикантів не могли не визнати факту новаторства його творчої особистості, про що свого часу писав Л. Сабанєєв: «У творчості Ребікова, що почав з впливу Гріга і Чайковського, характерна сильна воля до нових шляхів гармонії, в області якої він не уникнув зіткнень з гармонійними світами Дебюссі, хоча, можливо, і незалежно від останнього натрапив на нові гармонійні принципи (целотонна гама, збільшені гармонії, дисонантні закінчення)» [831, с. 75-76]. Припущення Л. Сабанєєва про першість В. Ребікова в багатьох ладо-гармонійних новаціях не носять суб'єктивний характер, але спираються на конкретні свідчення. «Відомий казус, що трапився з Ребіковим в 1908 році в Парижі. Коли він грав свою п'єсу “Ні фарб, ні променів” з опусу № 19, хтось із присутніх вигукнув: “Схоже на “Пеллеаса і Мелізанду!””. Тоді збентежений і розгублений автор показав французам <...> видання своїх “Вокальних сцен”, які вийшли за два роки до прем'єри згаданого шедевра К. Дебюссі. Послався він і на відомі паризькі журнали “Figaro” і “Rene Lara”, що опублікували в 1900 році номери з його фортепіанного циклу “Сни” з тими ж хроматичними акордами. Всі були вражені» [760, с. 84].

Ставлення до творчості В. Ребікова, гідна оцінка його спадщини стали змінюватися лише в останні десятиліття. 1989 р. ознаменувався виходом першої монографії про життя і діяльність композитора, автором якої є О. Томпакова [968]. Інтерес викликають і матеріали дисертації В. Логінової «Про музичну композицію початку ХХ століття: до проблеми авторського стилю (В. Ребіков, М. Черепнін, А. Стачінський)» (2002) [553]. В її межах творчий метод В. Ребікова, поряд з іншими музично-художніми концепціями, розглядається як один з найбільш показових і репрезентативних в тих жанрово-стильових процесах, які мали місце у вітчизняній музично-історичній традиції початку ХХ ст.

Ім'я В. Ребікова, так само як і його новації в різних жанрових сферах, згадується також і в монографії Т. Лівої «Російська музика початку ХХ століття в художньому контексті епохи». Підводячи підсумок стилістичним і

естетичним оцінкам його творчості, дослідник зазначає наступне: «Історичне місце Ребікова в російській музиці початку ХХ століття довгий час замовчувалося, була відсутня і необхідна інформація про нього. Можливо, однією з причин тут були дійсні недоліки ребіковських новацій, які вкупі з гучною рекламою надовго закріпили за ним репутацію “пустоцвіту російського модернізму” (Б. Асаф’єв). Якщо ж абстрагуватися від цих недоліків і далекосяжних естетичних маніфестацій, то виявляється, що талант Ребікова проявився не в сакраментальній глибокодумності інших задумів, а в особливій емоційній рухливості, “реактивності” висловлювання <...> Ребіков був тонким, проникливим ліриком, який створив зразки вишуканої, ніжної, зворушливо-мрійливої музики...» [518, с. 25-26].

Творча спадщина В. Ребікова є досить масштабною і може бути в цілому згрупована в трьох основних жанрових відгалуженнях – фортепіанна, вокальна та сценічна. При цьому необхідно відзначити, що у всіх названих сферах композитор був так чи інакше націлений на творчий експеримент, орієнтований на пошуки взаємодії, синтезу музики і поезії; музики і живопису; музики, театру і пластичного мистецтва.

Так, наприклад, в циклі фортепіанних п’єс оп. 11 В. Ребіков апелює до «Меломіміки», сутність якої він пояснює наступним чином: «Меломіміка – це рід сценічного мистецтва, в якому міміка і інструментальна музика з’єднуються в одне нерозривне ціле» [554].

Щось аналогічне демонструють дослідження композитора в сфері камерно-вокальної музики, в рамках якої він створює такі оригінальні музично-сценічні жанрові форми, як «Ритмодекламація», «Інсценовані романси», «Забавні і серйозні сценки для гри і співу», «Мелодекламації». Всі вони так чи інакше демонструють творчі пошуки шляхів зближення слова, музики, співу, пластики, настільки показові для мистецтва епохи символізму.

Проте, найбільш благодатним ґрунтом для експериментів і творчих дерзаних подібного роду є все ж музичний театр. Саме через оперний жанр В. Ребіков прагне реалізувати власну філософсько-естетичну концепцію. Її

базис становить сенсуалізм в його ідеалістичному напрямку, згідно з яким чуттєвість є головною формою пізнання. «Ребіков, завжди цікавився філософією, мав можливість познайомитися з сучасним йому різновидом сенсуалізму, відвідуючи в віденському університеті лекції відомого австрійського фізика і філософа-ідеаліста Ернста Маха, який стверджував, що весь світ є комплексом відчуттів і що реально існують тільки “я і мої відчуття”» [968, с. 20].

Одночасно, генетичні основи естетико-філософської позиції В. Ребікова також кореняться і в символізмі, в теоретичних роботах Ф. Ніцше, до яких музикант завжди виявляв великий інтерес. Сказане власне і послужило причиною «поглиблення» композитора в сферу «музичного психологізму». Не останню роль в остаточному формуванні його теорії зіграло звернення до праць з теорії та історії мистецтва Л. Толстого, знаменитий трактат якого «Що таке мистецтво?» став настільною книгою для В. Ребікова, точніше, те визначення мистецтва, яке письменник представляє в ньому: «Мистецтво є діяльність людська, яка полягає в тому, що одна людина свідомо, відомими зовнішніми знаками передає іншим зазнані почуття, а інші люди заражаються цими почуттями і переживають їх» [967].

Поєднавши свої естетико-теоретичні роздуми з музично-практичним досвідом осягнення оперного жанру, В. І. Ребіков створив першу двохактну оперу «У грозу» (1894). Однак незабаром композитор розчарувався в можливостях цього «умовного», з його точки зору, жанру: «Я зрозумів брехню (ложь) цього стилю, але тепер я сам був автором цієї брехні. Не було живих людей, не було драми, а була лише опера. Якийсь голос всередині мене говорив, що не так треба писати опери. А як?», – задається риторичним питанням автор [553, с. 34].

Прагнучи до правдивої передачі душевних переживань, почуттів, композитор обирає шлях «музичної психографії»: «Музично-психологічні (психографічні) картини – ось моя мета. Правда душі!» [554]. Подібного роду твори, задумані автором у вигляді серії камерних оперних композицій,

В. Ребіков також визначає як «драми духу». «На думку композитора, в них повинно було бути на першому плані морально-філософське начало, духовні пошуки російського суспільства в передгрозівій атмосфері передодня першої російської революції» [968, с. 37].

Свою позицію автор аргументував не лише творчо, а й теоретично в численних статтях (які поки, на жаль, не опубліковані єдиним виданням). Висловлювання В. Ребікова свідчать про те, що композитор хотів би створити таку камерну ліричну музичну драму, в якій були б урівноважені в своїх правах вокально-декламаційна і оркестрова складові. З цією метою він ретельно вивчав досвід сучасної йому музичної драматургії в російських і зарубіжних зразках, а також твори російського поетичного символізму.

Першою з «драм духу» можна вважати оперу «Ялинка» (1894-1900) (лібрето С. Плаксіна). За формою вона являє собою камерну оперу, точніше – монооперу в одній дії і трьох картинах з наскрізним розвитком дії, який наближає цей твір до вокально-симфонічної поеми. Музична тканина «Ялинки» будується на розвитку та зміні кількох тем і мотивів, які є лише трансформацією, варіантами головного лейтмотивного комплексу, що виражає почуття самотності дівчинки, що замерзає в різдвяну ніч і є символом загальнолюдського горя і злиднів. Подібна широко трактована варіаційність, на наш погляд, також співвідносна і з творчими принципами символістів. Свого часу поет Ж. Ваноранор писав: «Мистецтво – це перетворення ідеї на символ і розвиток її за допомогою гармонійних варіацій» [695, с. 52]. Творчий досвід В. Ребікова, реалізований в «Ялинці», що мала за життя автора масу сценічних версій, був гідно оцінений сучасниками композитора: «Якщо йому [Ребікову] вдалося здолати справжню композиторську «головоломку» – створити *оперу без опери* і домогтися відомих настроїв без допомоги звичайного арсеналу, то честь йому і хвала!» [553, с. 34].

Разом з тим, літературно-сюжетною основою «Ялинки» В. Ребікова стала не тільки жанрова традиція святочного оповідання, але і його

літературна інтерпретація у творчості Г. Х. Андерсена, Ф. Достоевського, сукупно орієнтована в своїй типології на *метафізичне* «прочитання» дитячої тематики. У центрі «музично-психографічної драми» В. Ребікова образ самотньої дитини, до якої навколишній світ відчуває повну байдужість. Сама героїня опери (безіменна дівчинка) стає уособленням лагідності, терпіння і смирення – істинно християнських якостей, що співвідносяться в християнстві саме з образом дитини – «ликом ангельським» за Ф. Достоевським. Джерелом внутрішнього «духовного світу» героїні стає пам'ять про померлу матір. На відміну, наприклад, від Гензель і Гретель в однойменній опері Е. Хумпердінка (див. вище), дівчинку з «Ялинка» В. Ребікова ніхто не повчає і не наставляє, а її смерть сама по собі стає втіленням трагічного докору-повчання для решти «благополучного» людства. Турботу про героїню бере на себе сама Смерть, що являється дівчинці в образі її матері. Тому її перехід в «інший світ» (так само як і для літературних прототипів Г. Х. Андерсена і Ф. М. Достоевського) стає абсолютно безболісним і сприймається почасти як нагорода за страждання в земному світі, духовне сходження. Трагізм ситуації відчуває лише глядач-слухач-читач, для якого ця історія стає духовним повчанням, приводом до роздумів, співпереживань, що перетворюють людське єство. Подібний аспект повідомляє даній «моноопері» *містеріально-притчевий* характер, орієнтуючи одночасно слухача-глядача на показові домінантні для християнсько-патріархальної традиції образи дитинства як символа духовної чистоти і родинну «лексику» (виділення образу Матері).

Друга «драма духу» В. І. Ребікова «Теа» (1904) («Богиня») ор. 34 була написана на текст однойменної поеми А. Воротнікова – письменника, близького оточенню В. Брюсова. З останнім В. Ребікова пов'язували тісні творчі контакти. Чуйно реагуючи на нові віяння в європейському мистецтві, через три роки, композитор знову стурбований пошуками нового сюжету, який активно намагається знайти в творчості своїх сучасників. Зрештою, він зупиняє свою увагу на ранньому оповіданні Л. Андрєєва «Безодня»,

створивши на його сюжет однойменну «музично-психологічну розповідь», яка увібрала в себе як традиції європейського експресіонізму, натуралізму, так і деякі явища російського модернізму.

Новим етапом творчих пошуків у сфері музичного театру для В. Ребікова стала «музично-психологічна драма» «Жінка з кинджалом», написана за мотивами однойменної новели австрійського письменника і драматурга А. Шніцлера. Наступний досвід композитора в даній жанровій сфері – «Альфа і Омега» (1911) – ознаменував подвійне авторство: В. Ребіков був тут не тільки автором музики, а й лібрето. Твір пронизаний характерними для даного часу есхатологічними ідеями про марність і безплідність людського буття, що невідворотно рухається до загибелі під іронічно-глузливі репліки Люцифера. Твір викликав масу відгуків у російських і зарубіжних музикантів. «У свій час партією Люцифера серйозно цікавився Ф. Шаляпін. «Ніякий аналіз не може дати уявлення про цю цікаву і дивну музику, сповнену захоплюючої печалі», – писав про «Альфу і Омегу» Л. Лалуа [1968, с. 62].

Завершальним твором в сфері музичного театру в творчості В. Ребікова стає його «музично-психографічна драма» «Дворянське гніздо» за повістю І. Тургенєва, в якій в оригінальному синтезі з'єднані як окремі елементи оперного жанру, так і новації композитора, узагальнені в авторській Передмові. Останню можна сприймати на рівні теоретичного маніфесту, що свідчить про базові уявленнях композитора про сутність його «драм духу». Одночасно, новаційний підхід в області музичного театру поєднується в цьому творі (через апелювання до тургенєвського першоджерела) з відтворенням «топосу» російської садибної культури як найважливішої складової патріархально-ортодоксальної традиції, в рамках якої символіко-архетипові якості понять «дім», «садиба», «родове гніздо» займають одне з головних місць (див. вище).

Більшість дослідників солідарні в тому, що поняття родового дворянського гнізда, введене в культурно-історичну практику слов'янофілами

та їх сучасниками, набуває особливої значущості саме в ХІХ ст. «Розуміння образу дворянської садиби як одного з фундаментальних символів Росії є способом національного самопізнання і самозбереження і представляє можливість відновлення великого комплексу морально-етичних норм, багато в чому втрачених в перипетіях останніх століть», – зазначає О. Попова [774, с. 4]. Аналізуючи найважливіші складові означеного дослідником «комплексу», В. Щукін конкретизує їх зміст. Згідно з його думкою, «дворянська садиба в ХVІІІ і ХІХ століттях, як ніщо інше в Росії, виконувала важливу культуротворчу роль рідної домівки, “гнізда”, що було наповнене спогадами про предків і про їх “роздольне” життя, зберігало запах століть, вчило цінувати давно заведений порядок, прищепило смак до читання, музики, театру...» [1132, с. 224].

Узагальнюючим визначенням сутності та символіки російської садиби виступає думка Г. Гуцевіч, що розглядає даний феномен не тільки як особливий жанр архітектури, але як вираження широкого спектру світоглядних установок епохи. «Вона [садиба] – це певна модель буття, що має, як і храм, певне ідеальне призначення» [225, с. 190], орієнтоване, перш за все, на формування почуття наступності поколінь, духовних традицій і вкоріненості людини на рідній землі. Сказане так чи інакше сприяло формуванню світовідчуття численних поколінь російського дворянства, інтелігенції, бо «духовну атмосферу садиби організовує сімейна ідилія зі зворушливою сентиментальністю відносин <...> естетичною просвітленістю буття. Тут, – як вважає В. Доманський, – виховувалися найчистіші створення на землі – Тетяна Ларіна, Наталя Ласунська, Ліза Калітіна...» [262, с. 58].

Остання героїня є одним з головних персонажів роману І. Тургенєва «Дворянське гніздо». Даний твір, поряд з аналогічними зразками російської літератури, створеними в дусі «садибних повістей» в творчості сучасників автора, фактично відобразив не тільки епоху розквіту російської садибної культури і її духовного світу, але і період її кризи, занепаду. Не випадково В. Щукін в цитованому вище дослідженні визначає сутність тургенєвської

садиби як «ідилії, що перероджується в елегію» [1132, с. 287]. Проте, втративши частково в другій половині ХІХ – початку ХХ ст. своє колишнє господарське значення, російська дворянська садиба набуває статусу «локального культурного осередку», який фіксує досить істотне для вітчизняної культури і наступних епох «садибне світовідчуття», орієнтоване на гармонійне співвідношення «зовнішнього і внутрішнього, існування і сутності, побуту і буття» [182, с. 183], відроджуючи тим самим на новому рівні показові якості патріархально-ортодоксальної культурно-історичної традиції в їх російському прояві. Актуальність цього питання також підтверджується появою в 1916 р. унікального в своєму роді твору В. Ребікова – «психографічної драми» «Дворянське гніздо», що була народжена на перетині стильових шукань модерну і актуалізації типології російського бідермаєра, який спирався в даному випадку на «ренесанс» ідей і духовних стимулів російської садибної культури.

«Психографічну драму» В. Ребікова і роман І. Тургенєва розділяють понад 50 років. Тому цілком природно, що між цими творами існують певні відмінності. Лібрето «драми» В. Ребікова репрезентує ідею роману в більш стислому вигляді. Воно виключає багато оповідальних моментів, пов'язаних з описанням родоводу Лаврецьких, деталями взаємин героя і його дружини. Увага композитора цілком зосереджена на драмі головних героїв. «Дворянське гніздо», проте, являє собою музичний спектакль, що співвідноситься, з одного боку, з великими духовно значущими для своєї епохи (і не тільки) темами та ідеями. З іншого боку, для нього показові камерні форми втілення «великого в малому» на рівні «домашньої опери», домашнього садибного музичного театру, що також цілком співвідноситься з ідеями мистецтва бідермаєру, для якого визначений методологічний принцип виступає одним з домінуючих.

Високий пієтет сімейних патріархальних цінностей в «Дворянському гнізді», що є показовим для російської садибної культури, очевидний і у І. Тургенєва, і у В. Ребікова, багато в чому визначає мотивації вчинків його

головних героїв. Актуальною для аналізованого твору виявляється і бідермаєрівська концепція «побуту, пронизаного релігійністю» (див. вище), що реалізована в даній «психографічній драмі» на рівні умов дворянського садибного виховання і формування духовного світу головної героїні – Лізи Калітіної, яка обирає в кінцевому підсумку шлях чернечого служіння.

В. Ребіков склав лібрето сам, зберігши по можливості текст І. Тургенєва і додавши в нього кілька віршів В. Жуковського – поета, безпосередньо пов'язаного з епохою російського бідермаєру. Думка про створення опери «Дворянське гніздо» виникла у В. Ребікова ще в 1913 р. У творі збережені окремі елементи традиційної оперності, і разом з тим це драматичний спектакль, в якому артисти повинні володіти майстерністю гри, сценічного мовлення, вміти грати на роялі, співати, а також вимовляти текст спеціальним говірком, як це вмів робити, наприклад, Ф. Шаляпін. Під впливом великого виконавця, можливо, перебував В. Ребіков, коли створював свою «музично-психографічну драму».

За задумом композитора опері передуює велика пояснювальна стаття – Передмова [796], в якій містяться авторські міркування про жанр «Дворянського гнізда» і вказівки щодо режисури, вокального та оркестрового стилю виконання твору. Крім того, партитура опери містить масу авторських музично-режисерських ремарок, що відносяться до музичного тексту, а також і до сценічного руху акторів-виконавців, опису емоційних станів героїв опери.

Особливу увагу в своїй Передмові В. Ребіков приділяє жанру цього твору. Даючи розгорнуту характеристику його типології, автор зазначає таке: «У музично-психографічній драмі музика є лише засобом викликати у слухачів почуття і настрої. Самостійного значення ця музика може не мати. Мета всієї драми: змусити повірити в життєву правду всього того, що він чує і бачить» [796, с. 5]. Отже, подібна драма представляла собою новий жанровий різновид музичного театру, в якому музичний елемент не виступає в самодостатній функції-ролі, але знаходиться в синтезі з пластикою, рухом, сценічною мовою. Таким чином, націленість на синтетичність творчості і

художнього сприйняття становить ту відмітну ознаку, яка виділяє твори В. Ребікова серед зразків оперного жанру як у його попередників, так і серед сучасників. Одночасно, ця риса є характерним «знаком» епохи символізму, до якої належав композитор.

Авторська Передмова до опери «Дворянське гніздо» містить також ремарки, в яких В. Ребіков вказує на необхідність введення в спектакль інших, явно не музичних елементів, наприклад, ароматів. Композитор наполягає і на серйозному підході до декорацій, які, з його точки зору, повинні створити відчуття затишку і інтимності, що відповідало його авторському розумінню тургенівської концепції «Дворянського гнізда» як певного духовно-матеріального простору.

«Декорації повинні дихати елегією» [796, с. 5]. Дана ремарка дуже показова для В. Ребікова як представника російської композиторської школи, як спадкоємця її кращих традицій, сформованих в рамках культури ХІХ ст. Елегія – це один із «знаків» російської камерно-вокальної культури зазначеного періоду, властивість російського світовідчуття. На думку Н. Пилипенко, елегією, сумним роздумом про безповоротність надій пронизана і творчість І. Тургенєва, романи і повісті якого, як вказувалося вище, нагадують «ідилії, що перероджуються в елегію». Одночасно, елегійність є істотним компонентом і російського музичного світовідчуття. «Це – рятівна віддушина зневіреної інтелігентської душі, що уберігає її від безплотної рефлексії <...> Духовний закон елегії – благодатна сила перетворення (подолання страждань), яка “позбавить усіх скорбот”» [750, с. 176]. Подібний смисловий аспект розуміння елегійності властивий і В. Ребікову, оскільки його ліричні герої, в першу чергу, Ліза і Лаврецький живуть глибоким насиченим внутрішнім життям, сенс якого в кінцевому підсумку орієнтований на духовне сходження і осягнення істини.

Особливі ремарки автора стосуються і виконання даної «психографічної драми». На протипагу традиційному оперному вокалу, В. Ребіков вказує, що «всі ролі цієї драми треба виконувати тоновим говірком, а не співом, крім

романсів Паншина, «Фіалки» Лізи, і бравурного романсу Лаврецької «Блажен, хто без тебе». Причому треба виконувати романси Лізи і Паншина по-аматорськи (вони не вчилися співати), що ж стосується до виконання Лаврецькою свого романсу, то вона співає артистично, мабуть брала уроки в Парижі у доброго професора співу», – писав у своїй Передмові В. Ребіков [796, с. 5]. Подібні ремарки підсилюють реалізм цієї вистави, наближають її до життя, безпосередності висловлювання, що орієнтована на побутовий тон вираження. Підтвердженням цього стає той факт, що в опері арії як такі взагалі відсутні. Їх замінюють вставні номери, романси, які з одного боку, орієнтовані на специфіку побутового музикування, настільки популярного в садибній культурі і в музичних традиціях російського бідермаєру, з іншого – безпосередньо відображають сутність духовного і емоційно-психологічного стану героїв.

Глибинний духовний підтекст вокальних партій-речитацій головних героїв (Ліза, Лаврецький), з одного боку, виходячи з досвіду вивчення В. Ребіковим зразків російської оперної класики (О. Даргомижський, М. Мусоргський та ін.), зовні орієнтований на досвід відтворення живої мовної інтонації. З іншого боку, вся їхня партія позбавлена яскраво вираженої афектації і театральності, не відрізняється яскравістю динаміки (все це притаманне Лаврецькій і Паншину, схильних до позерства). У цьому випадку за зовнішньою «побутовістю» музичної мови партій Лізи і Лаврецького відчутний вплив псалмодичної традиції як «співу в медіумі голосу» (див. вище), що доповнюється оркестровою партією, виявляючи глибинний стан їхніх душ і породжуючи в сукупності поетику «драми духу». Зазначена музично-виразна специфіка «Дворянського гнізда» В. Ребікова доповнюється також значущою роллю квінтової інтонації у вокальній партії Лізи, апелюванням до гетерофонних кварто-квінтових паралелізмів, медитативних органних пунктів в умовах стриманих темпів і т. д.

Сказане багато в чому співвідноситься і зі специфікою образів головних героїв (Ліза, Лаврецький), схильних до роздумів, самоаналізу, глибокої

внутрішньої духовної роботи, що багато в чому визначає їх долі. Для Лізи в кінцевому підсумку – чернечий постриг, для Лаврецького, не дивлячись на всі драматичні «звороти» його життя – прийняття власної долі, усвідомлення своїх помилок, смиренність з неминучим. Містеріальний аспект даної «драми духу» особливо відчутний в заключних тактах її фінальної картини, що вибудована на тривалому тонічному органному пункті і символічно відображає (музично і в ремарках композитора) гармонію світобудови – величний сонячний захід, дзвінкий спів птахів, веселі голоси молоді – наступного покоління «дворянського гнізда» – і мудрість постарілого Лаврецького.

При настільки суттєвій ролі медитативної якості, для твору В. Ребікова також є характерним безперервний розвиток дії, велика кількість наскрізних тем, наявність лейтмотивної системи, мають місце і теми-ремінісценції. У всій виставі панує особлива заглибленість в почуття і переживання героїв. Акцентування подій внутрішнього життя персонажів, яке неспішно розвивається в досить обмеженому замкнутому просторі російської садиби, створює перевагу над зовнішнім розвитком дії, що знаходиться у відповідності і з концепцією літературного першоджерела «драми» В. Ребікова. «У “Дворянському гнізді”, – на думку М. Глазкової, – вперше втілюється ідеальний образ тургенєвської Росії, що є приховано полемічним по відношенню до крайнощів ліберального західництва і революційного максималізму. Під ставь російському величному і неспішному життю, що тече нечутно, “як вода по болотним травам” – кращі з дворян <...> які вирости на її ґрунті» [173, с. 7], що, додамо, є співвідносним і з головними героями твору В. Ребікова. Сказане сумарно визначає патріархально-ортодоксальний тонус даного спектаклю, що відбиває «велике в малому», «побут, пронизаний релігійністю» і в сукупності дозволяє співвіднести його і з традиціями «високого бідермаєру». Аналогії з останнім визначені не тільки апелюванням до базових архетипів повісті і опери, але і до визначень фортепіанно-інструментальних епізодів твору В. І. Ребікова, пов'язаних з образом Лемма,

як «Пісень без слів», що алюзивно і стилістично співвідносяться з творчістю Ф. Мендельсона.

Таким чином, російська музика, що органічно через М. Глинку втілювала заповіді візантійського взаємопроникнення церковного і державно-адміністративного, побутово-родинного начал, визначила в якості закономірної і тільки в останні десятиліття ХХ ст. усвідомленої ланки досягнень національного мистецтва «садибну поетику» повісті І. Тургенєва і «психографічної драми» В. Ребікова. Остання демонструє жанрово-інтонаційний універсалізм, в рамках якого реалізм «садибної» поезії і прози життя невіддільний від процесів внутрішнього перетворення головних героїв, що багато в чому визначає поетику «Дворянського гнізда» В. Ребікова як втілення «драми духу», домінуючу роль в ній вокально-декламаційного фактору, що генетично походить від принципів церковної псалмодії «у медіумі голосу», а також відтворення «одухотворених» форм «домашньої музики», що співвідноситься як з патріархально-ортодоксальною традицією в цілому, так і з культурою «високого бідермаєру».

Жанрово-стильова специфіка «Дворянського гнізда» з усією очевидністю демонструє не тільки інноваційні пошуки автора в сфері музичного театру рубежу ХІХ-ХХ ст., а й його сприйнятливість до вікових патріархальних традицій вітчизняної культури в усьому розмаїтті їх проявів, відображених в духовній висоті тургенівської «моделі» російської садибної культури. «Наївний запах конвалій, старий сад і будинок з колонами, мрійлива панянка, закохана в ноктюрни Чайковського, – все це і “ніжно російське”, і “вселюдське”. Бо, як писала... Марія Якунчикова, “до чого нам улюблений будинок, улюблений кут саду – як не для того, щоб, зрозумівши їх, зрозуміти через них загальне, вічне?”» [1132, с. 445-446].

Житійно-архетипові якості, показові для патріархально-ортодоксальної культурно-історичної традиції у всій різноманітності її національних проявів,

знаходять відображення не тільки в музичній класиці ХІХ – початку ХХ ст., а й у наступний період – в рамках жанрово-стильової специфіки радянської музичної культури, духовний базис якої склав досліджуваний нині в мистецтвознавстві феномен «радянської агіографії» (Х. Гюнтер), що визначає не тільки глибинний підтекст радянського музичного мистецтва середини ХХ ст., а й його органічний зв'язок з російською духовною і культурно-історичною традицією. У цьому плані інтерес викликає особистість і духовний світогляд **С. Прокоф'єва**, що багато в чому визначили жанрово-стильову і образно-смыслову специфіку його останньої опери **«Повість про справжню людину»**.

С. Прокоф'єв якось зауважив: «Класичний композитор – це божевільний, який створює речі, незрозумілі для свого покоління. Йому вдалося відкрити якусь логіку, ще невідому іншим» [240, с. 39]. Дані слова в повній мірі можна віднести безпосередньо і до творчості самого композитора, геній якого знаходився в постійному творчому пошуку і не переставав дивувати (іноді обурювати), але в кінцевому підсумку захоплювати не тільки своїх сучасників, а й наступні покоління слухачів і музикантів. Сказане є досить закономірним, оскільки «нове в мистецтві завжди є несподіваним. Так сприймає його переважна більшість читачів, слухачів, глядачів. І чим своєрідніше виявляє себе це нове в створенні художника, тим важче буває відразу його оцінити» [1112, с. 101].

Однією з визначальних якостей генія завжди була невичерпність. В цьому плані фігура С. Прокоф'єва протягом багатьох десятиліть продовжує викликати до себе пильний інтерес дослідників, які прагнуть осягнути смыслову багатовимірність його творчої спадщини. Даний процес Г. Сафонова співвідносить з «“герменевтичними колами”, що наближають нас до більш глибокого і адекватного розуміння творчого генію С. Прокоф'єва, до переосмислення його місця і ролі в світовому мистецькому процесі» [850, с. 3]. Необхідність подібного переосмислення чітко виявилася в мистецтвознавчій літературі останніх десятиліть, що так чи інакше

обумовлено певним переглядом інтерпретацій і сенсу творів композитора, що склалися в радянський період, можливістю відходу від однозначних соціально-ідеологічних трактувань його творчості. Новому прочитанню особистості музиканта чимало сприяють і публікації його щоденникових записів, що вносять певні корективи в ті позиції його творчості, які раніше здавалися вже досить вивченими.

Предметом особливого дослідницького інтересу в цьому плані виступають загальні світоглядні позиції композитора і їх найважливіші складові, в тому числі, домінування в його творах таких якостей, як оптимізм і життєлюбство і їх співвіднесеність з духовними настановами і світовідчуттям С. Прокоф'єва. Згідно узагальненням Г. Сафоновой, «в своїх глибинних основах оптимізм С. Прокоф'єва вигодуваний російською духовною традицією з її вірою в причетність людини абсолютних начал буття, в можливість духовного перетворення світу. Внутрішнє “я” художника проступає в його творах не тільки в своїй земній, емпіричній іпостасі, але і в якості суб'єкта, що імпліцитно несе в собі архетипи національної свідомості, історичної та культурної пам'яті» [850, с. 8].

Сказане повною мірою співвідноситься і з останньою оперою С. Прокоф'єва «Повість про справжню людину» – чи не найбільш новаторським його твором в області музичного театру, головною дійовою особою якого є не літературний або історичний персонаж минулого, а реальний герой-сучасник епохи С. Прокоф'єва. Показовим є і сюжет, в якому «немає ні протиборчих характерів, ні “обов'язкового” конфлікту громадських або особистих пристрастей і де переважаючою сферою драматичної дії є переживання самого героя, а ареною боротьби – його внутрішній світ!» [1112, с. 110]. Даний твір мав досить складну сценічну долю і до недавнього часу не так часто потрапляв в поле зору дослідників. Виняток склав нарис С. Шліфштейна [1112], публікації-відгуки на постановки цієї опери композитора [24], а також дисертація Н. Лобачової «Театр С. Прокоф'єва на прикладі “Повісті про справжню людину” і незавершених задумів 1940-х

років» [552], в якій максимально узагальнено весь історичний матеріал, що стосується створення даного твору.

Разом з тим невисвітленим залишається питання про глибинні духовно-сміслові витoki даного твору, який І. Вишневецький, зіставляючи з вагнерівською оперою-містерією «Парсифаль» і кінематографом С. Ейзенштейна, визначає як оперу-«житіє» «справжньої радянської людини» [142, с. 583].

Певною мірою парадоксальною виступає і літературна основа опери – документальна повість Б. Польового – твір, що, по суті, не претендує на роль шедевра літературної прози, але орієнтований на фіксацію подвигу радянського льотчика, котрий пережив не тільки катастрофу падіння свого літака на ворожій території, втрату обох ніг, але в кінцевому підсумку, завдяки силі духу і патріотизму зумів повернутися в стрій і воювати до перемоги.

Окреслені події, що мали місце в долі легендарного радянського льотчика Олексія Маресьєва і склали сюжетну канву повісті Б. Польового, разом з тим, мають досить чітко виражений міфопоетичний і християнський генезис, що склав в кінцевому підсумку духовний базис і твору С. Прокоф'єва, обумовлений цілою низкою чинників.

З одного боку, даний підхід пов'язаний з духовно-творчою позицією самого С. Прокоф'єва. Питання про релігійні погляди композитора до недавнього часу залишалося по суті закритою темою як для дослідників, так і в реальному житті композитора. Довгий час це питання або не порушувалося взагалі, або культивувалася ідея про матеріалізм і навіть атеїзм С. Прокоф'єва (точка зору І. Стравінського). Проте, в своїх щоденниках композитор, розмірковуючи про власну релігійність, зазначав таке: «Взагалі скритність [мого] характеру в питаннях, близьких серцю, проявилася і тут, і всю боротьбу за релігію, я ніс всередині, не ділячись і не обговорюючи ні з ким» [240, с. 48]. Сказане проявлялося не тільки в постійному інтересі С. Прокоф'єва до питань віри, а й в знайомстві зі спільнотою «Christian

science» («Християнська наука»), у вченні якої він знаходив відповіді на багато духовно-філософських питань, а також керівництво для психологічного самоаналізу і самоконтролю, необхідного йому як творчій людині, чиє життя було пов'язане з безперервною концертною діяльністю. Останнє породило характерний імператив, девіз, сформульований самим композитором: «Я – прояв життя, яке дає мені сили опиратися всьому недуховному» [1066].

С іншого боку, життя і творчо-виконавська діяльність самого С. Прокоф'єва, який переїхав в середині 30-х років в СРСР, були безпосередньо пов'язані з духовно-культурними реаліями радянської Росії першої половини ХХ ст. А останній, як відомо, при всьому її «матеріалізмі» і атеїзмі, згідно з твердженнями М. Бердяєва, С. Булгакова і, нарешті, О. Лосєва («Діалектика міфу»), були притаманні риси міфологізму, що розглядався в руслі трансформації християнсько-релігійних ідей, які породили, в свою чергу, в літературі і мистецтві феномен «комуністичної агіографії». Сучасні дослідники визначають її як «метажанр, який відроджує тип християнської агіографії, але водночас трансформує її світоглядне ядро» на рівні «атеїстичної релігії» [756, с. 22, 20].

В рамках даного феномена сформувалися «архетипи радянської культури», що стали предметом активного дослідження в останні десятиліття в роботах Ханса Гюнтера, І. Есаулової, М. Столяр, О. Бахтіної, Ю. Подлубної, С. Трунцова, В. Палькової та ін. Узагальнюючи напрацювання даних авторів, виділяємо найбільш показові з них – архетипи Героя, Батька (Мудрого Старця), Матері і Ворога. При цьому перший з них (Герой) виступає найбільш важливою і динамічною фігурою радянської міфології на рівні архетипів «Героя-воїна», Героя соціалістичної праці (льотчики, вчені, полярники), героїзованого політичного діяча і, нарешті, «Героя-жертви» (герої романів «Мати», «Як гартувалася сталь» та ін.).

У позначеній диференціації одне з перших місць в 30-40-ті роки належало образам радянських льотчиків – «сталінських соколів». На думку

Ханса Гюнтера, «міф про льотчиків втілює гасло епохи “вперед і вище” найбільш наочно, оскільки він містить всі етапи шляху античного героя – відхід від повсякденності, прорив з боєм у царство півми, демонстрацію стійкості у різних випробуваннях, отримання надприродної нагороди і, нарешті, повернення героя, що несе своєму народу благодать» [228]. Визначаючи даний архетип також і як «Homo Sovieticus», дослідники С. Труньов і В. Палькова акцентують також увагу на його базовій місії – «ідеї служіння суспільству, партії і державі», «семантичним ядром» якої стає «подвиг подолання» (природних катаклізмів, тілесних недугів тощо) [974, с. 36-37].

Повертаючись до опери С. Прокоф'єва «Повість про справжню людину», відзначимо, що її головний герой льотчик Олексій повністю відповідає зазначеним вище канонам «радянської агіографії», оскільки являє собою образ воїна, героя, одержимого ідеєю патріотичного захисту Батьківщини, що у світовій історії завжди вважалося священним обов'язком воїна. Різниця лише в тому, що християнська ідея служіння Богу, царю й Батьківщині тут замінюється служінням Батьківщині, ідеалам соціалізму, а образ «воїна христового» – героєм-символом «справжньої людини» з властивим їй комплексом позитивних поведінкових якостей. Сама ж біографія героя набуває при цьому якості «життя», морально-етичного прикладу-повчання, втілення патріотизму для сучасників і нащадків і зразка того самого подолання смерті, що знаменує насамперед силу духа героя.

Відзначимо також, що розгортання дії в опері (так само як і в повісті) включає також інші архетипи, що визначають багато аспектів долі її головного героя. Епізодична поява в опері Комісара, його бесіди з Олексієм, духовна підтримка явно співвідносяться з міфологемою «Мудрого Старця (Батька)», який, за Х. Гюнтером, «з'являється тоді, коли герой дуже потребує допомоги або авторитетної поради» [228]. Не менш значимою в опері є роль жіночих образів – нареченої Ольги як символу вічно Жіночого ідеального начала (показового і для мистецтва російського символізму), думка про яку

для героя стає одним із стимулів боротьби за життя, а також спогадів про матір. Звертає на себе увагу властивий образу Ольги символізм «далекої коханої», що складає також об'єкт шанування і піднесеної любові, яка нагадує мистецтво трубадурів і одночасно традицію ідеалізації жіночого начала в мистецтві бідермаєру. У подібному генетико-стильовому контексті образ коханої набуває також і Богородичних якостей.

У монографії І. Вишневецького, присвяченій життю і творчості С. Прокоф'єва, розглядаються інші міфологеми опери композитора, співвідносні з язичницькими пластами культурно-історичної традиції: падіння літака асоціюється у автора з античним міфом про Фаетона, а також Актеона, який став здобиччю власних собак (аналогія з протистоянням Олексія вовкам в зимовому лісі). Пісня про «Дубок» для І. Вишневецького доповнюється символікою дуба не тільки в опері «Війна і мир», але і в народній міфології. Духовне переродження Олексія в лікарні асоціюється з ініціацією героя, який входить в новий етап свого життя оновленою «справжньою людиною» (характерно, що в «архаїчних культурах ініціація пов'язана з каліцтвом»). Пісня медсестри Клавдії «Зелений гайок» викликає у автора монографії аналогії з «плачем Матері-Землі» [142, с. 575-583].

Доля головного героя опери С. Прокоф'єва, починаючи з I д. (сцена в лісі) може бути алюзивно співвідсною і з 3-й картиною IV д. глинкінського «Життя за царя». Однак в останньому випадку автор представляє образ героя в кульмінаційній ситуації, що вінчає його мученицько-жертвний подвиг, в той час як у творі С. Прокоф'єва аналогічна сцена в лісі являє початок духовного шляху («ініціації») Олексія. Відзначимо також значиму роль квінтовості в партії названих персонажів.

Позначений духовно-смысловий пласт «Повісті про справжню людину» С. Прокоф'єва отримує відповідне драматургічне втілення. За жанром вона фактично може бути співвідсною з житійною монодрамою («статика перебування в мучеництві»), оскільки основна її дія зосереджена виключно на долі Олексія, в той час як інші персонажі певною мірою є «доданими» до

різних етапів його героїчної біографії, граючи в ній ту чи іншу роль на певному етапі. Показовим є і той факт, що в цій опері фактично немає традиційного зовнішнього конфлікту, хоча сюжет такий припускає, оскільки дія розгортається під час Великої Вітчизняної війни. Сенса конфлікту найбільше сконцентрований на «подвизі подолання» героєм власної хвороби, каліцтва, що дозволяє йому в кінцевому підсумку завдяки неймовірним зусиллям (на рівні дива) повернутися в стрій і продовжити боротьбу з ворогом (хоча така фактично знову ж таки залишається «за кадром» загального розвитку дії).

Житійно-повчальний характер опери визначає і її інтонаційну мову, в якій, згідно з висловлюванням самого С. Прокоф'єва, домінує опора на пісню, кантовість і мелодизм відповідного типу, представлений не тільки авторськими темами композитора, але і його численними обробками російських народних пісень [1112, с. 118], які виявляють характерну опору на тонічну квінтову інтонацію. Їх доповнює також зв'язок з іншими пластами популярної музики – маршем, вальсом, румбою та ін. На думку С. Шліфштейна, «нове в “Повісті про справжню людину” як раз і полягає в тому, що тут опора на побутовий жанр пісні набула незвичайний для Прокоф'єва “відверто”-прямолинійний, всеохоплюючий характер: від дитячої пісеньки-декламації до народної сцени і узагальнюючого образу “справжнього людини”» [1112, с. 118-119], що, додамо, відповідало авторській концепції композитора, яка іменувалася як «нова простота в музиці» [781, с. 90-91], передбачаючи стильові шукання постмодерну.

Позначений прокоф'євський цитатний і «самоцитатний» принцип багато в чому також визначає підсумковий характер аналізованої опери, що узагальнює не тільки духовно-естетичні позиції композитора і архетипи його епохи, а й еволюційно-стильові аспекти його творчості, що викликає певні аналогії з підсумковим містеріальним опусом О. Мессіана (див. нижче), який збирає в єдине концепційне ціле всі свої найбільш яскраві творчі

напрацювання, сукупно спрямовані на виявлення містерії Преображення Франциска Ассизького.

Твори С. Прокоф'єва і О. Мессіана також ріднить пріоритетна роль тембральності низьких чоловічих голосів. Партії Франциска і Олексія доручені баритону, який за етимологією свого власного визначення, співвідносного з грецьким «Варіс» (7-й глас в візантійській богослужбово-співочій системі) асоціювався з «піснею чоловіків», далекою від «помислів у криках», але орієнтованою на образ духовного преображення людського ества (див. вище). Даний тембровий ракурс характеристики Олексія, генетично висхідний до візантійської традиції, доповнений також істотною роллю басової тембральності, широко представлений в партіях інших персонажів, з якими пов'язана доля головного героя. У їх числі друг Олексія Андрій, головний хірург, Полковник і, нарешті, Комісар. Роль останнього з них хоча і епізодична, проте вельми істотна і пов'язана, як вказувалося раніше, з роллю Батька, мудрого духовного наставника, який багато в чому визначає (подібно старцеві в християнській традиції) подальший життєво-духовний шлях Олексія. Характерною є і авторська ремарка в сцені смерті Комісара, що акцентує образ весняної квітучої верби, алюзивно співвідносної, можливо, з «вербною неділею». Подібного роду символіка, актуальна для російської православної культури, в поєднанні зі значною роллю басової тембральності як знаком освячення і натхненності, свідчить про зв'язок даного твору з патріархально-ортодоксальною традицією, реалізованою в шедеврах музичного мистецтва радянської епохи через духовно-міфологічний генезис її культурних ідей.

Підводячи підсумок, відзначимо:

- жанровий універсалізм «Повісті про справжню людину» С. Прокоф'єва, в рамках якого «документалізм» подій воєнних років пов'язаний з житійно-агіографічною якістю їх художньої фіксації, що апелює до базових архетипів «радянської агіографії» і їх християнсько-містеріального генезису;

- якості «житійної монодрами» опери С. Прокоф'єва, які визначають її «монологічність», мінімалізм дії і зосередженість на духовному перетворенні (ініціації) головного героя, що викликає відповідні аналогії не тільки з російською оперною класикою (М. Глінка «Життя за царя»), але і з оперно-містеріальною традицією ХХ ст. (О. Мессіан «Св. Франциск Ассизький»);

- підсумково-узагальнюючий, концепційний характер опери С. Прокоф'єва, яка включає, крім оригінального матеріалу, самоцитати з творів попередніх опусів композитора, що передбачає досвід О. Мессіана, реалізований в його останній опері;

- орієнтацію ладово-інтонаційної мови «Повісті про справжню людину» на ідеї «нової простоти в музиці», що апелюють не тільки до фольклорної, а й до побутової кантової вокально-інструментальної і танцювальної традиції (вальс), втілюючи ідею «великого в малому» при домінантній ролі тембрових якостей низьких чоловічих голосів (баритон, бас) і їх семантичних якостей в православній співочій традиції.

Містеріальний універсалізм – одна з найбільш показових якостей творчої постаті **О. Мессіана**. «Світ Мессіана – світ вітражів і мозаїк, ангелів, що сповіщає “чудесне”, небесної веселки і переливів водяних крапель, щебету птахів <...> Щоб розкрити перед слухачем картину настільки крихкого і майже безтілесного всесвіту, композитор відбирає знаки і символи, що вже існували раніше, модифікує їх, маючи в своєму розпорядженні в несподіваному досі порядку, створюючи з їх допомогою новий орнамент» [470, с. 228].

Не випадково тому в його творчості дивним чином органічно поєднуються, з одного боку, глибока відданість католицтву, з іншого – величезний інтерес до східних культур та їх духовного світобачення. Подібна всеосяжність також істотно доповнюється його пантеїстичним ставленням до природи, до птахів. Все це знайшло відкладення не тільки в творчовиконавській діяльності О. Мессіана, але і в його останньому «Трактаті про

ритм, кольорі та орнітологію», в основі якого «...лежать найрізноманітніші джерела: крім головного – Святого Письма, в ньому враховується ще і богослов'я (св. Фома Аквінський), філософія (Анрі Бергсон), міфологія (переважно індійська), фізика, геологія, астрономія, філологія, лінгвістика, естетика, езотерика, теорія музики, література, живопис» [1055, с. 473].

Зазначена духовно-мистецька «містеріальна» множинність творчого методу і світосприйняття композитора знайшла яскраве відображення в його грандіозному творі – опері «Святий Франциск Ассизький», що стала не тільки унікальним досвідом в творчості самого автора, але винятковим явищем музичного театру ХХ ст. Підсумковий характер опусу був спочатку визначений композитором, який не без підстав вважав, що твір про св. Франциска є його «лебединою піснею». «У “Святого Франциска Ассизького” я вклав всі свої ритми, всі барви своїх акордів, всі голоси моїх птахів, можна додати, всю мою віру», – відзначав композитор [618, с. 115]. О. Мессіан як автор музики, виявився також і автором лібрето, декорацій, постановки і навіть режисури. Своєрідний авторський «диктат» характеризує склад оркестру і особливості його розташування: в «ямі» – струнні смичкові (68), на просценіумі – дерев'яні та ударні, в 4-х ложах – мідні, фортепіано, «хвилі Мартено», гамелан та ін.

Грандіозна прем'єра «Святого Франциска Ассизького», що тривала близько 5 годин, породила масу відгуків в пресі. При наявності як захопленої апології, так і вимогливої критики, велика частина відгуків була одностайною в тому, що «оперу відрізняє ясна, переконлива і закінчена теологічна концепція (“*summa musicae*”, за влучним висловом Г. Качинського)» [280, с. 286]. Суперечки велися і щодо жанрової специфіки цього твору, який визначався і як «містеріальна фреска» [793], і як «опера містерія», і як «сценічне священнодійство», і, нарешті, як «Парсифаль ХХ століття» [493]. Сказане багато в чому обумовлено сюжетною специфікою опери О. Мессіана і, відповідно, диктує необхідність розгляду особистості і вчення св.

Франциска Ассизького, що мали в сукупності основоположне значення для світоглядної позиції О. Мессіана.

Життєвий шлях Франциска пов'язаний з досить непростим періодом європейської історії Середньовіччя (XII-XIII ст.). Хрестові походи, що мали не тільки духовні, але і загарбницькі цілі, майже повністю позбавили Римську церкву колишнього духовного авторитету, одночасно, в цей період, крім традиційних кліриків, існували також і мандрівні проповідники, які по-своєму тлумачили Біблію, збираючи велику кількість народу. При цьому вони вели аскетичний спосіб життя і, в порівнянні з іншими служителями католицької церкви, виглядали майже святими (Моріс з Сюллі, Ламберт Заїка, святий Норберт та ін.), Апелюючи тим самим до традицій ранньосередньовічної Неподіленої Церкви. У XII столітті різниця між злиднями мандрівних проповідників і багатствами церковнослужителів стала настільки явною, що вже не могла не викликати обурення. Дух часу вимагав очищення. Саме в цей період і розгортається місіонерсько-проповідницька діяльність св. Франциска.

Дитинство і юність Франциска були досить легкими і безтурботними. Однак участь у феодалних чварах, усвідомлення їх трагічного зворотного боку, хвороба і, нарешті, знайомство з Євангелієм від Матвія – все це принципово змінило його долю і подальше життя. Він розпродав усе своє майно, пішов з рідного дому, став мандрувати, наставляючи бідняків і здобувши славу «трубадура Божого», чиє слово збирало і об'єднувало велику кількість людей. Франциск проповідував не тільки людям, а й птахам, що знайшло відображення на фресці вівтаря храму св. Франциска в Пешьє (1235). Його світобачення, що базується на ідеях терпіння, смирення, глибокої і щирої віри, відкривається завдяки його поетичним творінням – «Хвалі Богу Всевишньому», «Молитві про світ», «Гімні братові Сонцю». Останнє з них неодноразово було джерелом натхнення для Ф. Ліста.

Св. Франциск, таким чином, поклав початок новому типу чернецтва. Якщо в III-IV століттях в християнських монастирях панувала атмосфера аскези, духовного подвигу, відчуженості від світу, а за часів самого

Франциска (XII ст.) більш актуальною була діяльність лицарських орденів, в яких монах-аскет поступався місцем ченцеві-воїну, то жебракуючий орден св. Франциска породив новий ідеал християнського життя, що поєднував в собі споглядально-молитовний і активно-подвижницький способи буття, в якому все ж на першому місці стояла проповідь благої вісті. Духовні подвиги Франциска, одним з видимих проявів яких стала поява у нього на тілі стигматів, породили безліч послідовників, для яких цей святий став своєрідним втіленням Ісуса Христа. Францисканський орден, який сповідує бідність, злидні і некористолюбність і понині залишається одним з найбільш впливових в католицькому світі.

Одночасно, в духовно-історичній літературі XIX-XX ст. неодноразово піднімалася тема спорідненості духовного шляху і типу святості Франциска Ассизького з традиціями православ'я (зокрема, в його російському варіанті), про що свого часу писали М. Бердяєв, Д. Мережковський, М. Струве та ін. При всіх відмінностях духовно-релігійних позицій, історики й богослови неодноразово зіставляли духовний досвід Франциска з світобаченням Сергія Радонезького [1098], Серафима Саровського. Цікавими в цьому плані видаються висновки О. Клемана – автора фундаментальної статті «Святий Франциск Ассизький і православна церква», який стверджує наступне: «Подібність між Франциском і Серафимом представляється мені краще зрозуміти за допомогою первинних спільних коренів нерозділеної церкви і християнства. У ньому все богослов'я було символічним і містичним, перш ніж воно було раціоналістично систематизовано і зазнало глибокої деструкції в епоху схоластики» [415]. Показово, що в пошуках спільних позицій релігійних традицій європейського Сходу і Заходу автор апелює знов-таки до духовних цінностей «Неподіленої Церкви», що живилася традиціями східної патристики і богослов'я, чії ідеї та їх носії в різні періоди історії Європи були предметом живого інтересу і «ренесансу», в тому числі і в XX ст., кінець якого ознаменувався появою грандіозного оперного містеріального дійства О. Мессіана, головним героєм якого став Франциск Ассизький.

Крім маси зовнішніх стимулів, композитор в роботі над цим твором керувався також серйозними внутрішніми духовно-етичними завданнями. Ідея втілення духовного шляху від страстей до воскресіння лягла в основу остаточного задуму опери, що включає 8 картин: 1 – «Хрест», 2 – «Лауди», 3 – «Поцілунок прокаженого», 4 – «Ангел-мандрівник», 5 – «Ангел-музикант», 6 – «Проповідь птахам», 7 – «Стигмати», 8 – «Смерть і нове життя». За словами Н. Кулігіної, «твір починається роздумами Франциска про страждання Христа – святому відкривається шлях до Бога, за яким він слідує в продовженні опери. На цій дорозі пізнання, дорозі пошуку вищої істини Франциску допомагають прокажений, ангел і птахи [а також сподвижники Франциска], зустрічі з якими наближають святого до Господа <...> Подібна концепція в повній мірі відповідає художньому кредо Мессіана, який визнавав, що в своїй творчості він слідував “принципу коментаря”: “Більшість моїх творів спрямовані на пояснення положень християнської віри” [493].

У спостереженнях дослідника Т. Ратобильської проводиться також цікава паралель між архетипом Орфея, неодноразово відбитим в оперному жанрі, і героєм аналізованого твору О. Мессіана. «Що спільного між грецьким співаком і засновником ордена братів францисканців, буквально виконуючим заповіді християнства? Божественна музика, що підкоряє світ земний і єднає людину з небом, служити якій покликані обидва герої. Орфей грав і співав, зачаровуючи слухачів, буквально спускався в царство тіней. Франциск в радісному ентузіазмі оспівував світ природи як творіння Боже і підніс поетичну хвалу Творцю життя. В опері він спілкується з ангелом і чує голос Бога через музику. Орфею підкоряються звірі й птахи, Франциску Ассизькому належить легендарна проповідь птахам <...> Так християнська культура створює свого Орфея» [793].

Подібні пошуки спільних позицій цих двох героїв, що належать абсолютно різним культурам, на наш погляд, не виглядають парадоксальними, якщо врахувати той факт, що на зорі християнства зображення Ісуса Христа, як вказувалося раніше, нерідко ідентифікувалися як

з Гермесом, Аполлоном, так і з Орфеєм [667, с. 3–14]. Аналогічним чином генеза європейської оперної традиції, одним з головних героїв якої був Орфей, також сходить до містеріальної традиції. Позначена якість контактності ранньохристиянської традиції і релігійних культів античності становить одну з рис патріархально-ортодоксальної культури.

Настільки багатозначна і багаторівнева смислова концепція опери О. Мессіана породжує, відповідно, множинність жанрового базиса твору, в якому дослідники виділяють і звернення до цілого ряду жанрів і форм католицької літургії, і використання жанрово-типологічних показників християнської літератури Середньовіччя, а також звернення до стародавніх музичних пластів східних культур. Християнський «комплекс» тут все ж грає самодостатню роль і відповідає авторському задуму, який О. Мессіан висловив так: «Я хотів зробити своєрідне богослужіння в концертному залі; взяти суть літургії, призначеної для віруючих, витягти її з церкви і перенести в інші будівлі, що спочатку не були розраховані на музику такого роду, але, врешті-решт, сприйняли її з радістю» [493].

Тим самим композитору вдалося «сакралізувати мирський простір» і «повернути театр до храму», зв'язавши тим самим оперу і з ораторією. Досвід О. Мессіана також нагадує вагнерівський задум «Парсіфаля». Проте, французький автор аналізованої опери більш послідовний у зближенні з християнською культовою ритуалікою. На думку Н. Кулігіної, однією з драматургічних сторін опери є постійне «чергування сюжетних сцен з власне богослужбовими, які є, висловлюючись словами самого О. Мессіана, «вторгненням вічного в тимчасове» [493]. Прикладом останнього виступає 2 к. «Лауди», велика частина якої, починаючи з церковного дзвону, відтворює структуру ранкової католицької служби, а також характерні форми її музичного «озвучування». У ролі 3-х «ноктюрнів», основою яких зазвичай є псалми, виступають строфи «Гімна Сонцю» св. Франциска.

7-я картина «Стигмати», в якій головний герой опери остаточно ототожнюється з Христом, наближена до пасіона і фактично являє служби

Великого Четверга, Страсної П'ятниці та Великої Суботи. І, нарешті, фінальна 8-я картина, присвячена смерті св. Франциска, відтворює елементи заупокійної католицької служби, що в сукупності повідомляє всьому твору яскраво виражений літургійний характер, маніфестуємий композитором.

В опері О. Мессіана можна виявити також ознаки жанрів духовної літератури, – мораліте, міракля, а також житія-ітінерарія, що не мають реального співвідношення з богослужбовою традицією, але органічно вписуються в драматургічну містеріальну концепцію твору.

Виділені жанрові атрибути християнської культури, що розкривають сутність та ідею даного твору, доповнюються тут також включенням елементів позаєвропейського ритуального театру – японської драми «но» і балійських релігійних уявлень. До них О. Мессіан виявляв інтерес, ще будучи студентом консерваторії. Елементи японської драми «но» істотні і в деяких принципах організації простору в опері О. Мессіана. Зокрема, в ній досить важлива символіка та атрибутика дороги і помосту. У числі інших прийомів виділяється характер сценічного руху Ангела, який, згідно з ремарками О. Мессіана, повинен рухатися дуже повільно, «як би танцюючи і не торкаючись землі, за аналогією з рухами актора в театрі но» [581].

Відзначимо, що декларовані в даному випадку автором «східні знаки» поетики «Франциска Ассизького» багато в чому споріднені і з європейською архетиповою традицією, в тому числі і символікою дороги, що співвідноситься з духовним шляхом головного героя, в той час як танцювальна пластика Ангела, на наш погляд, може бути також співвідносна і з ранньохристиянською танцювальною ритуальною традицією [8].

Музично-образна сфера практично всієї опери узагальнює стилістичні переваги композитора, неодноразово апробовані їм в його попередніх творах. Так основою музичної тканини опери стає спів, близький по стилістиці монодії григоріанського хоралу, а також псалмодії, показовим для християнської богослужбової практики. Одночасно, оркестрові «зв'язки» між вокальними побудовами часто орієнтовані на специфіку звучання гамелана,

ритуальної музики Балі. Нарешті, ще однією важливою складовою інструментальної частини партитури опери можна вважати мессіанівський «пташиний» стиль і введення фрагментів симфонії «Турангаліла». Подібний досвід дозволяє О. Мессіану в своїй опері втілити ідею про «новий сакральний простір», що протистоїть процесам дегуманізації і розпаду в сучасному світі.

Творчі пошуки О. Мессіана в цьому плані виявляються, одночасно, вписаними у французьку містеріальну традицію, жанрові ознаки якої виявляються домінуючими в даному творі. Г. Калошина, простежуючи історію буття жанру містерії у французькій культурі ХХ століття, виділяє 4 шляхи-напрямки його розвитку. Перший автор пов'язує зі стилізацією середньовічного жанру. Сутність другого шляху полягала в «збереженні традиційних біблійних тем і сюжетів, самого архетипу містерії, але вже в новій «поліжанровій упаковці» (Д. Мійо опера-ораторія «Давид», А. Онеггер «Юдита», «ораторія-містерія» «Святий Франциск Ассизький» О. Мессіана) [374, с. 166]. Третій аспект в процесах трансформації названого середньовічного жанру укладений в спрямованості на «містерізацію і міфологізацію історії: історичні події, герої, теми, сюжети, відтворені у вигляді містеріальних дійств (П. Клодель – Д. Мійо «Христофор Колумб», А. Онеггер «Жанна д'Арк на вогнищі» та ін.). І, нарешті, сутність четвертого напрямку укладена в тлумаченні «містерії як нового культового літургійного жанру загальнолюдської духовної співтворчості, яка була передбачена... ще О. Скрябіним» [374, с. 167] (твори Ж. Франсе, Ж. Шарпантьє, «Три літургії Божественної присутності» О. Мессіана та ін.).

Окреслені типологічні ознаки містеріальності, близькі творчості О. Мессіана і генетично похідні від візантійської культури, найбільш ємно узагальнені саме в «Святому Франциску Ассизькому». Цей твір, на наш погляд, повною мірою може бути співвідносним не тільки з другим шляхом адаптації містерії в культурі ХХ століття, а й з третім і четвертим, оскільки для Франції і католицтва в цілому Франциск Ассизький видається не менш

значимою фігурою історії, ніж її видатні історичні діячі. Одночасно, глибокий сенс і сутність опери О. Мессіана, її духовно-музична «поліжанровість» і всеосяжність виводять цей твір далеко за межі житійного оповідання, орієнтованого на конкретного святого, що багато в чому визначено кінцевою метою всього цього грандіозного дійства – «розширити сакральний простір літургії за її межі, освячуючи неосвячене і разосвячене, тобто ті сфери часу і простору, що втратили церковність» [493].

Сказане багато в чому визначається і позицією самого композитора, що декларував як теоретично, так і практично значущу роль релігійно-християнського фактора в своїй творчості, позбавленого, разом з тим, вузького церковного догматизму і конфесійних обмежень. У промові на конференції в Нотр-Дам наприкінці 70-х років, О. Мессіан пропонує диференціацію духовної музики, в якій виділяє 1 – «церковну музику», 2 – «релігійну музику», 3 – «звук-колір і променисте захоплення». При цьому під «церковною музикою» він має на увазі тільки лише григоріанський хорал. «Релігійна музика», в розумінні О. Мессіана, укладена в тому пласті музичної культури, який «з повагою наближається до Божественного, Священного, невимовного» [617]. Говорячи про «звук-колір і променисте захоплення», О. Мессіан мав на увазі духовно-сміслові аспекти впливу на людину омузикаленого живопису, світломузики, які давали можливість йому через високе емоційне переживання наблизитися до Бога. «Святий Франциск Ассизький» О. Мессіана як «містеріальна фреска» в повній мірі синтезував в собі три названі традиції духовної музики. Тут присутня і опора на стилістику григоріанського хоралу і його жанрову богослужбову сферу, і її творче втілення, узгоджене при цьому з відповідними світло-колірними знахідками [793].

«Святий Франциск Ассизький» став гідним підсумком творчості і життя великого французького композитора. Після смерті О. Мессіан був зарахований до лику святих католицької церкви, «...ставши тим самим ще

ближче до свого середньовічного попередника, що проповідував птахам» [67].

Як підсумок – вірші про автора грандіозної опери-містерії, про О. Мессіана:

«Над землею, где ты почил неслышно,
 Стоит радуга звуков, радуга пасхальной славы.
 В тепло преломленного света, в лиловое благоуханье
 Слетаются из стран заморских небывалые певчие птицы,
 Садятся по ветвям органа, окрест райского древа:
 Их напев сладок и страшен, он разгорается, что пламя
 Во тьме пространства мирового, – а после стихает при звуках
 Проповеди Франциска; их перья, как синие звезды,
 Вспыхивают и гаснут. Органист труды свои кончил,
 Его руки сложены в покое...» [3, с. 129].

Висновки до Розділу 3

Підсумовуючи специфіку відображення ідей патріархально-ортодоксальної культури в процесах становлення музики XIX-XX століть, необхідно відзначити, що канонічність і традиціоналізм, властиві даній культурі, відповідно, диктують установку на апелювання до типових, загальнозначущих засобів музичного вираження, які зберігали актуальність в різні епохи не тільки в релігійно-співочій практиці, але і в художньо-музичній. В даному випадку мова йде про культову **монодію, кант**, що об'єднує східну і західну співочі традиції східнохристиянським генезисом, і **псалмодію**, безпосередньо пов'язаних з феноменом християнського «простого співу», показового для різних конфесійних традицій. Їх доповнює апелювання до певних видів багатоголосся, генетично висхідних до епохи «Неподіленої церкви» (ісон, строчний спів, органум, техніка школи Нотр-Дам та ін.), а також до відповідних принципів розвитку подібного інтонаційного матеріалу (варіантність-варіаційність, модальність). Орієнтація на домінуючу роль заданого першоджерела багато в чому визначає спочатку анонімність даного мистецтва, пізніше – нівелювання власне авторського начала, що стає

«знаком» корпоративності-соборності як однієї з показових якостей патріархально-ортодоксальної традиції.

Наявність означених рис демонструє типологія ампіру як стилю, що наслідує не тільки давньоримську, але, перш за все, християнсько-візантійську соціо-культурну і світоглядну модель, узагальнену в феномені Наполеонівського і Олександрівського ампіру, якості яких проектуються на музично-театральну спадщину Г. Спонтіні, хорову творчість С. Дегтярьова (ораторія «Мінін і Пожарський») і хорові полонези Й. Козловського.

Узагальнюючи аналіз опер Г. Спонтіні, що представляють ампір і «Весталку» як осередок відповідних стилістичних устремлінь французької культури початку ХІХ ст., необхідно відзначити той факт, що наполеонівським мілітарним волюнтаризмом вибудована вертикаль «Імперія – герой – Новий (імперський) Порядок» відверто апелює до язичницьких нормативів Риму, одночасно вводячи художньо апробовані аналогії до християнської містеріальності мучеництва, чудово відстороненого Згори. Жанрова декларація «ліричної трагедії» вказує на тотальну омузикаленість сценічної дії, що тим самим підносить до рівня високого жанру концепцію революційної «опери порятунку», трьохактна структура якої є солідарною з «пропасіонними» реформованими операми К. Глюка і позначає композиційне ціле творів Г. Спонтіні. Типологізація тематизму, що вибудовується в узагальненні оперно-театральних напрацювань європейської сцени, спирається, в тому числі на семантику терцових мелодійних параллелізмів кантової традиції, які знаменують духовні підстави музичних узагальнень, а також представляють бурдонні фактурні утворення, що мають глибокі підстави в традиціях церковності Франції і які в секуляризованому прояві фактури музики драматичних сцен символізують етичне підкріплення висловлюваних сюжетних позицій.

Отже, ортодоксально-патріархальний тип культури, збудований Візантійським заповітом демонстративно ідеологічно-сюжетно закреслювався в опері Г. Спонтіні, але використання містеріально-пасіонних аналогій, опора

на типові фактурні принципи в найбільш сюжетно-значущих епізодах дії вводили на рівні художнього мислення культурну пам'ять про «симфонію влад», яка була важливою в концепції «іманентної Реставрації» наполеонівської Імперії, що так жадала всеєвропейського визнання і контактності з оплотом православного світу початку ХІХ століття – імперською Росією.

Ампірна якість парадних полонезів Й. Козловського, зокрема, хорового полонезу «Гром победы, раздавайся», який став неофіційним гімном Російської імперії, формувалася на перетині типологій двох жанрів. З одного боку, імперська ідея тут відображалася через опору на гімн, що має глибоке духовне генетичне коріння в християнській богослужбово-співочій традиції, віватному і панегіричному канті петровської епохи. З іншого боку, гімнічна поетика в позначених творах Й. Козловського істотно доповнюється опорою на традиції полонезу, що генетично також походить з християнської традиції богослужбової ходи і стає пізніше одним із знаків сакральної якості імперської придворної культури і її стилю (ампір).

Узагальнюючи жанрово-стильову специфіку ораторії С. Дегтярьова «Мінін і Пожарський» в її спрямованості на стильові якості Олександрівського ампіру як моделі патріархально-ортодоксальної культури, необхідно відзначити, що текстова і образно-смілова специфіка даної ораторії, звернена до одного з найпопулярніших для даної епохи історичних сюжетів, орієнтована на ідею боротьби за віру (православ'я), Вітчизну і в кінцевому підсумку – царя, тобто за найважливіші національні і духовно-історичні символи російської державності, Росії-Імперії. Незважаючи на апелювання авторів до однієї з драматичних епох російської історії, в творі, що співвідносить і з пізнім класицизмом, фактично відсутнє традиційне для останнього драматичне протиставлення особистого і загального. Кожен з героїв ораторії стає втіленням ідеальних якостей (мужність, стійкість, віра, відданість, жертвовність тощо). Драматичне конфліктне начало як таке відсутнє. Сказане визначає домінування в ораторії образів статички,

молитовної споглядальності. Кожна з 3-х дій ораторії завершується грандіозними «кантовими» хорами-молитвами, символізуючи насамперед соборну єдність всіх учасників і «літургійність» даної ораторії.

Властива ампіру еkleктика позначилася і в жанровій природі розглянутого твору С. Дегтярьова, в рамках якого синтезується типологія власне ораторії, духовного хорового концерту, елементи опери-серія, віватних кантів та ін., що так чи інакше орієнтуються на «високий стиль» ампірної традиції. На рівні конкретних частин твору автор апелює до пасторалі як втілення гармонії світу і людини, хорового полонезу як знаку імперської величі і його духовних основ (аж до цитат із творів Й. Козловського), та ін. Одночасно, названі жанрові «пласти» твору С. Дегтярьова об'єднує яскраво виражена кантова традиція, що дозволяє співвіднести даний твір не тільки з російською культурою, а й з генезисом патріархально-ортодоксальної традиції в цілому, в рамках якої кант виступав сполучною ланкою між світською і духовною музично-історичними типологіями.

Підсумковуючи типологічні риси бідермаєру як моделі патріархально-ортодоксального типу культури, відзначимо органіку ранньохристиянських провізантійських посилок цього стилю в організації культури «Домобудівництва» в «гармонії з владами», що склало узгодження з Реставрацією і протистояння персоніфікованому бунтарству класицистського штюрмерства Віденської школи і романтизму, який формувався паралельно з бідермаєром. Культ «авторського применшення», що усвідомлено відображав православне Смиріння, створював спеціальне «пограниччя» бідермаєр-романтизм, якщо мова йшла про творче самовираження виключно обдарованих композиторів, які створювали великі, художньо розгорнуті масштабні форми, запам'ятовуючи в жанровому відтворенні ознаки «малої опери» і сюжетну апологетику мучеництва в «Геновеві» Р. Шумана, в «Ундінах» Е. Т. А. Гофмана, А. Лорцинга, в текстовому наповненні алегорично-церковних образів ораторій Р. Шумана і Ф. Мендельсона та їх сучасників.

Відзначаємо також, що усвідомлення *дитячого* як осередку чесноти «простоти душі» символізувало поворот вагнерівського індивідуалізму-психологізму в русло ясності відносин дихотомії «гріх – Спокута», представлений в сюжеті і засобах дитячої опери Е. Хумпердінка та інших аналізованих творах німецької композиторської школи. Повсюдний успіх опери Е. Хумпердінка в Європі і її популярність в Росії, часовий паралелізм творчої роботи М. Лисенка в формуванні власне української дитячої опери – все це знаки-свідчення співзвуччя ідеї *спрощення*, що йде з глибин першохристиянства аж до пошуків раннього лютеранства. Культурно-художньо виплекана ідея Преображення душі на шляху випробувань-мандрівок, усвідомлено почерпнута бідермаєром з ранньохристиянських і відверто з Православ'я взятих установок різноконфесіональних представників німецького художнього світу, продемонструвала ґрунтовність проявів ідей, які на європейському Заході пов'язані з Оксфордським, старокатолицьким рухами, сенсом яких була солідаризація з постнаполеонівським Православ'ям і пам'яттю про кельтське релігійне місіонерство, яке несло світ візантійської Віри в пробуджувану до християнського Служіння Європу.

Узагальнюючи специфіку втілення патріархально-ортодоксальної якості в творчості композиторів Франції, України і Росії, які виявилися сполученими з безпосереднім наслідуванням Візантії – по вірі і по різним «зрізам» соціально-державного будівництва, відзначимо, що Франція породила рококо у якості культурного і художнього пластів, що спроектували в світ мистецтва заповіді церковної *освітленості* у вигляді культури *світськості* і *салонної творчості*, які викликали безпосереднє наслідування-продовження в період Реставрації. Підняті на щит заповіді цінностей патріархальних традицій і салонного *розчулення* склали певну лінію і в другій половині століття романтизму. В даному випадку апелюємо до «Пасторалей» Ж. Векерлена, до оперних творів Ш. Гуно, Ж. Массне і К. Сен-Санса. У першого з названих авторів сама жанрова форма *пасторалі* вказувала на спадкоємність і до рококо, і до ранньохристиянських «пастирських» образів. Лірична опера,

створена *абатом* Ш. Гуно і його сучасниками, в тому числі і К. Сен-Сансом, декларувала опозицію мейєрберівському романтизму, захищаючи церковні ідеї простоти вдачі і серця, які надихалися безпосередньою опорою на візантійську модель в класиці французького театру XVII–XVIII ст.

Типологія французької ліричної опери і близьких їй жанрів, апелюючи до стильових якостей романтизму і патріархальності бідермаєра в реалізації принципу «велике в малому», до жанрового синтезу опери, ораторії і пасіона, в кінцевому підсумку орієнтована на ідею духовного Преображення при пріоритетній ролі християнських морально етичних поведінкових якостей її героїв, генетично висхідних до ранньохристиянських архетипових духовних цінностей і їх інтонаційного відбиття.

Музичний театр М. Глинки («Життя за царя»), його сучасників і послідовників в російській культурі XIX – початку XX ст. орієнтований на втілення «ортодоксально-імперської» концепції патріархальної культури, відображеної не тільки через жертвний подвиг І. Сусаніна і реалізацію ідеї «життя за царя», а й через співвіднесеність поетики глінкинської опери та її аналогів з православною ритуально-богослужбовою і інтонаційно-співочою практикою.

Українська музично-історична традиція XIX ст., різноманітно представлена в творчості М. Лисенка, в тому числі і в його музичному театрі, усвідомлено апелювала до зв'язку з вітчизняним музичним візантинізмом в його «общинно-архетиповій» якості, яка в українських умовах вишикувалася спираючись на ліричний кант в хорових сценах, на сюжетні колізії, алюзивно співвідносні з біблійними джерелами і, одночасно, засновані на подіях з історії українського козацтва, яке увійшло в історичні описи як православне лицарство, що спадкувало бойову доблесть візантійських ромеїв.

Сумуючи патріархально-ортодоксальні, містеріальні якості у формуванні містеріальної житійно-архетипової парадигми в опері XX ст., констатуємо, що історичною логікою метафізики визначено повернення у XX–XXI ст. жанрово-типологічної домінанти готичного-ренесансного музичного

театру, в центрі яких були дійства літургійної драми-містерії, яка була народжена в Візантії в християнській якості в VII ст. і продовжила своє існування в Західній Європі аж до Контрреформації, а на Русі – до середини XVII століття. Містеріальні дійства в XX ст. представляли безпосередньо процерковні уявлення або спиралися на ці принципи, підносячи зовні послідовно змищені сюжети і музику загальнооперного типу виразу, що цілком природно виявляється в альтернативах прояву в образно-сміслових аспектах музичного театру В. Ребікова («Ялинка», «Дворянське гніздо»), в «Повісті про справжню людину» С. Прокоф'єва і в «Святому Франциску Ассизькому» О. Мессіана.

Містеріальна основа оперної композиції розкріпачує музичний театр від життєнаслідування, переводячи виразність в напрямку Вічного, статичного, позачасового і повідомляючи музичному ряду особливого роду типологічну консонантність ясність, чужу авторським театральним контрастам і індивідуалізованому психологізму класики музичного театру Нового часу.

Наукові результати за III розділом дослідження опубліковані в працях [Додатки: 1; 2; 3; 5; 6; 7; 8; 9; 11; 15; 17; 20; 22; 23; 26; 32; 35; 36; 37].

ВИСНОВКИ

Вирізняємо основні положення аналізу матеріалу, здійсненого в культурно-історичному і мистецтвознавчому аспектах.

1. Встановлено, що огляд літератури з проблематики співвідношення культурно-історичних надбань європейського Сходу і Заходу свідчить про чітко визначені позиції її дослідників у вивченні *відмінностей* зазначених ареалів. При цьому, виділяється продуктивно-раціоналістичний світ західного індивіда Нового часу, для якого перетворення матеріального світу складає сенс буття як Прогресу. Антитезою йому виступає східнохристиянський особистісний тип, для якого раціоналізм обумовлений Вірою, а стрижнем дій виступає духовна активність Преображення. Узагальнена сутність позначених регіональних християнських традицій, які, з одного боку, принципово різняться, тяжіючи, або до Прогресу і динамічного розуміння сутності історії та людського духовного шляху, або до Преображення і споглядальності, з іншого, – взаємно доповнюють один одного, будучи похідними від загального східнохристиянського «кореня» – «вселенського православ'я».

2. Обґрунтовано роль культури Візантії – носія східнохристиянської традиції, що історично визначена як принципова формація культурного будівництва середньовічної Європи і є джерелом її оновлення в Новій і Новітній історії. Візантійська цивілізація – це об'єднання різних націй і культур під знаком православ'я, що припускало терпиме ставлення до місцевих культурно-історичних традицій і органічно успадковувало прояви античної культури. Основні духовні і соціально-політичні засади існування Візантії як християнської імперії репрезентували ідею «симфонії влад», що виступала гарантом Порядку-євтаксії – базової мети «Домобудівництва» імперії як «християнізованого космосу». Орієнтація на Божественний «прообраз» визначила домінування традиціоналізму і канонічності як суттєвих рис не тільки господарсько-політичного та соціального життя Візантії, але й типології її культури. Її літургійно-теургічні якості орієнтовані на ідею синергії і духовного преображення індивіда, домінуючу роль канону,

традиції і звичаю. Цей охоронно-консервативний підхід, що сходить до «Домострою», християнська концепція якого склалася саме в Візантії, характеризується сакралізацією всіх рівнів буття людини, орієнтованої на біблійні і агіографічні поведінкові морально-етичні стереотипи, пов'язані з такими якостями індивіда, як: самоприниження, «аскетичне спрощення» (С. Аверінцев), «велич непомітності» (О. Каждан), дитячість, водночас, поєднуючись із багатством його внутрішнього духовного життя.

3. Визначено домінуючу роль у візантійському «храмовому синтезі мистецтв» співочо-музичної складової, що синонімізувалася і з молитвою, і з засобом виховання «Богоприїмного розуму» (рос. «Богоприимного ума») (Діонісій Ареопагіт) і внутрішнього духовного преображення-теозису індивіда як частини «соборного» цілого, і з ідеєю Божественного порядку і шляхами його досягнення, які визначали «всесвітню місію» музики-співу як «ангелогласія». Ідея «канона-порядка» реалізується в ньому через феномен модальності, що є втіленням принципу різноманітності в рамках онтологічно заданих і апробованих духовно-життійною і богослужбовою практикою інтонаційних типізованих «моделей» (гласів, модусів, іхосів) – «архаїчних етосів» (А. Медова). Формою їх репрезентації стає монодія, яка реалізує показовий для модальності принцип домінування мелодико-лінійного мислення.

4. Виявлено провідну роль Візантії у формуванні феномену *патріархально-ортодоксальної культури*, базис якої склали ідеї «Господнього Домобудівництва», теозису, Гармонії-Симфонії Божественного і людського начал, що позначають всі сфери буття. Це культура, що базується на ідеях соборності, добротолубія, синергії, націлених на духовне Преображення людського ества, здійснюваного в статиці соціальної стабільності, в строгій рівновазі горизонтально-лінійно організованої буттєвості і сталості духовної вертикалі ієрархії існуючого. Ідея мімезиса-наслідування, пріоритетна роль поняття про Порядок-євтаксію в сукупності зумовили такі базові якості даної культури, як традиціоналізм, канонічність,

консерватизм, літургійність при домінуючій ролі архетипів Дому, Сім'ї, Отця, Матері та ін. Ця культура репрезентує відповідний тип героя, домінантні риси якого визначені ідеалами християнських чеснот, співвідносних з образом первозданної (до гріхопадіння) духовної досконалості людини.

5. Визначено, що форми названого типу культури пов'язані не тільки з національно-конфесійною, а і з державно-соціальною специфікою ареалу її поширення (імперська і неімперська, християнсько-республіканська). У країнах православної орієнтації (Україна, Росія та ін.) типологічні якості патріархально-ортодоксальної культури функціонували на рівні національно-державної культуротворчої ідеї. При цьому Росія втілювала ортодоксально-імперську культурно-історичну модель, в той час як Україна в умовах певних історичних обставин уособлювала її общинно-архетиповий варіант, що вибудував християнський республіканізм козацької Гетьманщини. В католицько-протестантському європейському регіоні (Німеччина, Франція, Іспанія, Італія, Ірландія та ін.) в Новий час вони реалізовувалися в межах культурних ідей епохи, що репрезентували пам'ять про духовну генезу названих національних культур, висхідну до періоду «Неподіленої церкви».

6. Систематизовано історичні етапи розвитку візантістики, відзначені як сплесками інтересу до духовно-державного надбання імперії ромеїв, так і періодами його досить жорсткої критики. Пік останніх пов'язаний з XVIII – XIX ст., коли прогресистські пріоритети мислення витісняють традиційно-канонічні духовно-культурні моделі Всесвіту патріархальної Візантії. Інерція світоглядного неприйняття значущості візантійської культури досягає апогею і в марксистсько-раціоналістичній системі XX ст., тоді як релігійне Відродження в Європі і Православне Відродження в Україні та Росії в XIX–XX ст. сприяють піднесенню візантології, відтісняючи антівізантізм прихильників еволюційно-прогресистських поглядів на сутність історичного буття людей, включаючи візантістські розробки в русло освоєння метафізики історії і культури.

7. Відзначено, що духовний і культурно-історичний внесок Візантії в розвиток європейської цивілізації має багатоаспектний характер, визначений різними рівнями впливів візантійської цивілізації як в період Середньовіччя, так і в наступні епохи («Візантія після Візантії»). На рівні східнохристиянської релігійної доктрини цей вплив позначився на духовно-богослужбових позиціях ранньосередньовічного західного християнства, тобто Кельтської церкви, галльської, мосарабської та ін. богослужбових традицій, а також на феномені «Київського християнства» (суттєвого для українського «образу світу»), генетично та історично пов'язаних зі східним християнством, в тому числі в його візантійській іпостасі. Позначені традиції не тільки репрезентували духовну культуру середньовічної Європи, але й стали предметом активного відродження у ХІХ–ХХ ст., демонструючи тим самим в період розквіту Літургійних рухів-відроджень повернення до духовних цінностей «Неподіленої церкви». Східне християнство певною мірою складає підґрунтя і для протестантизму і Реформації, перші кроки якої, згідно з дослідженнями істориків Церкви, відзначені всебічними контактами з Константинопольським патріархом та орієнтацією на позиції православного вчення.

8. Узагальнено каталізуючу роль східного християнства в численних «Літургійних рухах», що охопили європейський культурно-історичний простір у ХІХ ст. («Оксфордський рух», «Літургійний рух» Франції, старокатолицизм, ідеї-проекти І. Овербека, С. Хезерлі, «Цециліанський рух» та ін.), і були орієнтовані на ренесанс ідей «Неподіленої церкви», єднання з православ'ям, відродження середньовічної богослужбово-співацької традиції та її духовного сенсу на рівні «ангелогласія».

9. Встановлено, що вплив Візантії на європейську культурно-історичну традицію визначено також відкриттям в цій національно-державній системі певного образу світу, який склав в історичній пролонгації, в інонаціональній і іноконфесійній трансформації те, що вище було позначено як *патріархально-ортодоксальна культура*, в якій вертикальна координація здійснювалася

уподібненням до Царства Божого – Воцерковленої держави – сім'ї. Всі ці рівні становили ієрархію Служіння: Богу-Отцю, імператору – помазаннику Божому, батькові сімейства. Зазначена ієрархічно вибудована вертикальна координація рівнів Служіння виявлялася у феномені християнської Імперії, яка демонструвала симфонію-єдність духовно-церковної діяльності і державобудівництва, що розумілася як проекція сімейнобудівельних відносин (Домострой). Повнота прояву візантизму виявлялася в монархічних державних системах, які спадкували візантійську «симфонію влад» в руслі православно-релігійного (або близького до нього) віросповідання, що в Європі історично здійснилося в Галлії – галліканській Франції, в Росії, на рівні віртуально-державного об'єднання – в утопії священної Римської імперії німецької нації, на рівні православно-лицарського республіканізму – в Британії-Ірландії до XI ст. і в гетьманській Україні епохи «козацької доби».

10. Обґрунтовано різноманіття національних «моделей» засвоєння візантійського духовного та державно-історичного досвіду, що відобразилося і в стильових якостях європейської культури не тільки Середньовіччя, а й наступних епох. Захід насамперед сприйняв інтелектуально-гуманістичну складову візантійської культурної спадщини, орієнтовану згодом на ідею «єдиного знання», Прогрес, зростаючу роль індивідуалізму, в той час як християнський Схід успадкував духовно-релігійні православні традиції Візантії, поєднані з ідеєю Преображення людського єства. Відзначено також, що на піку духовно-релігійної кризи, «втрати серцевини» (Х. Зедльмайр), що досить чітко позначилася вже в XIX–XX ст., Захід буде періодично повертатися або до візантійської духовної і культурної спадщини, або до ритуально-архетипової і міфопоетичної традиції Середньовіччя епохи «Неподіленої церкви», апелюючи тим самим до комплексу рис патріархально-ортодоксальної культури.

11. Простежено етапи історії середньовічних позавізантійських відроджень (Остготське, Каролінгське, Оттонівське, відродження XII ст.), що дозволяє виявити значиму роль в них східнохристиянської складової,

представленої або через ранньохристиянські європейські традиції і духовно-аскетичний досвід Ірландії, Галлії, Британії, або безпосередньо через Візантію. Вплив останньої позначений культом вченості, прагненням до підвищення освітнього рівня в школах, університетах; освоєнням не тільки латини, а й грецької мови, що асоціювалася, перш за все, з високою богослужбовою практикою; активною перекладацькою діяльністю, яка запровадила в богословський ужиток західного християнства праці східнохристиянської патристики, що істотно вплинули на його духовно-філософську картину світу і культуру. Суттєвою є роль Академій, які об'єднували інтелектуальну, високоосвічену, енциклопедично ерудовану європейську еліту, що групувалася навколо монарха і його християнської імперії. Показовим є інтерес до античної спадщини, але при домінуючій ролі християнського космосу і адаптації в ньому ідей неоплатонізму, які в свою чергу пізніше визначають духовно-філософську специфіку італійського Відродження XIV–XVI ст., генезу якого також формувала грецько-візантійська еліта.

12. Виявлено суттєву роль візантійської культурно-історичної традиції в стильових якостях мистецтва рококо, що зберігало в химерно-символістських формах пам'ять не тільки про високі духовні заповіді французького аристократизму та його салонної культури (похідної від візантійських «театрів-салонів»), а й про суттєву для нього риторико-фігуративну візантійську традицію, успадковану галліканізмом.

13. Узагальнено вплив імперської християнської культури, що склала генезу для ампіра – імперського стилю першої половини XIX ст. Використання містеріально-літургійних і історичних аналогій, опора на типові фактурні засади в найбільш сюжетно-значущих епізодах творів його репрезентантів (Г. Спонтіні, Й. Козловський, С. Дегтярьов) вводили на рівні художнього мислення культурну пам'ять про «симфонію влад», гармонію світобудови, яка була важливою в концепції «іманентної Реставрації» як наполеонівської Франції, так і Російської імперії.

14. Встановлено патріархально-ортодоксальну генезу стилістики бідермаєра, орієнтовану на втілення в художніх формах ідей «побуту, пронизаного релігійністю» (А. Кантор), «великого в малому», гармонії всесвіту і людини, а також на звернення до відповідного типу героя – «маленької людини», типаж якої сходить до біблійних та агіографічних джерел. Художньо-музичні «виходи» бідермаєра, що охоплюють німецькомовний ареал Європи, Росію, Україну та ін., відповідно, орієнтовані на типову, загальнозначущу жанрово-інтонаційну сферу, що генетично пов'язана з церковно-співацьким обиходом у всій різноманітності його проявів.

15. Виявлено суттєву роль візантійського та неовізантійського стилів, що розвивалися на базі мистецтва історизму та літургійних рухів-відроджень, охоплюючи практично всю Європу XIX – початку XX ст., в тому числі і Україну, що репрезентувала ідеї «візантійського відродження» в діяльності «школи М. Бойчука» та його музикантів-сучасників – К. Стеценка, М. Леонтовича П. Козицького, О. Кошиця та ін.

16. Позначено духовно-теургічну місію музики, реалізовану в культурно-історичній практиці Візантії, що збереже свою значимість і в XX ст., на перетинах авангарду і неовізантійства, а також період постмодерну в його шуканнях духовно-інтонаційних засобів фіксації містеріальної якості, «нової сакральності», «нової простоти», «медитативності», «поетики тиші» (А. Пярт, Дж. Тавенер, В. Сильвестров та ін.). Визначено, що музична культура, орієнтована на традиції патріархально-ортодоксального типу культури охоплює широкий жанровий спектр, пов'язаний з різними сферами буття – від гуртово-домашньої до імперсько-культової з пріоритетною роллю духовно-співочої сфери і близької до неї (паралітургічної). Визначальними якостями ладово-інтонаційної мови і фактури в даній традиції виступає *опора на модальність, кантовість і гетерофонно-стрічково-бурдонні форми контрастної поліфонії*. Принципи розвитку подібного інтонаційного матеріалу апелюють до варіантності-варіаційності. Орієнтація на домінуючу

роль заданого першоджерела багато в чому визначає початкову анонімність даного мистецтва, пізніше – нівелювання власне авторського начала, що стає «знаком» корпоративності-соборності як однієї з показових якостей патріархально-ортодоксальної традиції.

17. Встановлено, що східнохристиянське церковне гімнотворення захопило поезію вченого чернецтва середньовічної Ірландії і Британії, музичні заповіді якого довго зберігала Україна, склавши паралель в мистецтві-проповідництві бандуристів-кобзарів до діяльності бардів-філідів VII–XVII ст., в місії філософа-мандрівника Г. Сковороди що відтворював ідеї релігійно-філософського проповідництва спадкоємців Св. Галлуса. Візантійським шануванням Богородиці пронизана творчість трубадурів і мінезінгерів материкової Європи. У музичній сфері в певний час виявилася забутою, а нині відроджена роль Візантійської системи співу з ісоном-бурдоном. Єрусалимський кант, що заклав основи християнської співочої традиції в цілому, візантійська система осьмогласія – все це в сукупності склало базу для багатьох літургійно-професійних настанов Європи, в тому числі зумовивши появу провізантійського старохристиянського центру музичної освіти Європи – Сен-Галленського монастиря, заснованого на ідеях візантійського вишколу, як джерела всіх наступних досягнень європейського музичного багатоголосся.

18. Узагальнено генетичну роль візантійського «коріння» в типологічних якостях містерії та літургійної драми, що склали базис музичного театру Європи не тільки XVII–XVIII ст., а й наступних епох. Ідеї Преображення, духовного сходження та прагнення до гармонії-симфонії між світом та людиною складають сенс і німецького музичного театру XIX ст. (Е. Т. А. Гофман, А. Лорцинг, Р. Шуман, Р. Вагнер, Е. Хумпердінк), і ораторіальної традиції (Р. Шуман, Ф. Мендельсон), і поетики французької ліричної опери (Ш. Гуно, Ж. Массне), що розвивалися на перетині духовних шукань романтизму та бідермаєру. Містеріально-символічні узагальнення та агіографічно-біблійні аналогії визначили також сутність концепцій музичного

театру М. Лисенка («Тарас Бульба»), В. Ребікова («Дворянське гніздо»), С. Прокоф'єва («Повість про справжню людину»), О. Мессіана («Святий Франциск Ассизький»). Пряме чи опосередковане звернення до богослужбово-літургічної сфери в межах патріархально-ортодоксальної культурно-історичної традиції породжувало відповідні жанрові симбіози (опера-ораторія, опера-ораторія-пасіон, опера-літургія та ін.). Останні є показовими і для оперної творчості М. Глинки («Життя за царя»), що виникла на перетині ораторіальної та православної літургійної традиції, і для музичного театру К. Сен-Санса, зокрема, «Самсона і Далілі» як зразка біблійної опери-ораторії, і для опери-містерії О. Мессіана («Святий Франциск Ассизький»), що підсумовує не тільки духовно-творчі надбання автора, але єднання-симфонію духовних культур Сходу і Заходу.

Сучасна посткультурна установка соціуму, в якому ясно накреслена відгородженість від класики європоцентристського прогресистського культурного орієнтира XVII-XIX і в цілому XX століть, – усвідомлення зв'язку з цивілізаційними стимулами середньовічної культури, а значить і з візантійським базисом, постає як найважливіша культурна підвалина наступних духовних пошуків. Візантизм склав наскрізну ідею – не без епох відсторонення, але з постійною фігурою повернення до нього як до базису і організуючого феномену переорієнтації європейського способу мислення. Рятівними виступають перетини первинно релігійного і класичного релігійного світорозуміння, наснагу яким дає старохристиянська ідея «Неподіленої церкви», в якій антропологічність і космізм утворюють органіку світового духовного «Домобудівництва».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Другой Рим: Избранные статьи [предисл. А. А. Алексеева] Санкт-Петербург, 2005. 366 с.
2. Аверинцев С. С. Католицизм. *Словарь средневековой культуры* / Под ред. А. Я. Гуревича. Москва, 2003. С. 217—229.
3. Аверинцев С. С. Oiseaux Exotiques: памяти Мессиана. *Музыкальная академия*. 1994. № 1. С. 129.
4. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. Санкт-Петербург, 2004. 480 с.
5. Аверинцев С. С. Собрание сочинений / Под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. София – Логос. Словарь. Киев, 2006. 912 с.
6. Августин (Никитин), архимандрит. Аугсбургское исповедание веропоучительная книга лютеран. *Христианское чтение*. 2011. № 2. С. 54—138.
7. Азарова В. В. Античность во французской опере 1880-1990 годов: дисс. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2006. URL: www.dissercat.com (дата звернення: 15.03.2016).
8. Акиндинова Т. А., Амашукели А. В. Танец в традиции христианской культуры. Санкт-Петербург, 2015. 239 с.
9. Александрю М. Калофоническое пение. URL: www.pravenc.ru/text/1320147.html (дата звернення: 29.10.2013).
10. Алексеева Г. В. Византийско-русская певческая палеография : исследование. Санкт-Петербург, 2007. 365 с.
11. Алексеева Г. В. История музыкальных систем ихоса и гласа в их взаимодействии в процессе адаптации византийского пения на Руси : автореф. дисс... доктора искусствоведения. Москва, 1996. 39 с.
12. Алтухова Н. И. Ассумпционисты. URL: www.pravenc.ru/text/76698.html (дата звернення: 15.10.2016).
13. Амвросий, епископ Гатчинский. Духовно-аскетическое и богословско-эсхатологическое осмысление слов Христа «...Если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное». *Детство в христианской традиции и современной культуре* / Сост. К. Б. Сигов. Киев, 2012. С. 44—52.
14. Анастасов В. Д. Религиозные основания хозяйственной культуры. *Общество и право*. 2012. № 3 (40). С. 296—299.
15. Андреева Л. А. Сакрализация власти в истории христианской цивилизации: Латинский Запад и православный Восток. Москва, 2007. 304 с.
16. Андреева Т. Л. Выражение религиозной составляющей национального самосознания (сравнительно-сопоставительный анализ лексической семантики на материале английского языка) : автореф. дисс... канд. филологических наук. Томск, 2007. 22 с.

17. Андреев А. «Голос» в европейской музыкальной культуре: в 2-х кн. Кн. 1. Москва, 2012. 532 с.
18. Андреев А. Н. Англикано-православные отношения в XVIII веке. *Magistra Vitae: Электронный журнал по историческим наукам и археологии*. Челябинск, 2009. № 38. С. 84—91.
19. Андреев Д. Л. Собрание сочинений : в 3-х т. Т. 3, кн. 1 : «Железная мистерия». Стихотворения и поэмы. Москва: «Уrania», 1996. 656 с.
20. Андреев М. Л. Возрождения Средневековые. *Словарь средневековой культуры* / Под ред. А. Я. Гуревича. Москва, 2003. С. 91—96.
21. Андрійчук Т. В. Українська ментальність та імператив України *Проблеми соціальної роботи: філософія, психологія, соціологія*. 2015. № 1. С. 7—11.
22. Андросова Д. В. Символизм и поликлавірность в фортепианном исполнительстве XX в. Одесса, 2014. 400 с.
23. Аникин А. А. Тема маленького человека в русской классике. URL: www.portal.slovo.ru/philology/37140php?ELEMENT_ID=37140 (дата звернення: 05.09.2016).
24. Анисимов Г. «Повесть о настоящем человеке». Первая встреча с последней оперой Прокофьева. *Советская музыка*. 1977. № 6. С. 71—81.
25. Анисин А. Л., Анисина С. С. Семья как быт и бытие в истории и жизни : Монография. Тюмень, 2006. 118 с.
26. Антипова Н. А. Метаморфозы фантастического в «Геновеве» Р. Шумана. *Учёные записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Филология. Социальная коммуникация»*. 2008. Том 21 (60). С. 249—254.
27. Антоний, архиепископ Бориспольский. «Детство» и «младенчество» в Священном Писании Нового Завета. *Детство в христианской традиции и современной культуре* / Сост. К. Б. Сигов. Киев, 2012. С. 30—38.
28. Апель В. Григорианский хорал (в кратком изложении Т. Кюрегян). *Григорианский хорал: Сб. науч тр.* / Сост. Т. Кюрегян, Ю. Москва. – Москва, 1997. С. 8—37.
29. Апрелева В. А. Музыка как фундаментальное выражение культуры и предвосхищение особенностей ее развития : дисс. ...доктора философских наук : 09.00.04 / МГУ им. М. В. Ломоносова. Москва, 1999. 379 с.
30. Апрелева В. А. Русская музыка как предвестие XX века: Монография. Germany. Saarbrucken, 2013. 174 с.
31. Арабаджи Д. В. Очерки христианского символизма. Одесса, 2008. 548 с.
32. Арановский М. Слышать Глинку. *Музыкальная академия*. 2004. № 2. С. 1—5.

33. Арелатские проповедники V – VI вв.: сб. исслед. и пер. / [ред. А. Р. Фокин]. Москва, 2004. 392 с.
34. Арказян М. Ц. История Франции: учебник для вузов. Москва, 2005. 474 с.
35. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII-XVIII вв. Москва, 1978. 608 с.
36. Архипов Ю. Предисловие. *Хуго Балл. Византийское христианство* / Пер. с нем. А. П. Шурбелёва. Санкт-Петербург, 2008. С. 5—29.
37. Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке / Пер. с франц. Я. Ю. Старцева при участии В. А. Бабинцева. Екатеринбург, 1999. 416 с.
38. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Ленинград, 1963. 379 с.
39. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве : сб. ст. / Сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. Ленинград, 1980. 216 с.
40. Асафьев Б. В. Памятка о Козловском. *Музыка и музыкальный быт старой России: на грани XVIII и XIX столетий* [сб. работ исторической секции О. Т. И. М.]. Ленинград, 1927. С. 117—122.
41. Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. Ленинград, 1979. 344 с.
42. Асафьев Б. В. Симфонические этюды. Ленинград, 1970. 264 с.
43. Асфандьярова А. И. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна : автореф. дисс. ...канд. искусствоведения. Уфа, 2003. 20 с.
44. Афоніна О. С. Поліконфесійність як ознака сучасної української духовної музики. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2012. № 28. С. 212—220.
45. Балакин В. Д. Идея империи и имперская традиция в раннем Средневековье. *Вестник Московского государственного университета. Серия 12: Политические науки*. 2008. № 6. С. 76—87.
46. Балл Хуго. Византийское христианство / Пер. с нем. А. П. Шурбелёва. Санкт-Петербург, 2008. 382 с.
47. Балух В. О. Візантіїстика: Курс лекцій. Чернівці, 2006. 606 с.
48. Баранов И. Кармелиты. *Католическая энциклопедия: в 5-ти томах*. Т. II: И – Л. Москва: Издательство францисканцев, 2005. Стлб. 832—841.
49. Баритон. URL: ru.wiktionary.org/wiki/Шаблон:этимология:баритон (дата звернення: 20.04.2016).
50. Баркова Ю. С. Музыка и устнопоэтическое слово в традиционной культуре гэлов Шотландии : автореф. дисс...канд. культурологии. Москва, 2006. 17 с.
51. Баткин Л. М. Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. Москва, 2000. 1005 с.
52. Баткин Л. М. Зарождение новоевропейского понимания культуры в жанре ренессансной пасторали («Аркадия» Якопо Саннадзаро).

- Проблемы итальянской истории [сб. статей].* Москва, 1983. С. 226—255.
53. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. Москва, 1989. 272 с.
54. Баткин Л. М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. Москва, 1990. 415 с.
55. Баумштарк А. Сравнительная литургия: принципы и методы христианского богослужения / Пер. с фр. С. Голованов. Омск, 2014. 256 с.
56. Баур Эва Гесин. Вальтер Инго Ф. (редактор). Рококо. Москва, 2007. 96 с.
57. Бедретдинова Л. М. Александровский амбир. Москва, 2008. 48 с.
58. Беер Владимир де. Православная Ирландия. Часть 1. URL: www.pravoslavie.ru/put/33703.htm (дата зверения: 12.05.2016).
59. Беер Владимир де. Православная Ирландия. Часть 2. URL: www.pravoslavie.ru/put/33733.htm (дата зверения: 12.05.2016).
60. Безвершук Ж. О. Культурологія : Навчальний посібник : Відповіді на питання екзаменаційних білетів. Київ, 2010. 326 с.
61. Беззубцев-Кондаков А. Е. «Фаустовская» цивилизация и ее финал. *Полигнозис*. 2004. № 4. С. 14—34.
62. Безобразов П. В. Очерки византийской культуры. Петроград, 1919. 179 с.
63. Белинский В. Г. Русский театр в Петербурге. URL: ru.wikisource.org/wiki/русский_театр_в_петербурге (дата зверения: 09.09.2011).
64. Белобратов А. В. История западноевропейской литературы XIX века. Германия. Австрия. Швейцария : Учеб. для вузов. Москва, 2003. 239 с.
65. Бельтинг Ханс. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. Москва, 2002. – 544 с.
66. Беляев Л. А. Общеевропейские элементы в древнерусском искусстве. X–XII вв. *Из истории русской культуры: в 2-х томах*. Москва, 2000. Т. 1 (Древняя Русь). С. 732—755.
67. Бентя Ю. Возвращение Франциска Ассизского. URL: <http://cn.com.ua/№212/culture/date/date.html>. (дата зверения: 05.08.2010).
68. Бену А. Танцующая с волками. Символизм сказок и мифов мира. Москва, 2014. 464 с.
69. Бердяев Н. А. Предсмертные мысли Фауста. *Освальд Шпенглер и Закат Европы : сборник статей*. Москва, 1922. С. 55—72.
70. Бердяев Н. А. Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности. Москва, 1990. 240 с.
71. Бердяев Н. А. Философия свободного духа. Москва, 1994. 480 с.
72. Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. Москва, 1989. 608 с.
73. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Ленинград, 1973. – 568 с.

74. Бескорся В. М. Церковное пение: заимствование и моделирование традиционного мелоса, модальные элементы распевов. *Дриновський збірник*. 2012. Т. 5. С. 315—321.
75. Бибииков М. В. Византистика. *Теория и методология исторической науки. Терминологический словарь* / Отв. ред. А. О. Чубарьян. Москва, 2014. С. 44—46.
76. Бігун О. А. Візантійська концепція святості у творах Тараса Шевченка. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2014. Вип. 60. Ч. 2. С. 59—66.
77. Бігун О. А. Byzantinum: pro et contra (Амбівалентність візантійства у творчості Тараса Шевченка). Івано-Франківськ, 2014. 412 с.
78. Бігун О. А. Суспільний ідеал Тараса Шевченка: парадигма заповіту. *Шевченкознавчі студії*. 2014. Вип. 18. С. 42—49.
79. Бидермайер. *Музыкальный словарь Гроува*. Москва, 2001. С. 114.
80. Більченко Є. Міфологема «Схід - Захід» та український контекст: православна соборність і католицький персоналізм. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. 2014. № 16. С. 8—17.
81. Биркхан Гельмут. Кельты: история и культура / Пер. с нем. Н. Чехонадской. Москва, 2007. 512 с.
82. Бицилли П. М. Элементы средневековой культуры. Санкт-Петербург, 1995. XXVIII + 224 с.
83. Блок М. Короли-чудотворцы: Очерк представлений о сверхъестественном характере королевской власти, распространенных преимущественно во Франции и в Англии / Пер. с фр. В. А. Мильчиной. Предисл. Ж. Ле Гоффа. Науч. ред. и послесл. А. Я. Гуревича. Москва, 1998. 712 с.
84. Блок М. Феодальное общество / Пер. с фр. М. Кожевниковой и Е. Лысенко. Москва, 2003. 503 с.
85. Божественная литургия. Богослужебные песнопения Православной Церкви / Сост., ред., коммент. Дякона Дмитрия Болгарского. Киев, 2004. 536 с.
86. Бойцов М. А. Империя. *Словарь средневековой культуры* / Под ред. А. Я. Гуревича. Москва, 2003. С. 179—187.
87. Болгарский Дмитрий, диакон. Значение церковного пения в Православном богослужении. *Божественная литургия. Богослужебные песнопения Православной Церкви* / Сост., ред., коммент. Дякона Дмитрия Болгарского. Киев, 2004. С. 519—525.
88. Большой иллюстрированный словарь иностранных слов : 17 000 слов. Москва, 2002. 960 с.
89. Бондаренко Г. В. Повседневная жизнь древних кельтов. Москва, 2007. 396 с.
90. Бондарюк Б. М. Зародження чернечного самотництва в Галлії у V ст. (на прикладі «Vita Patrum Jurensium»). *Древности*. Харьков, 2008. Т. 7: № 7. С. 67—76.

91. Боплан Г. Л. де. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що тягнуться від кордонів Московії до границь Трансільванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і ведення воен. Київ, 1990. 256 с.
92. Бородина А. В. Византизм как фактор формирования русской культуры : автореф. дисс....канд. культурологии. Москва, 2007. 22 с.
93. Бочко В. С. «Домострой» – экономический документ эпохи зарождения первоначального накопления капитала в России. *Известия Уральского государственного экономического университета*. 2006. № 1. С. 110—123.
94. Брагина Л. М. Итальянский гуманизм эпохи Возрождения: Идеалы и практика культуры. Москва, 2002. 384 с.
95. Брагина Л. М. Социально-этические взгляды итальянских гуманистов. Вторая половина XV века. Москва, 1983. 303 с.
96. Браунворт Л. Забытая Византия, которая спасла Запад / Пер. с англ. Л. Мазуриной. Москва, 2012. 411 с.
97. Бриллиантов А. И. Влияние восточного богословия на западное в произведениях Иоанна Скотта Эригены. Москва, 1998. 446 с.
98. Бродель Ф. Грамматика цивилизаций / Предисл. М. Эмара. Москва, 2008. 552 с.
99. Бродель Ф. Динамика капитализма. Смоленск, 1993. 128 с.
100. Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV-XVIII вв.: Научная монография. Т. 2: Игры обмена. URL: www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/brodf/index.php (дата звернення: 01.02.2016).
101. Бродель Ф. Что такое Франция? / Пер. с фр. С. Н. Зенкина, В. А. Мильчиной. Москва, 1994. Кн. 1. URL: krotov.info/libr_min/02_b/ro/del_01.htm (дата звернення: 02.02.2016).
102. Бродель Ф. Что такое Франция? Москва, 1995. Кн. 2. URL: krotov.info/libr_min/02_b/ro/del_01.htm (дата звернення: 02.02.2016).
103. Бубнов П. В. Богословие в гласах. Тяжелый глас седьмой. URL: <http://minds.by/zhurnal-stupeni/arhiv-nomerov-za-2007-god/stupeni-3-27-prilagaya-vse-staranie/bogoslovie-v-glasah-tyazhelyj-glas-sedmoj> (дата звернення: 05.05.2016).
104. Будкеев С. М. Органная культура как общественное явление: архитектурно-художественные истоки в Древней Греции, Риме и Византии: монография. Барнаул, 2011. 78 с.
105. Булгаков С. Н. Философия хозяйства. Москва, 1990. 412 с.
106. Бурлака Д. К. Введение в богословскую культурологию (опыт построения генетической онтологии и религиозной аксиологии культуры). *Вестник русской христианской гуманитарной академии*. 2007. Т. 8. № 2. С. 11—32.
107. Буровский А. М. Наполеон – спаситель России. URL: www.e-reading.link/book/reader.php/145105/ (дата звернення: 20.04.2015).

108. Бучинський Дм. Християнсько-філософська думка Тараса Г. Шевченка. Мадрид, Лондон, 1962. 256 с.
109. Бучовський В. Р. Християнізація Британії та формування її церковної організації у V – VIII ст. : автореф. дис. ...кандидата історичних наук. Острог, 2010. 22 с.
110. Быканова В. И. Мир глазами кельтов. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9: Филология. Востоковедение. Журналистика*. 2010. № 4. С. 74—82.
111. Бычков В. 2000 лет христианской культуры. Sub specie aethetica: в 2-х томах. Т. 1: Раннее христианство. Византия. Москва – Санкт-Петербург: Университетская книга, 1999. 575 с.
112. Бычков В. 2000 лет христианской культуры. Sub specie aethetica: в 2-х томах. Т. 2: Славянский мир. Древняя Русь. Россия. Москва – Санкт-Петербург: Университетская книга, 1999. 527 с.
113. Вагнер В. Византийский храм как образ мира. *Византийский временник*. 1986. Т. 47. С. 163—181.
114. Василик В. В. Отражение жизни церкви и империи в памятниках византийской гимнографии : дисс... доктора исторических наук : 24.00.01 / Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург, 2017. 672 с.
115. Васильев А. А. Византийская империя. До крестовых походов. Москва, 2012. 432 с.
116. Васильев А. А. История Византийской империи: в 2-х томах. Т. 2. Санкт-Петербург, 2000. 206 с.
117. Васильев А. Житие преподобной Геновефы Парижской. *Журнал Московской патриархии*. 1957. №5. URL: http://www.hramks.ru/sv_genovefa_life.shtml (дата звернення: 12.07.2017).
118. Васюк Г. В. Византия и Запад в X веке. *Смена парадигм в историографии XIX – начала XXI вв.: Сборник научных статей (К 60-летию профессора А. Н. Нечухрина)*. Гродно, 2012. С. 147—155.
119. Ватсон А. В. Кельтская церковь. *Православная Богословская энциклопедия* / сост. под ред. Н. Н. Голубовского. Санкт-Петербург, 1908. Стлб. 396—443.
120. Введение в культурологию: Учебное пособие для вузов / Руководитель автор. колл. и отв. ред. Е. В. Попов. Москва, 1995. 336 с.
121. Введенский Р. Б. Основания христианской антропологии. *Начала христианской психологии*. Москва, 1995. С. 106—122.
122. «Вводя нравы и обычаи Европейские в Европейском народе» : К проблеме адаптации западных идей и практик в Российской империи / Отв. составитель А. В. Доронин. Москва, 2008. 255 с.
123. Вдовыченко Е. В. Проблема самоидентификации наций: особенности украинского менталитета. *Образ человека будущего: кого и как воспитывать в подрастающих поколениях: Коллективная монография* / под ред. О. А. Базалука. Киев, 2013. С. 177—184.
124. Вебер Макс. Избранное. Образ общества Москва, 1994. 704 с.

125. Вебер М. Протестантська етика і дух капіталізму / Перекл. з німецької О. Погорілого. Київ, 1994. 261 с.
126. Великий А. Г. ЧСВВ. Українське християнство. Причинки по історії української церковної думки. Рим, 1969. 223 с.
127. Велимирович М. Веллес. URL: www.pravenc.ru/text/150159.html (дата звернення: 06.09.2016).
128. Величко А. М. Византийский монархизм. URL: vizantilog.ru/wp-content/uploads/2011/01/Византийский-монархизм.pdf (дата звернення: 07.11.2016).
129. Величко А. М. «Византия – праматерь европейской цивилизации» URL: www.idc-europe.org/ru/Византия-праматерь-европейской-цивилизации (дата звернення 20.12.2016).
130. Величко А. М. Идея национального теократического государства в книгах Ветхого Завета. *Юридическая мысль: Научно-практический журнал*. 2004. № 3 (22). С. 42—59.
131. Величко А. М. Политический идеал Византии. URL: vizantilog.ru/wp-content/uploads/2011/01/Политический-идеал-Византии.pdf (дата звернення: 07.11.2016).
132. Величко А. М. Церковь и император в византийской и русской истории : Историко-правовые очерки. Санкт-Петербург, 2006. 237 с.
133. Вершков А. В. Домостроительство как форма отношения человека к природе. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2009. № 106. С. 64—70.
134. Веселовский А. Н. Из поэтики розы. URL: dugwart.ru/library/veselovskij_alexandr_iz_poetiki_rozy.html (дата звернення: 08.05.2015).
135. «Византийская мозаика»: Сборник публичных лекций Эллино-византийского лектория при Свято-Пантелеймоновском храме / Ред. проф. С. Б. Сорочан; сост. А. Н. Домановский. Харьков, 2013. 232 с.
136. Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные связи. Гимнология / сост. Н. Герасимова-Персидская, И. Лозовая. Отв. ред. И. Лозовая. Москва, 2003. Вып. 4. 344 с.
137. Византия и Запад (950-летие схизмы христианской церкви. 800-летие захвата Константинополя крестоносцами). Тезисы докладов XVII Всероссийской научной сессии византинистов. Москва, 2004. 176 с.
138. Византия между Западом и Востоком: опыт исторической характеристики / Отв. ред. Г. Г. Литаврин. Санкт-Петербург, 2001. 544 с.
139. Вильмонт Н. Н. Гете. Критико-биографический очерк. Москва, 1951. 210 с.
140. Веницкий И. Ю. Дом толкователя : поэтическая семантика и историческое воображение В. А. Жуковского. Москва, 2006. 328 с.
141. Vita Patrum. Житие отцов, составленное Григорием Турским / Предисл. Отца Серафима (Роуза). Москва, 2005. 416 с.
142. Вишневецкий И. Г. Сергей Прокофьев. Москва, 2009. 703 с.

143. Внемлите ангельскому пению. Человечество и его культура на пороге 2000-летия Рождества Христова (по страницам трудов профессора В. В. Медушевского) / Сост. О. А. Галкин. Минск, 1999. 320 с.
144. Вовк А. Ю. Гастуэ. URL: pravenc.ru/text/161726.html (дата звернення: 18.09.2016).
145. Возрождение. *Большая советская энциклопедия: в 50-ти томах* / Гл. ред. Б. А. Введенский. Т. 8: ВИБРАФОН-ВОЛОВО Москва: Государственное научное издательство «Большая советская энциклопедия», 1951. С. 534—561.
146. Возрождение XII века. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Возрождение_XII_века (дата звернення: 05.07.2016).
147. Войтович Л. М., Домановський А. М., Козак Н. Б., Лильо І. М., Мельник М. М., Сорочан С. Б., Файда О. В. Історія Візантії. Вступ до візантиністики / За ред. С. Б. Сорочана і Л. В. Войтовича. Львів, 2011. 880 с.
148. Володин Э. Византийский дар. Наследие Византийской империи. URL: http://byzantion.ru/romania_rosia/st4.htm (дата звернення: 01.12.2016).
149. Вольф Иероним. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Вольф_Иероним (дата звернення: 18.02.2017).
150. Воляк П. Святой Патрик и феномен Ирландской Церкви. URL: krotov.info/history/05/01/volyak.html (дата звернення: 05.08.2016).
151. Воронова А. А. «Домострой» в отечественном источниковедении: проблемы фальсификации. *Каспийский регион: Политика, экономика, культура*. Астрахань, 2013. № 4. С. 284—289.
152. Воскобойников О. С. Тысячелетнее царство (300 – 1000). Очерк христианской культуры Запада. Москва, 2014. 568 с.
153. Вукашинович В. Литургическое возрождение в XX веке. История и богословские идеи литургического движения в Католической Церкви и их взаимоотношение с литургической жизнью Православной Церкви. Москва, 2005. 240 с.
154. Вязигин А. С. Идеалы «Божьего Царства» и монархия Карла Великого. Санкт-Петербург, 1912. 201 с.
155. Гайдамак А. Русский ампиризм. Москва, 2006. 167 с.
156. Ганзбург Г. И. «Песенный театр Роберта Шумана». *Музыкальная академия*. 2005. №1. С. 106—119.
157. Гарипзанов И. Х. Рецепция античного наследия в Каролингскую эпоху: имперский код власти и проблемы «Каролингского возрождения». *Средние века*. 2006. № 67. С. 116—139.
158. Гаричева Е. А. Феномен преображения в русской художественной словесности XVI – XX веков : автореф. дисс. ...доктора филологических наук. Москва, 2009. 44 с.

159. Гаспаров М. Л. Каролингское Возрождение VIII – IX веков. *Памятники средневековой латинской литературы. VIII – IX века* / Отв. ред. М. Л. Гаспаров; Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН. Москва, 2006. С. 3—21.
160. Гаспаров М. Л. Латинская литература между Империей и Папством (X-XI вв.). *Памятники средневековой латинской литературы. X-XI века* / отв. ред. М. С. Касьян; Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН. Москва, 2011. С. 3—30.
161. Гегель Г. В. Ф. Философия религии: в 2-х томах / Отв. ред. А. В. Гулыга / Пер. с нем. М. И. Левиной. Т. 1. Москва, 1976. 532 с.
162. Генина Н. Е. Идея домостроительства в русской культуре 1830-х годов. *Культура и текст*. 2008. № 11. С. 164—171.
163. Герасько М. О. Житло як основа життєдіяльності українців. *Сумський історико-архівний журнал*. 2015. № XXIV. С. 43—50.
164. Герцман Е. В. Византийское музыкознание. – Ленинград, 1988. 254 с.
165. Герцман Е. В., Монахова С. Е. Об актуальных проблемах изучения ладовых особенностей византийской музыки. *Византийский временник*. 1980. Т. 41 (66). С. 234—248.
166. Герцман Е. В. Музыкальная боэциана (Серия «История музыки»: Памятники и исследования). Санкт-Петербург, 2010. 504 с.
167. Герцман Е. В. Музыкально-теоретические знания Михаила Пселла. *Византийский временник*. 1993. Т. 54. С. 75—80.
168. Герцман Е. В. Музыковедческие экскурсы Никифора Каллиста Ксафопула. *Византийский временник*. 1994. Т. 55 (80). С. 203—209.
169. Герцман Е. В. Терминологические парадоксы византийской musica theoricа. *Византийский временник*. 1990. Т. 51 (76). С. 183—192.
170. Герчанівська П. Е. Українська народна культура: християнський вимір : [монографія]. Київ, 2011. 426 с.
171. Гийу А. Византийская цивилизация / Пер. с фр. Д. Лоевского, предисл. Р. Блока. Екатеринбург, 2005. 552 с.
172. Гимнология : Материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» / Ученые записки научного центра русской церковной музыки имени протоиерея Димитрия Разумовского : в 2-х книгах. Вып. 1. Москва, 2000. 672 с.
173. Глазкова М. В. «Усадебный текст» в русской литературе второй половины XIX века (И. А. Гончаров, И. С. Тургенев, А. А. Фет) : дисс.... канд. филологических наук : 10.01.01 / Московский педагогический государственный университет. Москва, 2008. 273 с.
174. Глас Византии. Византийское церковное пение как неотъемлемая часть православного предания. Москва, 2006. 62 с.
175. Гоголь Н. В. Повести. Москва-Ленинград, 1951. 542 с.
176. Гойови Д. Е. Гольшев и дада-сериализм. *Трасформація музичної освіти: культура та сучасність*. Одеса, 1998. С. 96—101.

177. Головатенко В., протоиерей. Степенные антифоны. Краткие сведения из истории, литургики, гимнографики, а также поэтики и мелургики жанра. URL: nativitas.ru/cantus-files/vg_anabathmoi.pdf (дата звернення: 05.04.2015).
178. Голубнича А. І. Формування світогляду М. Л. Бойчука. *Вісник Академії праці і соціальних відносин Федерації професійних спілок України*. 2009. № 5 (52). С. 99—103.
179. Гордієнко Д. С. Візантійсько-руські відносини за Константина VII Порфирогенета (912-959 рр.) в зовнішній політиці Візантії : автореф. дис....канд. історичних наук. Київ, 2013. 20 с.
180. Гордон А. В. Исторические традиции Франции. Москва, 2013. 368 с.
181. Горичева Т. М. О кенозисе русской культуры. *Христианство и русская литература: сборник статей* / Ред. В. А. Котельников. Санкт-Петербург, 1994. С. 50—88.
182. Городнова Л. Е. Смысловой континуум понятия «усадьба». *Аналитика культурологии*. Тамбов, 2010. № 17. С. 183—190.
183. Горський В. С. Історія української філософії. Курс лекцій. Київ, 1996. 285 с.
184. Горяйнов Ю. С. Степан Аникиевич Дегтярев (1766-1913). Белгород, 1993. 73 с.
185. Готьє Теофиль. Путешествие на Восток / Пер. с фр. И. Кузнецовой и М. Зониной. Москва, 2000. 344 с.
186. Грабар Андре. Император в византийском искусстве. Москва, 2000. 328 с.
187. Грабович Гр. Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета [Пер. з англ. С. Павличко]. Київ, 1991. 212 с.
188. Грачев В. Н. Государевы гимны. URL: www.portal-slovo.ru/art/36044.php (дата звернення: 05.05.2015).
189. Грачев В. Н. «Золотой ход» валторн сквозь призму христианской символики. *Музыкальная академия*. 2006. № 2. С. 207—214.
190. Грачев В. Н. Религиозная музыка А. Пярта: восхождение к традиции неразделенной церкви. *Педагогика искусства : электронный научный журнал*. 2010. № 1. URL://<http://www.art-education.ru/AE-magazine/new-magazine-1-2010.htm> (дата звернення: 02.12.2016).
191. Грачев В. Н. Религиозная музыка А. Пярта и В. Мартынова: традиции, стиль : автореф. дисс....доктора искусствоведения. Саратов, 2013. 49 с.
192. Грачев Н. И. Империя как форма государства: понятие и признаки. *Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 5: Юриспруденция*. 2012. № 2. С. 18—28.
193. Грачев Н. И. К вопросу о первом контакте между Евангелической и Православной Церквами (предыстория православно-лютеранского диалога). *Государство, религия, церковь в России и за рубежом*. Москва, 2011. № 3-4. С. 308—318.

194. Грачев П. В. О. А. Козловский. *Очерки по истории русской музыки: 1790-1825* [под ред. М. С. Друскина и Ю. В. Келдыша]. Ленинград, 1956. С. 168—216.
195. Греко-русские певческие параллели. К 100-летию афонской экспедиции С. В. Смоленского / Сост. и науч. ред. А. Н. Кручинина, Н. В. Рамазанова. Москва; Санкт-Петербург, 2008. 336 с.
196. Гречаная Е., Кантор Г. Галликанство. *Католическая энциклопедия: в 4-х т.* Т. I: А – З. Москва, 2002. С. 1186—1188.
197. Греческие ученые Возрождения. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Греческие_ученые_Возрождения (дата звернення: 05.12.2016).
198. Григорий Палама. Сто пятьдесят глав. Краснодар, 2006. 224 с.
199. Григорьева Е. А. Идея единства математики, музыки и космологии в философии А. Ф. Лосева : автореф. дисс. ...канд. философских наук. Курск, 2011. 21 с.
200. Гройс Б. Поиск русской национальной идентичности. *Вопросы философии*. 1992. № 9. С. 52—60.
201. Гройс Б. Утопия и обмен (Стиль Сталин – О новом – Статьи). Москва, 1993. 375 с.
202. Гротгаферрата (монастырь). URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Гротгаферрата_\(монастырь\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Гротгаферрата_(монастырь)) (дата звернення: 01.05.2016).
203. Грохотов С. Шуман и окрестности. Романтические прогулки по «Альбому для юношества». Москва, 2006. 240 с.
204. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. Москва, 1960. 488 с.
205. Грушевский М. С. История Украинского народа. Автобиография. Москва, 2002. 416 с.
206. Грушевський М. С. Духовна Україна (Збірка творів) / Упорядкування та додатки І. Гирича, О. Дзюби, В. Ульяновського. Київ, 1994. 560 с.
207. Грушевський М. С. З історії релігійної думки на Україні. Київ, 1992. 192 с.
208. Грушевський М. С. Історія України-Руси: В 11 т., 12 кн. / Редкол.: П. С. Сохань (голова) та ін. Т. 1: До початку XI віка. Київ, 1991. 736 с.
209. Грушевський М. С. Історія України-Руси: В 11 т., 12 кн. / Редкол.: П. С. Сохань (голова) та ін. – Т. 2: XI-XIII вік. Київ, 1992. 640 с.
210. Гудман Ф. Магические символы. Москва, 1995. 289 с.
211. Гузик М. А. Культура Византии. Истоки православия: учебный словарь. Москва, 2012. 569 с.
212. Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз. – Дис. ... доктора філософських наук : 09.00.08 / КНУ ім. Тараса Шевченка. Київ, 2002. 395 с.
213. Гуно Ш. Воспоминания артиста / Пер. с франц.; вст. ст. Б. В. Левика. Москва, 1962. 119 с.

214. Гуревич А. Я. Время. *Словарь средневековой культуры* / Под ред. А. Я. Гуревича. Москва, 2003. С. 96—100.
215. Гуревич А. Я. Детство. *Словарь средневековой культуры* / Под ред. А. Я. Гуревича. Москва, 2003. С. 139—143.
216. Гуревич А. Я. Избранные труды. Культура средневековой Европы. Санкт-Петербург, 2007. 547 с.
217. Гуревич А. Я. Индивид и социум на средневековом Западе. Москва, 2005. 422 с.
218. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. Москва, 1984. 350 с.
219. Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. Москва, 1989. 368 с.
220. Гуревич А. Я. Микрокосм и макрокосм. *Словарь средневековой культуры* / Под ред. А. Я. Гуревича. Москва, 2003. С. 281—282.
221. Гуревич А. Я. Средневековый мир. Культура безмолвствующего большинства. Москва, 1990. 401 с.
222. Гуревич П. С. Философия культуры: Пособие для студентов гуманитарных вузов. – 2-е изд. Москва, 1995. 288 с.
223. Гусарчук Т. В. Хорова творчість Степана Дегтярьова: стильові детермінанти і паралелі. URL: kntau.com.ua/chasopys/20_hbuiv/docs/15.pdf (дата звернення: 20.04.2015).
224. Густова Л. Церковная музыка и ее духовное воздействие. *Elpis*. 2011. № 13/ 23-24. С. 87—97.
225. Гуцевич А. Е. Русская усадьба в эпоху расцвета классицизма (конец XVIII – начало XIX вв.). *Вестник славянских культур*. Москва, 2008. Т. X (№ 3-4). С. 188—195.
226. Гуцуляк О. Пошуки заповітного царства: Міф – Текст – Реальність. Івано-Франківськ, 2007. 540 с.
227. Гюйнварх К.-Ж., Леру Ф. Кельтская цивилизация / Пер. с фр. Г. В. Бондаренко, Ю. Н. Стефанова / Науч. ред. Г. В. Бондаренко. Санкт-Петербург, 2001. 271 с.
228. Гюнтер Ханс. «Архетипы советской культуры» URL: http://www.fedy-diary.ru/?page_id=4533 (дата звернення: 20.11.2015).
229. Давидич Т. Ф. Стиль как язык архитектуры. Харьков, 2014. 424 с.
230. Дайхин Т. Л. Бидермайер – прорыв сквозь пространство и время. *Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: Динамика художественных систем*. Екатеринбург, 2014. № 3. С. 165—173.
231. Дамирчиев Эмин Исахан оглы. Империя как политический феномен: теоретико-методологические аспекты исследования : автореф. дисс. ... канд. политических наук. Москва, 2010. 30 с.
232. Данилевский Н. Я. Россия и Европа / Сост. и комментарии А. В. Белова / Отв. ред. О. А. Платонов. – Изд. 2-е. Москва, 2011. 816 с.

233. Даниш М. Візантологія та візантологічні студії Івана Франка. *Слово і час*. 2011. № 7. С. 33—38.
234. Даниэль С. М. Рококо: От Ватто до Фрагонара. Санкт-Петербург, 2007. 336 с.
235. Даренский В. Ю. Русский «образ культуры»: культура как преобразование человека. *Рождение культурологии в России: сборник научных трудов* / Науч. ред. В. П. Океанский. Москва, 2014. С. 289—301.
236. Дашевская О. А. Жизнестроительная концепция Д. Андреева в контексте культур-философских идей и творчества русских писателей первой половины XX века. Томск, 2006. 436 с.
237. Дворкин А. Л. Очерки по истории Вселенской Православной Церкви: Курс лекций. Нижний Новгород, 2003. 340 с.
238. Дворнік Френсіс. Слов'яни в Європейській історії та цивілізації / Пер. з англ. Київ, 2005. 512 с.
239. Девятков А., Мартиросян М. Домостроительство как модель мирового порядка. *Экономические стратегии*. Москва, 2005. Т. 1. № 2. С. 36—43.
240. Девятова О. Л. Сергей Прокофьев в Советской России: конформист или свободный художник?. *Человек в мире культуры*. 2013. № 2. С. 39—59.
241. Демина В. Н. Музыка «викториальных» торжеств эпохи Петра I (о путях становления русской светской культуры) : автореф. дисс...канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2009. 24 с.
242. Демченко А. И. Творчество Р. Шумана в системе романтического искусства первой половины XIX века. *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: [Сборник научных трудов. / Сост. Г. Ганзбург]*. Харьков, 1997. С. 4—15.
243. Демченко Г. Ю. Искусство бидермайера и «Песни без слов» Ф. Мендельсона. *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : [сборник научных трудов. / сост. Г. И. Ганзбург]*. Харьков, 1995. С. 44—48.
244. Денисов А. В. Французская лирическая трагедия XVII – XVIII вв. *Мировая культура XVII – XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. Материалы международного научного симпозиума «Восьмые лафонтеновские чтения». Серия «Symposium»*. Санкт-Петербург, 2002. Вып. 26. С. 78—80.
245. Денисова Т. И. Пелагианский спор в истории христианства. *Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки*. 2010. № 2. С. 39—42.
246. Депенчук Л. Духовність народу в українській історіософії XIX ст. та соціальній філософії кінця XIX – початку XX ст. *Проблеми теорії ментальності: зб. статей* / Відповід. ред. М. В. Попович. Київ, 2006. С. 324—347.

247. Детство в христианской традиции и современной культуре / Сост. К. Б. Сигов. – Київ, 2012. 576 с.
248. Джеджула Ю. Православна церква в політичному і національному піднесенні України (перша половина XVII ст.). Українське козацтво: витоки, еволюція, спадщина: У трьох випусках [відп. ред. В. А. Смолій]. – Матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченої 500-річчю українського козацтва (Київ – Дніпропетровськ, 13-17 травня 1991 р.). – Київ, 1993. Вип. 2. С. 34—41.
249. Дженер Хенри. Кельтский обряд. *Православная Богословская энциклопедия* / сост. под ред. Н. Н. Голубовского. Санкт-Петербург, 1908. Стлб. 443—486.
250. Джордан Омэнн О. Р. Христианская духовность в католической традиции. Рим-Люблин, 1994. 416 с.
251. Дзюба І. Бог, Релігія, Церква в житті і творчості Шевченка. *Сучасність*. 2004. № 7-8. С. 52—68.
252. Диллон М., Чедвик Н. К. История кельтских королевств / Пер. с англ. С. В. Иванов. Москва; Санкт-Петербург, 2006. 512 с.
253. Диль Ш. История византийской империи / Пер. с франц. А. Е. Рогинской; под ред. и с предисл. В. Т. Горянова. Москва, 1948. 160 с.
254. Диль Ш. Основные проблемы византийской истории / Пер. с фр. Горянова Б. Т. Москва, 1947. 182 с.
255. Дмитриев М. В. Человек Православный и Homo Catholicus. *Интеллектуальный форум*. 2012. № 9 (май). С. 63—87.
256. Добиаш-Рождественская О. А. Культура западноевропейского Средневековья: Научное наследие / Отв. ред. член-корр. В. И. Рутенберг. Москва, 1987. 351 с.
257. Добронравов В. Десять лет из истории старокатолического движения. *Христианское чтение*. 1890. № 9-10. С. 257—317.
258. Добронравов В. Десять лет из истории старокатолического движения. *Христианское чтение*. 1890. № 11-12. С. 545—592.
259. Домановская М. Е. Понятие «византинизм» в научном наследии В. К. Надлера. *Российское византоведение: Традиции и перспективы. Тезисы докладов XIX Всероссийской научной сессии византинистов*. Москва, 2011. С. 84—87.
260. Домановский А. Н. Миф Византии: Византийская цивилизация в истории, историографии и общественных репрезентациях. «Византийская мозаика»: Сборник публичных лекций Эллино-византийского лектория при Свято-Пантелеймоновском храме / Ред. проф. С. Б. Сорочан; сост. А. Н. Домановский. Харьков, 2013. С. 18—64.
261. Домановский А. Н., Сорочан С. Б. Харьковская византинистика: истоки, история, перспективы. *Российское византоведение: Традиции и перспективы. Тезисы докладов XIX Всероссийской научной сессии византинистов*. Москва, 2011. С. 84—87.

262. Доманский В. А. Русская усадьба в художественной литературе XIX века: культурологические аспекты изучения поэтики. *Вестник Томского государственного университета*. Томск, 2006. Вып. 291. С. 56—60.
263. Домников С. Д. Мать-земля и Царь-город. Россия как традиционное общество. Москва, 2002. 672 с.
264. Домостроительство Божественное. URL: azbyka.ru/dictionary/05/domostroitelstvo_bozhestvennoe.shtml (дата звернення: 02.02.2016).
265. Домострой. Поучения и наставления всякому христианину / Сост., вст. ст. и коммент. В. В. Колесова / Отв. ред. О. А. Платонов. Москва, 2014. 448 с.
266. Дронов Михаил, протоиерей. Экзистенция и опыт в православном мышлении накануне XXI века URL: www.xpa-sp.ru/libr/Dronov/ekzistenciya.html (дата звернення: 10.07. 2011).
267. Дрык С. В. Иоанн Дамаскин как ключевая фигура византийской церковной музыки/ *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2010. № 6. С. 236—240.
268. Дубровский И. В. Дом. *Словарь средневековой культуры* / Под ред. А. Я. Гуревича. Москва, 2003. С. 143—148.
269. Дурылин С. Н. Град Софии. Царьград и Святая София в русском народном религиозном сознании. Москва, 1915. 81 с.
270. Дурылин С. Н. Русь Прикровенная. Москва, 2000. 336 с.
271. Духовні теми восьми гласів. URL: protopsaltes.blogspot.com/2015/05/blog-post.html (дата звернення: 10.05.2016).
272. Дьячкова Л. С. Гармония в западноевропейской музыке (IX – начало XX века) : Учебное пособие. Москва, 2009. 232 с.
273. Дэвис Майкл. Краткая история римской мессы. URL: www.unavoce.ru/library/davies_short.html (дата звернення: 07.06.2016).
274. Дюби Ж. Европа в Средние века / Пер. с фр. В. Колесникова. Смоленск, 1994. 320 с.
275. Дюверже К. Кортес / пер. с фр. В. Д. Балакина. Москва, 2005. 290 с.
276. Дюшен Луи-Мари Оливье URL: www.pravenc.ru/text/180839.html (дата звернення: 05.08.2016).
277. Евангулова О. С. Художественная «вселенная» русской усадьбы. Москва, 2003. 304 с.
278. Евтеева Т. В. «Россия» и «Запад» в цивилизационной концепции А. И. Герцена : автореф. дисс. ... канд. философских наук. Тамбов, 2011. 21 с.
279. Егоров П. Роберт Шуман. К 200-летию со дня рождения (1810-1856). Санкт-Петербург, 2010. 24 с.
280. Екимовский В. Оливье Мессиян: жизнь и творчество. Москва, 1987. 304 с.

281. Ерзаулова А. Г. Аскетическая традиция православной культуры. *Евразийский Союз Ученых*. 2015. № 9-5 (18). С. 46—50.
282. Ерзаулова А. Г. Развитие восточной и западной культуры на примере музыкально-певческих систем. *Ученые Записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия: Философия. Социология*. 2009. Т. 22 (61). № 1. С. 61—70.
283. Ефимова Н. И. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII – X столетий (К проблеме эволюции модальной системы средневековья). Москва, 2004. 284 с.
284. Ефимовская Е. «Варварские стихи» или «Одушевленное слово»: еще раз о либретто «Жизни за царя». *Музыкальная академия*. 2004. № 2. С. 6-10.
285. Ефремова Ю. В. Богослужбное пение постиконоборческого периода в контексте византийской аксиологии. *Вестник Тверского государственного университета. Серия: филология*. Тверь, 2009. Т. 29. № 4. С. 53—66.
286. Єршова Л. Виховний ідеал українського селянства. *Історико-педагогічний альманах*. 2013. Вип. 1. С. 4—8.
287. Жебар Э. Мистическая Италия. Очерк из истории возрождения религии в средних веках. Санкт-Петербург, 1900. VIII + 333 с.
288. Живов В. М. Разыскания в области истории и предьстории русской культуры. Москва, 2002. 760 с.
289. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. Санкт-Петербург, 1996. 232 с.
290. Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло К. Г. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. Москва, 1989. 303 с.
291. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Москва, 1964. 879 с.
292. Жмуркевич З. С. Бідермаєр у контексті слов'янських взаємозв'язків ХІХ ст. *Проблеми слов'янознавства*. Львів, 2005. Вип. 55. С. 126-133.
293. Жмуркевич З. С. Галицький музичний бідермаєр (на матеріалі фортепіанних творів з нотних колекцій Львова ХІХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2007. 19 с.
294. Забаев И. В. Православие и хозяйство: Обзор русскоязычных исследований, диссертационных работ, конференций, полемики по основным социально-экономическим доктринам РПЦ за период XIX – начала XXI вв. *Экономическая социология*. 2005. Т. 6. № 5. С. 108—144.
295. Забирова А. Г. Жанр канта в русской литературе и искусстве последней трети XVII века – первой половины XVIII века (генезис, эволюция, закат) : автореф. дисс. ... канд. филологических наук. Самара, 2000. 16 с.
296. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. Київ, 2009. 148 с.

297. Завадский-Краснопольский А. М. Влияние греко-византийской культуры на развитие цивилизации в Европе. Москва, 2014. 136 с.
298. Зав'ялова О. Струнный квартет М. Лисенка як взірець українського бідермаєру. URL: www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/pvmp//2009_24/section2/zavylova.htm (дата звернення: 10.10.2011).
299. Зайцев А. Домостроительство. URL: www.pravenc.ru/text/178901.html (дата звернення: 07.12.2016).
300. Зайцева Л. И. Русское государство в промыслительном богостроительстве (по Юрию Крижаничу). Москва, 2006. 638 с.
301. Зайцев Д. В. Геновефа. URL: www.pravenc.ru/text/162115.html (дата звернення: 07.12.2016).
302. Зайцев Е. Учение В. Лосского о теозисе. Москва, 2007. 296 с.
303. Зайцев П. Життя Тараса Шевченка. Київ, 2004. 480 с.
304. Заславский В. А. Будь моим светом. Кельтская церковь в Средние века. URL: www.ForU.ru/slovo.4296.html (дата звернення: 08.08.2015).
305. Заславский В. А. Древнеирландская духовная поэзия / пер. В. Заславского. URL: samlib.ru/z/Zaslavskij_w_a/irish.shtml (дата звернення: 08.08.2015).
306. Заславский В. А. Кельтская церковь и становление христианства на британских островах/ URL: zhurnal.lib.ru/z/Zaslavskij_w_a/Keltsvictor.shtml (дата звернення: 08.08.2015).
307. Заславский В. Кельтская церковь на Британских островах в 5 – 8 веках. URL: www.twirpx.com/file/1637893/ (дата звернення: 08.08.2015).
308. Заславский В. А. Кельтские миссионеры в средневековой Европе URL: samlib.ru/z/Zaslavskij_w_a/celts2.shtml (дата звернення: 08.08.2015).
309. Захара І. С. Шевченко і християнські конфесії в Україні. *Наукові записки національного університету «Острозька академія». Серія «Історичне релігієзнавство»*. 2014. Вип. 9. С. 59—66.
310. Захарова О. Оратория Дегтярева «Минин и Пожарский, или освобождение Москвы». *Степан Дегтярев. Минин и Пожарский, или освобождение Москвы. Оратория в трех действиях: партитура*. Москва, 2006. С. 428—438.
311. Зверева С. Страницы истории православной духовной музыки в Великобритании. URL: www.russianpresence.org.uk/index.php/russianart/3020-orthodoxmusic.html (дата звернення: 20.04.2017).
312. Зейпель Игнац. Хозяйственно-этические взгляды отцов церкви: пер. с нем. / Предисл. С. Н. Булгакова. – Изд. 2-е. Москва, 2012. 352 с.
313. Земляная Т. Н. Монументальная живопись М. Л. Бойчука и его школа : автореф. дисс....канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2009. 40 с.

314. Зенаишвили Т. Французская бестактовая прелюдия: Импровизация или интерпретация? *Музыкальная академия*. 1999. № 2. С. 115—118.
315. Зенкин К. В. Мендельсон и развитие романтической фортепианной миниатюры. *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма: Сборник научных трудов* [сост. Г. И. Ганзбург]. Харьков, 1995. С. 9—15.
316. Зеньковский В., протопресвитер. Смысл православной культуры / Сост., предисл. В. Л. Шленова. Москва, 2007. 272 с.
317. Зибцев В. М., Попов В. Ю. Українське православ'я: господарський менталітет. *Вісник Одеського національного університету. Соціологія і політичні науки*. 2009. Т. 14. № 13. С. 293—300.
318. Зинькевич Е. Музыка как молчание URL: <http://jgreenlamp.narod.ru/muzykamolchanije.htm> (дата звернення: 05.05.2016).
319. Зинькова А. Е. «Странствие Розы» Р. Шумана. Опыт трактовки сюжета. *Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных*. 2015. № 1 (12). С. 51—58.
320. Зноско-Боровский М., протоиерей. Православие, Римо-Католичество, Протестантизм и Сektанство. Сравнительное богословие. Москва, 1992. 208 с.
321. Золотовский В. А. Прония в военной организации Византии раннепалеологовского времени. Часть 1. *Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 4: История. Регионоведение. Международные отношения*. 2015. № 3 (33). С. 100—115.
322. Золотухина-Аболина Е. В. Повседневность. Философские загадки. Москва, 2005. 289 с.
323. Зомбарт В. Буржуа: Этюды по истории духовного развития современного экономического человека / Сост. Ю. Н. Давыдов, В. В. Сапов; пер. с нем. В. В. Сапов. Москва, 1994. 443 с.
324. Зосім О. Л. Західноєвропейська духовна пісня на східослов'янських землях у XVII-XIX століттях: монографія. Київ, 2009. 204 с.
325. Зосім О. Л. Українська духовна пісенність: літургічні паралелі. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: Науковий журнал*. 2010. № 3 (8). С. 99—107.
326. Зосім О. Л. Українська духовна пісня західноєвропейського походження в історичному розвитку (XVII-XX ст.) : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 18 с.
327. Иваницкий В. Русская женщина и эпоха «Домостроя». *Общественные науки и современность*. 1995. № 3. С. 161—172.
328. Иванова Е. Р. Литература бидермейера в Германии XIX века. Москва, 2007. 248 с.

329. Иванова Е. Ю. Ирландские монастыри в европейской культуре раннего средневековья : автореф. дисс... канд. культурологии. Москва, 2016. 23 с.
330. Иванова Е. Ю. Историко-культурные аспекты распространения христианства в Ирландии и предпосылки формирования ирландской монастырской культуры. *Ученые записки Российского Государственного социального университета*. 2009. № 4. С. 191—198.
331. Иванова Е. Ю. Роль монастырей в формировании христианской раннесредневековой культуры Ирландии. *Вестник славянских культур*. Москва, 2008. № 3-4. С. 129—136.
332. Иванова Е. Ю. Святые основатели раннесредневековых монастырей Ирландии и кельтские культурные традиции. *Культурное наследие России*. Москва, 2013. № 2. С. 58—62.
333. Иванова Е. Ю. Христианская культура раннесредневековой Ирландии: обзор основных тенденций. *Человеческий капитал*. Москва, 2015. № 1 (73). С. 116—118.
334. Иванов С. А. Византийское юродство между Западом и Востоком. *Византия между Западом и Востоком: опыт исторической характеристики* / Отв. ред. Г. Г. Литаврин. Санкт-Петербург, 2001. С. 333—353.
335. Иванов С. И. Византийское прошлое Европы. *Север: ежемесячный литературно-художественный и общественно-политический журнал*. 2015. № 1-2. С. 213—217.
336. Иванцов-Платонов А. М. О западных вероисповеданиях. Новые вероисповедания общества, образовавшиеся на христианском Западе с XVI века. URL: www.portal-slovo.ru/theology/37688.php?ELEMENT_ID=37688PAGEN_1=2 (дата звернення: 08.01.2016).
337. Икономия. URL: azbyka.ru/dictionary/09/ikonomiya-all.shtml (дата звернення: 01.02.2016).
338. Іларіон, митр. Візантія й Україна. До праджерел української православної віри й культури. Вінніпег, 1954. 96 с.
339. Іларіон, митр. Релігійність Тараса Шевченка. – Вінніпег, 1964. 104 с.
340. Илларион (Троицкий), архимандрит. Прогресс и преображение. *Богословский вестник*. 1914. Т. 3. № 10-11. С. 218—232.
341. Ильин И. Основы христианской культуры. Санкт-Петербург, 2004. 352 с.
342. Иоанн Дамаскин, преп. Точное изложение Православной Веры. Москва, 2003. 162 с.
343. Иоанн Скот Эриугена. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Иоанн_Скот_Эриугена (дата звернення: 03.08.2016).

344. Иоффе И. И. Мистерия и опера. Немецкое искусство XVI-XVIII вв. И. И. Иоффе. *Избранное. Часть 2. Культура и стиль*. Москва, 2010. С. 659-900.
345. Исаева В. В. Византийская традиция понимания человека в русской религиозной философии : автореф. дисс....канд. философских наук. Тверь, 2006. 21 с.
346. Исаченко А. В. К вопросу об ирландской миссии у панонских и моравских славян. *Вопросы славянского языкознания* / ред. В. Н. Топоров. Москва, 1963. Вып. 7. С. 43—72.
347. Историческая поэтика пасторали: Сб. науч. трудов. Москва, 2007. 143 с.
348. История Ирландии / отв. ред. Л. И. Гольман. Москва, 1980. 390 с.
349. История искусства зарубежных стран: Средние века и Возрождение: Учебник / Под ред. Ц. Г. Нессельштраус. Москва, 1982. 664 с.
350. Історія русів / Пер. І. Драча; вст. ст. В. Шевчука. – Київ, 1991. 318 с.
351. История русской музыки: в 10-ти томах [редколлегия: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашова и др.]. Том четвертый: 1800-1825. Москва, 1986. 416 с.
352. История русской святости. Ясенево, 2001. 544 с.
353. Історія українського козацтва: Нариси: У 2-х т. / Редкол.: В. А. Смолій (відп. ред.) та ін. Т. 1. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 800 с.
354. Історія українського козацтва: Нариси: У 2-х т. / Редкол.: В. А. Смолій (відп. ред.) та ін. Т. 2. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2007. 724 с.
355. История Франции / Под общей редакцией Ш. Карпантье, Ф. Лебрена в сотрудничестве с Э. Карпантье и др.; предисл. Ж. ле Гоффа; пер. с фр. М. Некрасова. Санкт-Петербург, 2008. 607 с.
356. История экономических учений : Учебное пособие / Под ред. В. Автономова, О. Ананьина, Н. Макашевой. Москва, 2002. 784 с.
357. Іщук Н. В. Адаптаційний потенціал візантизму. *Вісник НАУ. Серія: Філософія. Культурологія*. 2009. № 1 (9). С. 50—53.
358. Кавасила Николай. Семь слов о жизни во Христе. URL: www.hesychasm.ru/library/nkavas (дата звернення: 01.02.2016).
359. Кавасила Николай. Христос. Церковь. Богородица. Москва, 2002. 240 с.
360. Каган М. С. Философия культуры. Санкт-Петербург, 1996. 491 с.
361. Кажаров А. Х. «Симфония властей» как основа регулирования государственной и общественной жизни Византии в IX-XV вв. *Ценности и смыслы*. 2013. № 1 (23). С. 74—91.
362. Каждан А. П. Византийская культура (X – XII вв.). Санкт-Петербург, 2006. 280 с.

363. Каждан А. П. К вопросу о социальных воззрениях Кекавмена. *Византийский временник* / ред. З. В. Удальцова, М. В. Алпатов и др. 1974. Т. 36. С. 154—167.
364. Казакевич Г. М. Кельти в этнокультурных процессах Центральной та Східної Європи : дис...доктора історичних наук : 07.00.05 / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2015. 434 с.
365. Казакевич Г. М. Кельти на землях України: археологічна, мовна та культурна спадщина. Київ, 2010. 304 с.
366. Казанцев Д. А. Статус государя на Руси и в Византии: общее и особенное в практике и доктрине (IX – XVI вв.) : автореф. дисс....канд. юридических наук. Москва, 2013. 30 с.
367. Каиржанов А. К. Византизм и ментальность Киевской Руси, часть I. Раздумья на степной дороге, часть II. Киев, 2012. 312 с.
368. Калитин П. Кенозис. *Святая Русь. Большая Энциклопедия Русского Народа. Русское Православие : в 3-х томах* / Гл. ред., сост. О. А. Платонов. Т. 2: К – П. Москва, 2009. С. 41—42.
369. Калошина Г. Е. Концепция религиозно-философской трагедии, её особенности и разновидности в истории симфонии XIX-XX вв. *Проблемы современной музыкальной культуры: Сб. тезисов научно-практической конференции*. Ростов-на-Дону, 1992. С. 20—23.
370. Калошина Г. Е. Проблема синтеза искусств и теории жанровых взаимосвязей в монументальных жанрах оратории, оперы, кантаты в искусстве Франции XX ст. URL: www.rostcons.ru/intconf_2008/mat_kaloshina2.htm (дата звернення: 18.12.2016).
371. Калошина Г. Е. Религиозно-философская символика в симфониях Рахманинова и его современников. *Сергей Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему*. Ростов-на-Дону, 1994. С. 102—108.
372. Калошина Г. Е. Французская оратория XIX-XX веков: от Берлиоза к Жоливе и Мессиау. *Проблемы музыкальной науки / Music scholarship*. Уфа, 2009. С. 147—153.
373. Калошина Г. Е. Христианская тематика и проблемы жанровой эволюции французской оперы и оратории: от истоков к XX веку. *Музыкальная культура христианского мира: материалы международной научной конференции*. Ростов-на-Дону, 2001. С. 297—315.
374. Калошина Г. Черты мистерии во французской музыке XX века. *Музыкальная академия*. 2008. № 3. С. 165—170.
375. Каминская-Маркова Е. Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии: к 50-летию педагогической деятельности : памяти профессора И. А. Котляревского и В. Б. Маркова посвящается : [сб. науч. ст.]. Одесса, 2015. 532 с.
376. Кантор А. Тихий сад. *Пинакотекa*. 1998. № 4. С. 22—25.

377. Каплан А. Б. Византия между Западом и Востоком: проблемы культуры. *Культурология (Институт научной информации по общественным наукам РАН)*. 2001. № 2. С. 99—106.
378. Каплан М. Византия. Москва, 2011. 416 с.
379. Кареев Н. Западноевропейская абсолютная монархия XVI, XVII и XVIII веков: общая характеристика бюрократического государства и сословного общества «старого порядка». Москва, 2009. 463 с.
380. Карпов С. П. Латинская Романия. Санкт-Петербург, 2000. 256 с.
381. Карсавин Л. П. Монашество в Средние века. Москва, 2012. 192 с.
382. Карсавин Л. П. Основы средневековой религиозности в XII-XIII веках преимущественно в Италии. Петроград, 1915. 376 с.
383. Карцовник В. Г. Галликанское пение. URL: www.pravenc.ru/text/161590.html (дата звернения: 09.07.2016).
384. Катанский А. Л. Вопрос о соединении церквей восточной и западной (в первый его период) на греческом востоке и латинском западе (1053-1453). *Христианское чтение*. 1868. № 1. С. 66—99.
385. Катанский А. Л. Вопрос о соединении церквей восточной и западной (в первый его период) на греческом востоке и латинском западе (1053-1453). *Христианское чтение*. 1868. № 3. С. 367—399.
386. Катанский А. Л. Вопрос о соединении церквей восточной и западной (в первый его период) на греческом востоке и латинском западе (1053-1453). *Христианское чтение*. 1868. № 4. С. 557—599.
387. Катанский А. Л. Очерк истории древних национальных литургий Запада. *Христианское чтение*. 1869. № 1. С. 17—69.
388. Катанский А. Л. Очерк истории древних национальных литургий Запада. *Христианское чтение*. 1869. № 2. 202—221.
389. Катанский А. Л. Очерк истории древних национальных литургий Запада. *Христианское чтение*. 1869. № 4. С. 562—614.
390. Катанский А. Л. Очерк истории древних национальных литургий Запада. *Христианское чтение*. 1870. № 1. С. 83—124.
391. Катанский А. Л. Очерк истории древних национальных литургий Запада. *Христианское чтение*. 1870. № 2. С. 224—256.
392. Катасонов В. Ю., Тростников В. Н., Шимаков Г. М. История как Промысл Божий / Отв. ред. О. А. Платонов. Москва, 2014. 640 с.
393. Катехизис Католической Церкви. URL: krotov.info/acts/20/2vatican/kateh_00.html (дата звернения: 28.01.2016).
394. Катехизис Католической Церкви: Компендиум / Пер. П. Сахаров, О. Карпова. Москва, 2007. 216 с.
395. Катехизис Католической Церкви. Москва, 2002. 815 с.
396. Катина Т. Д. Влияние культуры Византии на становление отечественной духовности : автореф. дисс....канд. философских наук. Тверь, 2007. 20 с.
397. Кафолическая православная церковь Франции. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Кафолическая_православная_церковь_Франции (дата звернения: 25.03.2017).

398. Качмар М. І. Структурна організація піснеспівів церковної монодії на основі порівняльного аналізу візантійської, слов'яно-руської та київської нотації : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. Львів, 2015. 20 с.
399. Кашкадамова Н. Б. Историчні етапи інтерпретації фортеп'яних творів Миколи Лисенка. URL: www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/mz/2009_16/5.pdf (дата звернення: 10.10.2010).
400. Кекавмен. Советы и рассказы: Поучение византийского полководца XI века / Подготовка текста, введение, пер. с греч., комментарий Г. Г. Литаврина. – Изд. 2-е, перераб., доп. Санкт-Петербург, 2003. 711 с.
401. Келдыш Ю. В. Кант. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах* / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2.: Гондольера – Корсов. Москва: Советская энциклопедия, 1974. Стлб. 695—697.
402. Келдыш Ю. В. Полонезы Юзефа Козловского. *Очерки и исследования по истории русской музыки*. Москва, 1978. С. 141—158.
403. Келдыш Ю. В. Тибо Жан Батист. *Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах* / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5: Симон – Хейлер. Москва: Советская энциклопедия, 1981. Стлб. 520.
404. Кельтская церковь = Celtic Church: материалы Конференции в МГУ (24 апр. 2006, г. Москва). Москва, 2006. 160 с.
405. Кельты: первые европейцы / пер. с итал. Москва, 2008. 128 с.
406. Киреев А. А. По вопросу о сближении со старокатоликами. *Христианское чтение*. 1893. № 3-4. С. 259—298.
407. Киреев А. А. Учение славянофилов / Сост. С. В. Лебедев, Т. В. Линицкая / Предисл. и коммент. С. В. Лебедева / Отв. ред. О. А. Платонов. Москва, 2012. 640 с.
408. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. Москва, 2007. 376 с.
409. Кириллов А. А. Опыт цивилизационной характеристики духовной культуры: Византия : автореф. дисс....канд. философских наук. Ростов-на-Дону, 1998. 32 с.
410. Кирносос В. Н. Хоровое творчество С. А. Дегтярева. URL: www.курская-епархия.рф./znamenskie chtenia/2010/pdf/2/2_6.pdf (дата звернення: 14.12.2016).
411. Кісь Н. Д. Вплив ідей візантінізації на мистецтво Галичини першої половини XX ст. *Вісник Прикарпатського Університету. Історія* [відп. ред. М. В. Кугутяк]. Івано-Франківськ, 2009. Вип. XV. С. 21—25.
412. Кишкинова Е. М. «Византийское возрождение» в архитектуре России. Середина XIX – начало XX века. Санкт-Петербург, 2006. 255 с.
413. Кишкинова Е. М. Метаморфозы византийской парадигмы: византийский стиль в архитектуре Западной Европы конца XIX – первой трети XX века. *Современная наука: актуальные проблемы*

- теории и практики. Серия: Естественные и технические науки.* Москва, 2014. № 7-8. С. 21—35.
414. Кияновська Л. Церковний спів галицької композиторської школи. *Каллофонія: зб. з історії церковної монодії та гимнографії.* Львів, 2002. Вип. 1. С. 140—149.
415. Клеман Оливье. Святой Франциск Ассизский и православная церковь. URL: www.kiev-orthodox.org/site/personalities/3680/ (дата звернення: 10.10.2014).
416. Клестов А. А. Интеллектуальный ренессанс XII в. и раннее францисканство XIII в., их значение для современной Европы. *Вестник Русской христианской гуманитарной академии.* 2007. Т. 8. № 1. С. 27—42.
417. Клибанов А. И. Духовная культура средневековой Руси. Москва, 1996. 368 с.
418. Ключев А. С. Музыка. Философия. Синергетика. Санкт-Петербург, 2012. 200 с.
419. Книга друидов : [антология] / Сост. А. А. Галат. Санкт-Петербург, 2011. 313 с.
420. Коваль Т. Б. Личность и собственность в христианстве (Православие. Католицизм. Протестантизм. Сравнительный анализ) : автореф. дисс. ... доктора исторических наук. Москва, 2009. 56 с.
421. Ковальчук О. В. Цивилизационные модели диалога светской и религиозной культуры : автореф. дисс. ... канд. философских наук. Белгород, 2004. 22 с.
422. Кожаева С. Б. Антиномия «сакрального-обыденного» и ее воплощение в западной и русской музыкальной традиции : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2004. 28 с.
423. Козаренко О. Бідермаєр як актуальна стильова модель української музики. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової* / [головний редактор О. В. Сокол]. Одеса, 2009. Вип. 10. С. 152—157.
424. Козаренко О. «Герой людського духа» (до 160-ї річниці народження Миколи Лисенка). *Musica Humana. Збірник статей кафедри музичної україністики.* Львів, 2003. Т. 1. С. 14—18.
425. Козаренко О. Мета- і полікультурний діалог (полілог культур) як ознака лисенкового музичного тексту. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* / [ред. І. М. Коханик, І. Г. Тукова]. Київ, 2002. Вип. 20. С. 80—84.
426. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. Число 15. 286 с.
427. Козулин В. Н. Россия и Запад. Очерки истории взаимодействия культур: монография. Барнаул, 2014. 150 с.
428. Козыренко Л. В. Англиканская церковь как конфессиональный феномен : автореф. дисс. ... канд. философских наук. Москва, 2006. 30 с.

429. Колесов В. В. Домострой без домостроевщины. *Домострой : сборник* / [сост., пер., подгот. текстов, вступ. ст., коммент. В. Колесова]. Москва, 2009. С. 5—42.
430. Колесов В. В. Мир человека в слове Древней Руси. Ленинград, 1986. 312 с.
431. Колесов В. В. Экономика нравственности и нравственность экономики. *Домострой. Поучения и наставления всякому христианину* / Сост., вст. ст. и коммент. В. В. Колесова / Отв. ред. О. А. Платонов. Москва, 2014. С. 9—31.
432. Коллис Джон. Кельты: истоки, история, миф. Москва, 2007. 288 с.
433. Коломиец Г. Г. Ценность музыки: философский аспект. Москва, 2014. 532 с.
434. Колпакова Г. С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. Санкт-Петербург, 2010. 528 с.
435. Комашко Б. Я. История христианства и Православной церкви с древности до наших дней. Донецк, 2009. 752 с.
436. Комков О. А. О некоторых аспектах феноменологии восточнохристианского художественного текста. *Вестник Московского университета. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация*. 2009. № 4. С. 58—73.
437. Комплексное исследование механизмов адаптации византийского искусства в Древней Руси: монография / Г. В. Алексеева [и др.] ; [ред. кол.: Г. В. Алексеева (отв. ред.); И. И. Крыловская]. Владивосток, 2013. 242 с.
438. Конанчук С. В. Теургическая эстетика А. Н. Скрябина как прообраз нового искусства. *Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина*. 2012. № 2. Т. 2. С. 149—156.
439. Конен В. Д. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). Москва, 1974. 376 с.
440. Конкорданции. URL: www.eleven.co.il/article/12177 (дата звернения: 05.02.2016).
441. Кононенко Т. В. Проблема сущности и предназначения человека в византийском богословии. *Філософські дослідження / Зб. наук. праць*. Луганськ, 2008. Вип. 9. С. 246—256.
442. Конрад Н. И. Запад и Восток. Статьи. Москва, 1966. 520 с.
443. Копосов Н. Е. Византиноведение и абсолютизм во Франции XVII в. (постановка вопроса). *Византийский временник*. 1979. Т. 40. С. 186—190.
444. Копосов Н. Е. Идеологи французского абсолютизма о византийской автократии. *Византийский временник*. 1984. Т. 45. С. 102—120.
445. Копылова Е. А. «Дело Овербека» в жизни Санкт-Петербургского отдела Общества любителей духовного просвещения. *Вестник*

- Волжского университета им. В. Н. Татищева.* 2013. № 4 (14). Т. 2. С. 167—178.
446. Корандей Ф. С. Миссал в житии Святого Брендана: греческий язык на крайнем Западе раннего Средневековья. *Европа: Международный альманах* / ред. колл.: С. В. Кондратьев (отв. ред.) и др. Тюмень, 2012. Вып. XI. С. 5—12.
447. Корандей Ф. С. Паломничества в раннесредневековой ирландской традиции : автореф. дисс. ...канд. исторических наук. Тюмень, 2005. 27 с.
448. Корнев А. Вплив козацтва на формування ідеалів української спільноти. *Вісник ХДАДМ.* 2011. № 3. С. 117—121.
449. Корниенко Е. Жанр «Melodie» в вокальной культуре Франции рубежа XIX-XX веков (на примере цикла «Семь мелодий» Э. Шоссона). *Проблемы музыкальной науки (Российский научный специализированный журнал).* 2010. № 1 (6). С. 157—159.
450. Корній Л. П. Історія української музичної культури: Підручник. Київ, 2011. 719 с.
451. Корнилов А. П. Учение о кенозисе на христианском Востоке в IV-VI веках и его влияние на монофизитское богословие : автореф. дисс....канд. философских наук. Санкт-Петербург, 2004. 15 с.
452. Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к истории и теории жанра : дисс. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / МГК им. П. И. Чайковского. Москва, 2007. 453 с.
453. Корчагина И. А. Византийское наследие в архитектуре Венеции. *Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры».* 2009. № 2. С. 78-94.
454. Костина А. К. Джон Генри Ньюмен и Оксфордское движение. *Известия Саратовского университета. Серия: История. Международные отношения.* 2016. Т. 16. Вып. 1. С. 61—65.
455. Костко О. Ю. Бидермайер и современное искусство: от человека «частного» к человеку «частичному». *Известия Алтайского государственного университета.* Барнаул, 2012. № 2-2 (74). С. 190—195.
456. Костомаров Н. И. Две русские народности. *Основа: Южно-русский литературно-учебный вестник.* Санкт-Петербург, 1861. № 3. С. 33—80.
457. Костомаров Н. И. История России. Полный курс в одной книге. Москва; Санкт-Петербург; Владимир, 2011. 508 с.
458. Костромин К. А. Восток и Запад в христианстве первого тысячелетия и разделение церквей. *Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки.* 2013. Том 120, № 4. С. 7—23.
459. Кость С. Між Сходом і Заходом (Проблема історичної орієнтації на сторінках західноєвропейської преси першої половини XX ст.).

- Вісник Львівського університету. Серія журналістики.* 2004. Вип. 25. С. 260—273.
460. Котляров П. М. Світогляд і релігійно-політична діяльність Філіппа Меланхтона : автореф. дис. ... канд. історичних наук. Київ, 2000. 20 с.
461. Кочикьянц Е. Ю. Проблема идентификации культур (Византия и Русь) : автореферат дисс....канд. философских наук. Ростов-на-Дону, 1999. 36 с.
462. Кошиць О. Про українську пісню й музику. Київ, 1993. 48 с.
463. Кравцов Н. А. Симфония полиса. Государственная власть, право и искусство в Древней Греции: монография. Москва, 2012. 224 с.
464. Красникова Т., Дмитриева Н. С любовью к Отечеству (о хоровом творчестве Кирилла Волкова). URL: www.churchcomposer.ru/fileload/volkov/vlk_04d.pdf (дата звернення: 12.12.2016).
465. Кремлев Ю. Жюль Массне. Москва, 1969. 348 с.
466. Кремлев Ю. Камилл Сен-Санс. Москва, 1970. 328 с.
467. Крепак Е. М., Сотникова А. Л. Введение в германскую филологию. URL: vved-v-germ-phil.cvsu.ru/index.html (дата звернення: 11.08.2016).
468. Кречмар Г. История оперы / Пер. и выбор иллюстраций П. В. Грачева; под ред. и с Предисловием И. Глебова. Ленинград, 1925. 406 с.
469. Кривицкая Е. Д. Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. Москва, Санкт-Петербург, 2012. 336 с.
470. Кривицкая Е. Органное творчество Оливье Мессиана в зеркале национальных традиций. *Музыкальная академия*. 1999. № 1. С. 225—232.
471. Кримський С. Б. Архетипи української культури. *Феномен української культури: методологічні засади осмислення*. Київ. С. 91—112.
472. Кримський С. Б. Архетипи української ментальності. *Проблеми теорії ментальності: зб. статей* / Відповід. ред. М. В. Попович. Київ, 2006. С. 273—299.
473. Кримський С. Б. Ейдоси зустрічі культур (методологічний екскурс). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* / Упоряд. Копиця М. Д. Київ, 2001. Вип. 17: Українська тема у світовій культурі. С. 18—25.
474. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії. Київ, 2008. 367 с.
475. Кримський С. Б. Ранкові роздуми / Зб. ст. / Київ, 2009. 120 с.
476. Кричинська О. В. Неокласичні тенденції у творчості Миколи Лисенка (на прикладі «Української сюїти» для фортепіано ор. 2). URL: www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/chasopys/2012_2/05_krychynska.pdf (дата звернення: 10.10.2013).

477. Кроо Д. Если бы Шуман вёл дневник. Будапешт, 1966. 222 с.
478. Кротов В. Г. Словарь парадоксальных определений. Москва, 1995. 480 с.
479. Крохина Н. П. Об иконичности авангардного искусства. *Искусство и образование*. 2012. № 3 (77). С. 31—36.
480. Крохина Н. П. София Константинопольская в рецепции русской мысли Серебряного века. *Известия Волгоградского государственного педагогического университета*. 2013. № 3 (78). С. 7—11.
481. Круглова Е. А. Символика розы в русской и немецкой поэзии конца XVIII – начала XX веков: опыт сопоставления : дисс. ... канд. филологических наук : 10.01.01, 10.01.03 / Московский педагогический государственный университет. Москва, 2003. 228 с.
482. Ксенофонт Афинский. Сократические сочинения (Воспоминания о Сократе. Защита Сократа на суде. Пир. Домострой) / Пер., статьи и коммент. С. И. Соболевского. Москва - Ленинград, 1935. 419 с.
483. Кудрявцев О. Ф. Флорентийская Платоновская академия: очерк истории духовной жизни ренессансной Италии [отв. ред. Л. М. Брагина] ; Институт всеобщей истории РАН ; МГИМО (У) МИД РФ. Москва, 2008. 479 с.
484. Кузеванова А. Представления о предпринимательстве и богатстве в средневековой философии и культуре. *Вопросы культурологии*. Москва, 2007. № 6. С. 4—7.
485. Кузнецова М. В. Вокальные циклы Валентина Сильвестрова в диалоге с традицией медитативной лирики. *Музыковедение*. 2005. № 4. С. 28—33.
486. Кузнецова М. В. Медитативность как свойство музыкального мышления (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров) : автореф. дисс... канд. Москва, 2007. 26 с.
487. Кузнецов К. Введение в историю музыки. Москва – Петроград, 1923. Часть первая. 128 с.
488. Кузякина Т. И. Музыка и духовный мир человека. *Вестник КемГУКИ*. 2011. № 17. С. 23—33.
489. Кузякина Т. И. Музыка как фактор становления духовного мира человека (на материале европейской музыкальной культуры) : автореф. дисс...канд. Кемерово, 2012. 25 с.
490. Кулакова М. С. Полонез. История танца. Основные особенности. URL: festival.1september.ru/articles/55324/ (дата звернения: 08.04.2016).
491. Кулаковский Ю. А. История Византии: в 3-х томах. Т. 1: 395-518 годы. Санкт-Петербург, 2003. 492 с.
492. Кулыгина Н. А. Опера «Святой Франциск Ассизский» Оливье Мессиана: особенности воплощения замысла : автореф. дисс. ...кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург, 2012. 21 с.
493. Кулыгина Н. А. «Святой Франциск Ассизский» Оливье Мессиана: реализация модели духовной оперы. URL: lib.hezzen.spb.ru/text/kulygina103176183.pdf. (дата звернения: 08.05.2015).

494. Культура Византии: вторая половина VII – XII вв. [отв. ред. З. В. Удальцова, Г. Г. Литаврин]. Москва, 1989. 461 с.
495. Культура Византии: IV – первая половина VII вв. [отв. ред. З. В. Удальцова]. – Москва, 1984. 144 с.
496. Культура Византии: XIII – первая половина XV вв. [отв. ред. Г. Г. Литаврин]. Москва, 1991. 421 с.
497. Кульчицький О. Риси характерології українського народу. *Енциклопедія українознавства: у 2-х томах / під гол. ред. В. Кубійовича, З. Куделі. Т. 1. – Мюнхен – Нью-Йорк: Молоде життя, 1949. С. 708-718.*
498. Кульчицький О. Світовідчужання українця. *Українська душа / відповід. ред. В. Храмова. Київ, 1992. С. 48—65.*
499. Кунцлер М. Литургия церкви [пер. с нем. В. Верещагина]. Москва, 2001. Книга 2. 304 с.
500. Курбатов Г. Л. История Византии (историография). Ленинград, 1975. 256 с.
501. Курганова О. В. Елегія в музиці: досвід жанрового моделювання (на матеріалі творів російських та українських композиторів XIX-XX ст.) : автореф. дис....канд. мистецтвознавства. Харків, 2005. 17 с.
502. Куровська І. Жанрова атрибуція канту як духовного піснеспіву (на прикладі кантів Димитрія Туптала). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2011. Вип. 32. С. 59—68.*
503. Кусмакер Эдмон де. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Кусмакер_Эдмон_де (дата звернення: 03.10.2016).
504. Кутасевич А. В. Актуальні питання дослідження духовно-музичної спадщини Степана Дегтярьова й Артемія Веделя. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. Харків, 2013. Вип. 38. С. 208—220.*
505. Кутасевич А. В. Музыкально-тематические параллели в творчестве Степана Дегтярева и Артема Веделя. Феномен заимствования и вопросы авторства сочинений. *Вестник ПСТГУ. Серия 5: Вопросы теории и истории христианского искусства. 2014. №. 1 (13). С. 104—119.*
506. Курузов Б. П. Знаменний распев – поюще богословие: Сборник статей. Москва, 2009. 416 с.
507. Кухтенкова О. А. Аристократизм как феномен средневекового мышления : автореф. дисс.... канд. культурологии. Санкт-Петербург, 2012. 20 с.
508. Кухтенкова О. А. Аристократизм как феномен средневекового мышления : дисс... канд. культурологии : 24.00.01 / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2012. 242 с.

509. Куш Т. В. Византийские интеллектуалы последней трети XIV – первой половины XV в.: социокультурное измерение : автореф. дисс....доктора исторических наук. Екатеринбург, 2013. 37 с.
510. Куш Т. В. Византийские ученые в Италии. К вопросу об интеллектуальных связях Византии и Запада. *Античная древность и средние века*. Свердловск, 1997. Вып. 28. С. 116—128.
511. Куш Т. В. На закате империи: интеллектуальная среда поздней Византии. Екатеринбург, 2013. 456 с.
512. Лаврова П. В., Соловьева Т. С., Сперанская Е. С. Англикано-православные связи: богословские диалоги XVIII-XX веков. URL: www.pravenc.ru/text/115118.html (дата звернення: 25.03.2017).
513. Лазарев В. Н. Византийская живопись. М., 1971. 407 с.
514. Лебедева Г. Н., Карандашов В. Д., Генерал А. А. Киреев и старокатолическое движение в Западной Европе в 1870-1900 гг. *Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина*. 2012. Т. 2. № 4. С. 78—85.
515. Лебедев С. Н. Алкуин. URL: www.pravenc.ru/text/114564.html (дата звернення: 25.07.2016).
516. Лебек С. История Франции / Пер. с фр. В. Павлова. Москва, 1993. 352 с.
517. Левандовский А. П. Франкская империя Карла Великого. «Евросоюз» Средневековья. Москва, 2013. 288 с.
518. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. Москва, 1991. 166 с.
519. Лега В. П. Лекции по истории западной философии. URL: www.rodon.org/lvp/lpiz/index/htm (дата звернення: 28.04.2012).
520. Ле Гофф Жак. Другое Средневековье: Время, труд и культура Запада / Пер. с фр. С. В. Чистяковой и Н. В. Шевченко под ред. В. А. Бабинцева. – 2-е изд., испр. Екатеринбург, 2002. 328 с.
521. Ле Гофф Жак. Рождение Европы. Санкт-Петербург, 2008. 398 с.
522. Ле Гофф Жак. Средневековый мир воображаемого / Пер. с фр., общ. ред. С. К. Цатуровой. Москва, 2001. 440 с.
523. Ле Гофф Жак. Цивилизация средневекового Запада / Пер. с фр. Под общ. ред. В. А. Бабинцева; Послесловие А. Я. Гуревича. Екатеринбург, 2005. 560 с.
524. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. Москва, 2003. 607 с.
525. Лемерль Поль. Певый византийский гуманизм. Замечания и заметки об образовании и культуре в Византии от начала до X века / Вст. ст. и пер. с франц.: Т. А. Сенина (монахиня Кассия). Санкт-Петербург, 2012. XIV + 490 с.
526. Ленсель Дени. Красота детства как отражение всемогущества Божия. *Детство в христианской традиции и современной культуре* / Сост. К. Б. Сигов. Киев, 2012. С. 271—275.

527. Леонтьев К. Н. Византизм и славянство / Предисл. И. Ковыневой; Комм. свящ. Александра Задорнова. Москва, 2010. 280 с.
528. Леонтьев К. Н. Храм и Церковь. Москва, 2003. 636 с.
529. Лесовиченко А. М. Западная музыкальная традиция и средневековое религиозное сознание : автореф. дисс...канд. искусствоведения. Москва, 1992. 23 с.
530. Лесовиченко А. М. Система музыкально-культовых канонов в европейской культуре : дисс. ...доктора культурологии : 24.00.02 / Российская государственная библиотека. Новосибирск, 2004. 305 с.
531. Лесовиченко А. М. Художественное творчество в системе христианского культа. Новосибирск, 2001. 26 с.
532. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. / 2-е изд., перераб. и доп. / Т. 1. По XVIII век. Москва, 1983. 696 с.
533. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник. В 2-х томах / Т. 2. XVIII век. Москва. 622 с.
534. Лидов А. М. Византийский миф и европейская идентичность. URL: <http://polit.ru/lectures/2010/04/08/byzantine.html> (дата звернения: 20.10.2015).
535. Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. Москва, 2009. 362 с.
536. Липшиц Е. Э. Очерк истории византийского общества и культуры. VIII – первая половина IX века. Москва, Ленинград. 481 с.
537. Лист Ф. Ф. Шопен. Москва, 1956. 126 с.
538. Литаврин Г. Г. Введение. *Кекавмен. Советы и рассказы: Поучение византийского полководца XI века* / Подготовка текста, введение, пер. с греч., комментарий Г. Г. Литаврина. – Изд. 2-е, перераб., доп. Санкт-Петербург, 2003. С. 7—12.
539. Литаврин Г. Г. Византия, Болгария, Древняя Русь (IX – начало XII в.). Санкт-Петербург, 2000. 398 с.
540. Литаврин Г. Г. Геополитическое положение Византии в средневековом мире. *Византия между Востоком и Западом. Опыт исторической характеристики* / Отв. ред. Г. Г. Литаврин. Санкт-Петербург, 2001. С. 11—47.
541. Литаврин Г. Г. Как жили византийцы. Санкт-Петербург, 1997. 255 с.
542. Литаврин Г. Г. Кекавмен и его поучение. *Кекавмен. Советы и рассказы: Поучение византийского полководца XI века* / Подготовка текста, введение, пер. с греч., комментарий Г. Г. Литаврина. – Изд. 2-е, перераб., доп. СанктПетербург, 2003. С. 13—131.
543. Литания. URL: <https://wikipedia.org/wiki/Литания> (дата звернения: 08.08.2016).
544. Литвинов С. В. Россия – Западная Европа: Историческая динамика взаимодействия культур (середина XVI – середина XIX веков) : автореф. дисс. ...доктора исторических. Москва, 2008. 44 с.

545. Литвин Т. А. «Греческий проект» Екатерины II и стиль *gout grec* в русском декоративно-прикладном искусстве последней четверти XVIII века. *Вестник Ленинградского университета им. А. С. Пушкина*. 2013. Т. 4. № 4. С. 110—120.
546. Литтлвуд Йен. История Франции / Пер. с англ. А. А. Бряндинской. Москва, 2008. 224 с.
547. Литургического обновления движение. URL: dvagrada.ru/wiki/Литургического_обновления_движение (20.04.2017).
548. Лихачева В. Д. Искусство Византии IV – XV веков. Ленинград, 1986. 310 с.
549. Лихачев Д. С. Литература «государственного устройства» (середина XVI в.). *Памятники литературы Древней Руси. Середина XVI века* / сост. Д. С. Лихачев, Л. А. Дмитриев. Москва, 1985. С. 5—16.
550. Лихачев Д. С. Сергей Радонежский и Франциск Ассизский. URL: uro.narod.ru/yar/Sergij_Francisk (дата звернения: 05.09.2016).
551. Личковах В. Сакральні горизонти української культури: архетипи – хронотопи – сигнатури. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2010. Вип. 7. С. 187—194.
552. Лобачева Н. А. Театр С. С. Прокофьева на примере «Повести о настоящем человеке» и незавершенных замыслов 1940-х годов : дисс. ... канд. искусствоведения : 17. 00.02 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2010. 280 с.
553. Логинова В. А. О музыкальной композиции начала XX века: к проблеме авторского стиля (В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Стачинский) : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Российская академия музыки им. Гнесиных. Москва, 2002. 190 с.
554. Логинова В. А. Особенности авторского стиля Владимира Ивановича Ребикова. URL: www.supering.ru/view.helpstud.php?id=5469 (дата звернения: 03.03.2014).
555. Лозовая И. Е. Велимирович. URL: www.pravenc.ru/text/Велемирович.html (дата звернения: 05.09.2016).
556. Лозовая И. Е. О принципах формообразования в средневековой европейской монодии: византийская, григорианская и древнерусская певческие культуры. *Из истории форм и жанров вокальной музыки: сборник научных трудов*. Москва, 1982. С. 3—21.
557. Лозовая И. Е. О содержании понятий «глас» и «лад» в контексте теории древнерусской монодии. *Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: Наука и практика (к 120-летию кончины Д. В. Разумовского) [сб. статей]*. Москва, 2011. Вып. 6: Гимнология. С. 344—359.
558. Лозовая И. Е. Церковная культура благословенно консервативна. *Музыкальная академия*. 1997. № 1. С. 21—29.
559. Лосева О. В. Шуман и оперный театр. *Советская музыка*. 1985. №8. С. 85—91.

560. Лосев А. Ф. Бытие – Имя – Космос / Сост. и ред. А. А. Тахо-Годи Москва, 1993. 958 с.
561. Лосев А. Ф. Зарождение номиналистической диалектики средневековья: Эригена и Абеляр. *Историко-философский ежегодник'* 88. Москва, 1988. С. 57—71.
562. Лосев А. Ф. Из ранних произведений. Москва, 1990. 655 с.
563. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. А. Ф. Лосев. *Форма. Стыль. Выражение*. Москва, 1995. С. 405—603.
564. Лосев А. Ф. Числовая и структурная терминология в греческой эстетике периода ранней классики. *Вопросы античной литературы и классической филологии* / Редколлегия: М. Л. Гаспаров и др. Москва, 1963. С. 29—44.
565. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Москва, 1978. 623 с.
566. Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие / Пер. с фр. мон. Магдалины (В. А. Решиковой). – 2-е изд., испр. и перераб. Москва, 2012. 586 с.
567. Лосский Н. О. История русской философии. Москва, 2011. 551 с.
568. Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. Санкт-Петербург, 2002. 768 с.
569. Лошакова Г. А. Бидермейер Э. Т. А. Гофмана: к вопросу о трансформации романтического дискурса. *Эволюция и трансформация дискурсов: языковые, филологические и социокультурные аспекты: Сб. материалов научной конференции с международным участием* / Отв. ред. С. И. Дубинин, В. И. Шевченко. Самара, 2014. С. 395—401.
570. Лукашенко А. Християнський дуалізм та його вплив на тенденції візантійської культури: історичний вимір. *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Історія* / За заг. ред. проф. І. С. Зуляка. Тернопіль, 2014. Вип. 1. Ч. 1. С. 173—177.
571. Лукин С. В. Разделение и ритм труда в аспекте христианского социально-экономического учения. *Христианское чтение: Научно-богословский журнал Санкт-Петербургской православной духовной академии*. 2010. № 4 (35). С. 8—32.
572. Луняк Є. Українське козацтво в історичних дослідженнях Франції. *Січеславський альманах*. 2010. № 5. С. 65—74.
573. Лурье В. М. Кельтская церковь вне обращения с Римом: к определению круга. URL: www.krotov.info/lib_sec/12/lur/rue_07.htm (дата звернення: 28.07.2016).
574. Лурье В. М. Формирование идеологии раннехристианского монашества : Автореф. дисс....кандидата философских наук. Санкт-Петербург, 2002. 24 с.
575. Лурье С. Imperium (Империя – ценностный и этнопсихологический подход). Москва, 2012. 272 с.

576. Лю Бинцян. Понятие «восточного ренессанса» Н. Конрада и А. Меца в определении диахронии исторических аналогий. *Ярославский педагогический вестник*. 2013. № 1. Т. 1. (Гуманитарные науки). С. 267–271.
577. Лютко Е. И. Стефан Хэзерли – первый православный англичанин. *Материалы V Международной студенческой научно-богословской конференции*. Санкт-Петербург, 2013. С. 130—135.
578. Лютко Л. В. Оперное творчество Э. Хумпердинка: жанрово-драматургические решения, специфика претворения национальных традиций : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / НМАУ им. П. И. Чайковского. Киев, 2013. 277 с.
579. Ляшенко І. Ф. Засновник української національної композиторської школи. *Українське музикознавство*. Київ, 1992. Вип. 27. С. 4—16.
580. Майкапар А. «Лебедь» Сен-Санса. Великий, но не гений. URL: <http://www.maykapar.ru/articles/sensans.shtml> (дата звернення: 05.05.2015).
581. Майкапар А. Святой Франциск Ассизский. URL: <http://www.maykapar.ru/saints/saints11.shtml> (дата звернення: 05.03.2015).
582. Майоров А. Русь, Византия и Западная Европа. Москва, 2011. 800 с.
583. Майстер Экхарт и св. Григорий Палама: актуальность духовного опыта: Альманах (VERBUM) / Под. Ред. О. Э. Душина. Псков, 2015. 248 с.
584. Макаров Д. В. Идея преображения в русской духовной культуре : автореф. дисс. ... доктора культурологии. Москва, 2009. 38 с.
585. Малер А. М. Духовная миссия Третьего Рима. Москва, 2005. 384 с.
586. Малицкий Н. Борьба галльской церкви против пап за независимость. Опыт церковно-исторического исследования из эпохи IV-VI вв. Москва, 1903. 225 с.
587. Малков П. Ю. Оппозиция паламизма и гуманистического сознания в Византии XIV столетия в интерпретации протопресвитера Иоанна Мейендорфа. *Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета*. 2008. Т. 1. № 18. С. 81—86.
588. Малишев Ю. В. Солоспіви. Нариси та нотатки про українську вокальну лірику. Київ, 1968. 219 с.
589. Мальковская Т. Н. Семья и власть в России XVII-XVIII столетий: монография. Москва, 2005. 200 с.
590. Маль Эмиль. Религиозное искусство XIII века во Франции. Москва, 2008. 552 с.
591. Мамонова Е. В. Старокатолическое движение в публицистике М. Н. Каткова. *Вестник Православного Свято-Тихоновского*

- гуманитарного университета. Серія 2: Історія. Історія руської православної церкви. 2012. № 4 (47). С. 102—110.
592. Мандельштам О. Э. Собрание сочинений в четырех томах / Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Т. 1. Москва, 1991. 684 с.
593. Манн Т. Германия и немцы. Манн Т. Собрание сочинений в 10-ти томах. Статьи 1929-1955. Том 10. Москва, 1961. С. 303—326.
594. Манн Ю. «Маленький человек». Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Москва: НПК «Интелвак», 2001. Стлб. 494—495.
595. Маркези Г. Опера: путеводитель / [пер. с итал. Е. Гречаной]. Москва, 1990. 383 с.
596. Маркова О. М., Подолян Л. Г. Про духовний генезис українського канту та його зв'язки з музикою європейського релігійного просвіщення. Одеса, 1992. 14 с.
597. Маркова О. М., Пятенко Л. М. Християнська традиція канта у церковній музиці України. Культурологічні проблеми музикальної україністики / Под ред. А. І. Самойленко, Н. Г. Александровой. — Одеса, 1997. Вып. 3: Вопросы музыкальной семантики. С. 16—19.
598. Мартынов В. И. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. Москва, 2005. 288 с.
599. Мартынов В. И. История богослужебного пения: Учебное пособие. Москва, 1994. 240 с.
600. Мартынов В. И. Конец времени композиторов / Послесл. Т. Чередниченко. Москва, 2002. 296 с.
601. Мартынов В. И. Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси. Москва, 2000. 224 с.
602. Мартынов В. И. Пение, игра и молитва в русской богослужебно-певческой системе. Москва, 1997. 208 с.
603. Мартинюк Т. В. Історико-теоретичні аспекти взаємовідношень географічного і соціокультурного чинників у явищі регіональної музичної культури (на прикладі Північного Приазов'я ХІХ-ХХ століть) : автореф. дис... доктора мистецтвознавства. Київ, 2004. 47 с.
604. Маслов К. И. К истории возрождения «византийского стиля» в русской церковной живописи. И. М. Снегирев. Вестник ПСТГУ. Серія 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2014. № 3 (15). С. 154—164.
605. Маценко П. Давня українська музика і сучасність. Вінніпег, 1952. 30 с.
606. Медведев И. П. Византийский гуманизм XIV-XV вв. Санкт-Петербург, 1997. 341 с.
607. Медведик Ю. Українська духовна пісня ХVІІ-ХVІІІ ст. Львів, 2006. 324 с.
608. Медведик Ю. Феномен української духовної музики: Почаївський «Богогласник» 1790-1791 років. Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 59—82.

609. Медова А. А. *Онтология модальности* : дисс. ... доктора философских наук : 09.00.01 / Сибирский государственный технологический университет. Красноярск, 2016. 303 с.
610. Мёдова А. А. К проблеме бытования понятия «модальность» в современном гуманитарном и философском знании. *Вестник Томского государственного университета*. 2012. № 365. С. 53—57.
611. Мёдова А. А. Музыкальная модальность как тип мышления: логика модального лада. *Культура и искусство*. 2015. № 5 (29). С. 565—574.
612. Медушевский В. В. Глинка как основоположник русской светской музыки. URL: <http://www.radonezh.ru/text/8507.html>. (дата звернения: 05.11.2015).
613. Медушевский В. В. *Духовный анализ музыки: Учебное пособие в двух частях*. Москва, 2014. 632 с.
614. Медушевский В. Онтологическая теория коммуникации как объяснительный принцип в музыкознании. *Музыкальная академия*. 2010. № 3. С. 55—68.
615. Мейендорф И., прот. *Византийское наследие в Православной Церкви* / Пер. с англ. под общ. ред. Ю. А. Вестеля. Киев, 2007. 352 с.
616. Мейендорф И. О византийском исихазме и его роли в культурном и историческом развитии Восточной Европы в XIV в. *Труды отдела древнерусской литературы*. Ленинград, 1973. Т. 33. С. 291—305.
617. Мессиан О. «Вечная музыка цвета...» (Речь на конференции в Нотр-Дам. *Музыкальная академия*. 1999. № 1. С. 233—235.
618. Мессиан О. Противоположности. *Советская музыка*. 1988. № 12. С. 114—115.
619. *Методологическая функция христианского мировоззрения в музыкознании: Межвузовский сборник научных статей* / Отв. редактор-составитель В. В. Медушевский. Москва-Уфа, 2007. 203 с.
620. Милкова Е. Крещение Ирландии и ирландская церковь V – IX веков. *Альфа и Омега*. 1995. № 7. С. 155—172.
621. Михайлова Е. Н. Принцип *varietas* в лингвистической традиции французского Возрождения. *Царскосельские чтения*. 2012. № XVI. Том III. С. 404—411.
622. Михайлова Т. А. Филиды и барды Ирландии и Уэльса. *Словарь средневековой культуры* / Под ред. А. Я. Гуревича. Москва, 2003. С. 567—572.
623. Михайлов А. В. Из источника великой культуры. *Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX-XX вв.* : [сборник / сост. В. В. Вебер, Д. С. Давлианидзе]. Москва, 1988. С. 5—37.
624. Михайлов А. В. Искусство и истина поэтического в австрийской культуре середины XIX века. *Советское искусствознание 76: [сборник статей]*. Москва, 1976. Первый выпуск. С. 137—174.

625. Михайлов А. В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века. *Языки культуры*. Москва, 1997. С. 43—111.
626. Михалицын П. Е. От Мельпомены ко Христу: судьба античного театра в Византии. *«Византийская мозаика»: Сборник публичных лекций Эллено-византийского лектория при Свято-Пантелеимоновском храме* / Ред. проф. С. Б. Сорочан; сост. А. Н. Домановский. Харьков, 2015. Выпуск 3. С. 192—234.
627. Міщенко М. М. Українські національні архетипи: від колективного несвідомого до усвідомленої національної ідентичності (до актуальності методології архетипичного аналізу). URL: <http://www.kpi.kharkov.ua/archive/Articles/etic/Mishhenko-M.M.-Ukrayinski-natsionalni-arhety.py.pdf> (дата звернення: 18.11.2016).
628. Можайскова И. В. Духовный образ русской цивилизации и судьба России (Опыт метаисторического исследования): в 4-х частях. Часть 1. Религиозные начала цивилизационной структуры и духовные истоки русской цивилизации. Москва, 2001. 560 с.
629. Можайскова И. В. Духовный образ русской цивилизации и судьба России (Опыт метаисторического исследования): в 4-х частях Часть II. Русский космизм в контексте противоречий мирового развития, обусловленных господством западной цивилизации. Москва, 2001. 480 с.
630. Можайскова И. В. Духовный образ русской цивилизации и судьба России (Опыт метаисторического исследования): в 4-х частях Часть III. Метаистория в тысячелетиях жизни русской цивилизации. Москва, 2001. 580 с.
631. Можайскова И. В. Духовный образ русской цивилизации и судьба России (Опыт метаисторического исследования): в 4-х частях. Часть IV. «Русская идея» как метафизическая цель русской цивилизации и национальная идея России в современный период. Москва, 2002. 624 с.
632. Моргачев В. О. Проблема цивилизационных различий «христианский Восток – христианский Запад» глазами русских и зарубежных философов (концепция Н. Я. Данилевского, К. Н. Леонтьева и В. Шубарта). *Вестник Донского государственного технического университета*. 2009. № 9. С. 34—45.
633. Морина Л. П. Христианская модель власти в политической истории России. *Вестник Санкт-Петербургского университета*. 2008. Вып. 2. С. 134—142.
634. Морозова Д. Литургическое движение Запада: взгляд с Востока. *Руссо Оливье. История литургического движения*. Киев, 2013. 335—340.
635. Морозова Д. С. Мысль о Боге между буквами и нотами. Феноменология гимна в антифоне с обзором подходов. *Койнония: Вестник ХНУ им. В. Н. Каразина*. 2011. № 950. С. 279—311.

636. Морозова Д. С. Тема людини та довілля у візантійській аскетичній традиції : автореф. дис.канд. культурології. Київ, 2010. 19 с.
637. Морозова Д. С. Точность богословия младенцев (по византийской гомилетике). *Детство в христианской традиции и современной культуре* / Сост. К. Б. Сигов. Киев, 2012. С. 167-176.
638. Морозов М. А. «Прония» в византийских монастырских уставах Григория Пакуриана и Михаила Атталиата. *Проблемы социальной истории и культуры Средних веков и раннего Нового времени*. Санкт-Петербург, 2003. № 4. С. 117—133.
639. Моруа Андре. История Франции (от римского времени до начала Великой Французской революции) / Пер. с фр. А. Ю. Серебрянниковой; под науч. ред. А. И. Сидорова, А. А. Крутских. Санкт-Петербург, 2008. 352 с.
640. Мояренко А. Испано-мосарабская литургия: историческое развитие и чинопоследование. *Христианское чтение*. 2006. № 26. С. 166—187.
641. Мудрецкая Л. Вертер: герой романа Гете на оперной сцене. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство. Збірка статей*. Київ, 2003. Вип. 9. С. 96—106.
642. Муза Д. Е. Восточнохристианская цивилизация: социокультурное устройство и идентичность. Донецк, 2009. URL: lib.znate.ru/does/index-161125.html (дата звернення: 25.01. 2016).
643. Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга первая. Москва, 1975. 512 с.
644. Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга вторая. Москва, 1990. 528 с.
645. Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х томах: [антология / Сост. А. Михайлов, В. Шестаков. Ред. Н. Шахназарова]. Т. 2. Москва, 1982. 432 с.
646. Муравская О. В. Бидермайер и европейская музыкально-историческая традиция первой половины XIX века. *Музычная культура Беларусі і свету у навуковым асэнсаванні* / склад. В. У. Дадзіёмава; навуковыя працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Минск, 2014. Вып. 31. Серія 1: Беларуская музычная культура. С. 215—223.
647. Муравская О. В. Бидермайеровские аспекты творчества Н. В. Лысенко. *Музычне мистецтво і культура = Music art and culture : науковий вісник : [зб. наук. праць]* / М-во культури України ; Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової ; ред. кол. : О. В. Сокол (гол. ред.), О. І. Самойленко (заст. гол. ред.), О. М. Маркова [та ін.]. Одеса, 2012. Вип. 15. С. 223—231.
648. Муравская О. В. Восточно-христианская культура в определении путей развития европейской музыкально-исторической традиции.

- Музичне мистецтво і культура. Music art and culture: Науковий вісник* [Ред.кол.: О. В. Сокол (гол. ред.); О. І. Самойленко (заст. гол. ред.) та ін.]. Одеса, 2015. Вип. 21. С. 47—59.
649. Муравская О. В. «Геновева» Р. Шумана в контексте духовно-стилевых исканий немецкой культуры первой половины XIX века. *Музичне мистецтво і культура = Music art and culture : науковий вісник : [зб. наук. праць]* / Министерство культуры України; Одес. нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової; ред. кол. : О. В. Сокол (гол. ред.), О. І. Самойленко (заст. гол. ред.), О. М. Маркова [та ін.]. Одеса, 2012. Вип. 16. С. 95—103.
650. Муравская О. В. Жанрово-стилевые аспекты оперы Э. Хумпердинка «Гензель и Гретель» и традиции немецкого бидермайера. *Музичне мистецтво і культура. Music art and culture : науковий вісник* [ред. кол.: О. В. Сокол (гол. ред.); О. І. Самойленко (заст. гол. ред.) та ін.]. Одеса, 2014. Вип. 20. С. 54—64.
651. Муравская О. В. Жанрово-стилевые аспекты «психографической драмы» В. Ребикова «Дворянское гнездо» и традиции русской усадебной культуры. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка: зб. наук. пр.* / Луган. держ. академія культури і мистецтв; за заг. Ред. В. Л. Філіппова. Луганськ, 2014. Вип. 29. С. 111—120.
652. Муравская О. В. Интерпретация образа Ивана Сусанина в русской музыкальной культуре и духовно-этические традиции «Домостроя». *Проблеми сучасності : мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр.* / Луган. держ. академія культури і мистецтв ; за заг. ред. В. Л. Філіппова. Луганськ, 2013. Вип. 25. С. 131—143.
653. Муравская О. В. К вопросу об отечественных истоках бидермайера. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка. Зб. наук. праць* / Луган. Держ. інститут культури і мистецтв; за заг. Ред. В. Л. Філіппова. Луганськ, 2011. Вип. 16. С. 181—187.
654. Муравская О. В. К вопросу о жанрово-стилевой и духовно-смысловой специфике оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя». *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової* [зб. наук. праць / год. ред. О. В. Сокол]. Одеса, 2011. Вип. 13. С. 154—164.
655. Муравская О. В. Мистериально-житийные аспекты «Святого Франциска Ассизского» О. Мессаиана в контексте французской оперно-ораториальной традиции. *Музичне мистецтво і культура. Music art and culture : Науковий вісник* [ред. кол.: О. В. Сокол (гол. ред.); О. І. Самойленко (заст. гол. ред.) та ін.]. Одеса, 2013. Вип. 17. С. 52—61.

656. Муравская О. В. Оратория Р. Шумана «Странствие Розы» в русле духовно-стилевых исканий немецкой культуры первой половины XIX века. *Проблеми сучасності : мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. праць* / Луган. держ. акад. культури і мистецтв; за заг. ред. В. П. Філіппова. Луганськ, 2013. Вип. 26. С. 66—80.
657. Муравская О. В. «Самсон и Далила» К. Сен-Санса в русле духовно-стилевых исканий французского музыкального театра второй половины XIX века. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка: зб. наук. праць* / Луганський державний інститут культури і мистецтв [за заг. ред. В. Л. Філіппова]. Луганськ, 2012. Вип. 23. С. 163—171.
658. Муравская О. В. Творческий портрет Р. Шумана в контексте стилистики немецкого бидермайера. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової* / Гол. ред. О. В. Сокол. – Одеса, 2010. Вип. 12. С. 202—210.
659. Муравская О. В. «Фауст» Ш. Гуно в русле жанрово-стилевой и мифопоэтической специфики французской лирической оперы. *Музичне мистецтво і культура. Music art and culture: науковий вісник* [ред.кол.: О. В. Сокол (гол. ред.); О. І. Самойленко (заст. гол. ред.) та ін.]. – Одеса, 2014. Вип. 19. С. 43—52.
660. Муравская О. В. Христианский аспект культуры западноевропейского романтизма на примере реквиемов Ф. Шуберта и Р. Шумана. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової* / Гол. ред. О. В. Сокол. – Одеса, 2006. Вип. 7. С. 134—143.
661. Муравская Ольга. Феномен наполеоновского ампира и традиции музыкального театра Гаспаре Спонтини. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство* / [за ред. О. С. Смоляка]. 2016. № 2 (вип. 35). С. 45—53.
662. Муравская Ольга. Фортепианное наследие В. Ребикова в контексте традиций русской культуры начала XX века. *Studiul Artelor si culturologie : istorie, teorie, practica* / Redactor sef: V. Melnic. Chisinau, 2015. № 2 (25). S. 179—186.
663. Муравська О. В. До питання про специфіку оперного амплуа баритона: етимологічний та образно-смісловий аспекти. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство* / гол. ред. П. Е. Герчанівська. Київ, 2016. Вип. I (6). С. 153—158.
664. Муравська О. В. Жанрово-стильові аспекти ораторіальної спадщини Ф. Мендельсона. *Міжнародний вісник: Культурологія.*

Філологія. Музикознавство [гол. Ред. П. Е. Герчанівська]. Київ, 2014. Вип. II (3). С. 218—224.

665. Муравська О. В. Музичний театр В. Ребікова у контексті жанрово-стильових пошуків російської культури на межі XIX-XX століть. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ, 2013. № 1. С. 161—166.
666. Муравьев А. В. Баумштарк. URL: www.pravenc.ru/text/Баумштарк.html (дата звернення: 03.10.2016).
667. Мутер Р. Всемирная история живописи. Средневековье и ранний Ренессанс. От Византии к Италии. Москва, 2006. 144 с.
668. Мяло К. Г. Космогонические образы мира: между Западом и Востоком. *Культура, человек и картина мира: сб. статей* / Отв. ред. А. И. Арнольдов, В. А. Кругликов. Москва, 1987. С. 227—262.
669. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учебное пособие для вузов. Москва, 2003. 348 с.
670. Найденова Л. П. Мир русского человека XVI – XVII вв. (по Домострою и памятникам права). Москва, 2003. 208 с.
671. Найденова Л. П. «Свой» и «чужие» в Домострое. *Человек в кругу семьи: Очерки по истории частной жизни в Европе до начала Нового времени* / Под ред. Ю. Л. Бессмерного. Москва 1996. С. 290—304.
672. Наливайко Д. Європейський романтизм і Україна. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* / Упоряд. Копиця М. Д. Київ, 2001. Вип. 17: Українська тема у світовій культурі. С. 26—41.
673. Наливайко Д. С. «До романтизма національного своеобразия искусства не существовало». URL: gazeta.zn.ua/EDUCATION/ (дата звернення: 13.09.2013).
674. Наливайко Д. С. Козацька християнська республіка (Запорозька Січ у західноєвропейських історико-літературних пам'ятках). Київ, 1992. 495 с.
675. Насонов Р. Музыка как «Феосис» (о религиозной концепции Джона Тавенера). *Ученые записки Российской Академии Музыки им. Гнесиных*. 2015. № 3. С. 72—85.
676. Науман Эм. Всеобщая история музыки. Развитие музыкального искусства от древнейших времен до наших дней: в 2-х т. / Пер. с нем., дополненный по новейшим источникам с прибавлением «Очерков истории музыки в России» под ред. Н. Финдейзен. Т. 1. Санкт-Петербург, 1897. 260 с.
677. Науменко А. Второе открытие гриммовских сказок. *Гримм Я., Гримм В. Сказки. Эленбергская рукопись 1810 г. с комментариями* / Пер. А. Науменко. Москва, 1988. С. 9—95.
678. Национальная идея в Западной Европе в Новое время. Очерки истории / Отв. редактор В. С. Бондарчук. Москва, 2005. 496 с.

679. Невилл П. Ирландия : История страны / Пер. с англ. Н. Омелянович, под ред. К. Ковешникова. Москва; Санкт-Петербург, 2009. 352 с.
680. Невская Н. Г. Претворение фаустовской темы в музыке XIX века : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2011. 199 с.
681. Некрасова И. М. Поэтика тишины в отечественной музыке 70 – 90-х гг. XX века : дисс. ...канд. искусствоведения : 17.00.02 / МГК им. П. И. Чайковского. Москва, 2005. 174 с.
682. Некрасов И. С. Опыт историко-литературного исследования о происхождении древнерусского домостроя. Санкт-Петербург, 1873. 184 с.
683. Немеров Е. Н. Фаустовский тип культуры в философии Георга Зиммеля и Освальда Шпенглера : автореф. дисс. ...канд. философских наук. Курск, 2006. 24 с.
684. Немкович О. М. Українська музикознавча наука як підсистема духовної культури: генезис та етапи становлення: дис. ...доктора мистецтвознавства : 26.00.01 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2008. 540 с.
685. Ненарокова М. Р. Каролингская культура: между миром и монастырем. *Евразия: духовные традиции народов*. Москва, 2012. № 3. С. 110—121.
686. Ненарокова М. Р. Об основных жанрах латинской литературы X – XI вв. *Памятники средневековой латинской литературы. X– XI века /* Отв. ред. М. С. Касьян; Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН. Москва, 2011. С. 31—44.
687. Ненарокова М. Р. Секвенции Ноткера Заики и античная риторическая традиция. *Романские языки и культуры: от античности до современности : Сборник материалов VII Международной научной конференции*. Москва, 2015. С. 215—237.
688. Ненарокова М. Р. Средневековый путь к идеальному мироустройству (писатели эпохи Каролингов о государстве и власти). *Соловьевские исследования*. Иваново, 2015. № 3 (47). С. 170—186.
689. Неф К. История западно-европейской музыки / Переработанный и дополненный перевод с французского заслуженного деятеля искусств профессора Б. В. Асафьева (Игоря Глебова). Москва, 1938. 304 с.
690. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. Київ, 1992. 88 с.
691. Никитин В. А. Русская идея и взаимовлияние западного и восточного христианства. URL: www.rudolf-steiner.ru/50000015/1415.html (дата звернення: 29.01.2016).
692. Николаев Д. С. «Исповедь» св. Патрика и христианская автобиографическая традиция: методика самооправдания. *Кельтская*

- церковь = Celtic Church: материалы Конференции в МГУ* (Москва, 24 апр. 2006 г.) / отв. ред. Н. Ю. Чехонадская. Москва, 2006. С. 67—75.
693. Никон (Скарга), иеродиакон. Основные принципы построения поэтических текстов в церковной гимнографии: дипломная работа. Калуга, 2012. 207 с.
694. Никонова А. В. Формирование стиля рококо во французской архитектуре и салонная культура Франции первой половины XVIII века : дисс. ... канд. искусствоведения: 18.00.01 / Государственный институт искусствознания. Москва, 1999. 118 с.
695. Ніколенко О. М. Поезія французького символізму. Шарль Бодлер, Поль Верлен, Артюр Рембо: Посібник для вчителя. Харків, 2003. 144 с.
696. Ничипоров Б. В. Таинство брака и семьи: введение в космологию домостроительства. *Вопросы психологии*. 1991. № 5. С. 103—108.
697. Ничипоров Б. В. Таинство брака и семьи: введение в космологию домостроительства. *Вопросы психологии*. 1991. № 6. С. 89—96.
698. Норвич Д. История Византии / Пер. с англ. Н. М. Забилоцкого. Москва, 2010. 542 с.
699. Ноткер Заика. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Ноткер_Заика (дата звернення: 20.12.2016).
700. Нуралин М. В. Аристократизм как социальное явление : автореф. дисс. ... канд. философских наук. Тверь, 2010. 17 с.
701. Нуреев М. Р. Феодальное общество как высшая и последняя стадия традиционной экономики. Христианский тип культуры. *Terra ecomoticus*. Ростов-на-Дону, 2011. Т. 9. № 3. С. 95—140.
702. Облицова Т. Ю. Византийское влияние в монументальной живописи Лация XII – первой трети XIII века : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 2015. 26 с.
703. Овербек И. И. Благопромыслительное положение православной России и ее призвание к восстановлению православной западной католической Церкви. *Христианское чтение*. 1869. № 12. С. 1056—1075.
704. Овербек И. И. Благопромыслительное положение православной России и ее призвание к восстановлению православной западной католической Церкви. *Христианское чтение*. 1870. № 1. С. 125—187.
705. Овербек И. И. Православная Католическая церковь. Протест против папской церкви и воззвание к основанию католических национальных церквей. *Христианское чтение*. 1868. № 12. С. 807—829.
706. Овербек И. И. Свет с Востока. Взгляд на католическое православие сравнительно с папством и протестантством. Вильна, 1868. 209 с.
707. Овсиенко Ф. Г. Католическая концепция диалога западно-христианской и восточно-христианской цивилизации. *Государство, религия, церковь в России и за рубежом*. 2006. №. 1-2. С. 70—82.
708. Огаркова Н. А. Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русской двора. XVIII – начало XIX века : дисс.

- ...доктора искусствоведения : 17.00.02 / Российский институт истории искусств. Санкт-Петербург, 2004. 613 с.
709. Огієнко І. Українська Церква. Нариси з історії Української Православної Церкви. URL: litopys.org.ua/ohienko/oh.htm (дата звернення: 03.12.2016).
710. Окара А. Н. В окрестностях Нового Константинополя, или восточнохристианская цивилизация перед лицом новейшего мирового хаосо-порядка. *Цивилизационные активы и цивилизационные рамки национальной российской политики. Материалы научного семинара.* Москва, 2008. Вып. 6 (15). С. 9—51.
711. Окара А. Н. Восточнохристианская цивилизация как субъект мирового развития в XXI веке. *Ценности и смыслы.* Москва, 2010. № 4. С. 27—50.
712. Олейникова Ю. В. Бидермайер и его проявления в вокальной музыке XIX-XX веков : дисс. ...канд. искусствоведения : 17.00.03 / Одесская государственная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Одесса, 2010. 217 с.
713. Орехов Д. Русские святые и подвижники XX столетия. Санкт-Петербург, 2001. 256 с.
714. Орлов А. Домострой по Кошинскому списку и подобным. Москва, 1908. 308 с.
715. Ортодоксия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Ортодоксия> (дата звернення: 15.04.2017).
716. Ортодоксия. URL: <https://ru.wiktionary.org/wiki/ортодоксия> (дата звернення: 15.04.2017).
717. Осборн Р. Цивилизация. Новая история Западного мира / пер. с англ. М. Колопотина. Москва, 2010. 764 с.
718. Осецкая О. В. Священное слово в музыке А. Пярта : автореф. дисс....канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2008. 25 с.
719. Осипова В. А. Христианско-мистериальный континуум оперного искусства: генезис, эволюция, перспективы : дисс. ...канд. искусствоведения : 17.00.03 / Одесская государственная музыкальная академия им. А. В. Неждановой. Одесса, 2003. 181 с.
720. Османкина Г. Ю. Мировоззренческие основы формирования раннехристианской культуры Византии в IV-VI вв. : автореф. дисс....канд. культурологии. Нижневартонск, 2000. 25 с.
721. Острогорский Г. А. История византийских исследований. *Христианское чтение.* 2010. № 1. С. 122—132.
722. Острогорский Г. А. История византийского государства / Пер. с нем.: М. В. Грацианский; ред.: П. В. Кузенков. Москва, 2011. 895 с.
723. Павленко Ю. В. Історія світової цивілізації: Соціокультурний розвиток людства: Навч. посібник. – Вид. 3-тє, стереотип. / Відп. ред. та авт. вст. слова С. Кримський. Київ, 2001. 360 с.
724. Палинчак Н. М. Особенности и основные вехи истории украинского христианства в контексте государственно-церковных

- отношений. *Научный диалог*. 2013. № 7 (19): Экономика. Право. Политология. С. 179—194.
725. Пальмов И. С. К вопросу о сношении чехов-гуситов с Восточной Церковью в половине XV века. *Христианское чтение*. 1888. № 1-2. С. 70—109.
726. Памятники средневековой латинской литературы. IV – VII века / Отв. ред. С. С. Аверинцев и М. Л. Гаспаров; Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН. Москва, 1998. 472 с.
727. Памятники средневековой латинской литературы. VIII – IX века / Отв. ред. М. Л. Гаспаров; Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН. Москва, 2006. 480 с.
728. Памятники средневековой латинской литературы. X – XI века / Отв. ред. М. С. Касьян; Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН. Москва, 2011. 895 с.
729. Панарин А. С. Православная цивилизация / Сост., предисл. В. Н. Расторгуев / Отв. ред. О. А. Платонов. Москва, 2014. 1248 с.
730. Панарин А. С. Пределы фаустовской культуры и пути российской цивилизации. *Цивилизации и культуры. Научный альманах*. Москва, 1996. Вып. 3: Россия и Восток: геополитика и цивилизационные отношения. С. 29—55.
731. Панищев А. Л. Представления о метафизических границах бытия человека в православном богословии. *Вопросы культурологии: научно-практический и методический журнал*. 2011. № 5. С. 43—48.
732. Панофский Эрвин. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. Санкт-Петербург, 2006. 544 с.
733. Папазян А. А. Самаэль. *Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х томах* / Гл. ред. С. А. Токарев. Т. 2. Москва: Рос. Энциклопедия, 1994. С. 397—398.
734. Папская греческая коллегия св. Афанасия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Папская_греческая_коллегия_св._Афанасия (дата звернення: 18.05.2012).
735. Пастораль в системе культуры : метаморфозы жанра в диалоге со временем: Сб. науч. трудов / Отв. ред. Круглов Ю. Г. Москва, 1999. 144 с.
736. Пастораль – Идиллия – Утопия: Сб. науч. тр. / отв. ред. Т. В. Саськова. Москва, 2002. 165 с.
737. Пастораль. URL: www.megabook.ru/article.asp?aid=660345 (дата звернення: 15.08.2015).
738. Пауэлл Т. Кельты. Воины и маги / пер. с англ. О. А. Павловской. Москва, 2009. 236 с.
739. Пахсарьян Н. Т. Миф, пастораль, утопия: к вопросу о дифференциации и взаимодействии литературоведческих понятий. *Миф. Пастораль. Утопия. Литература в системе культуры. Материалы научного межрегионального семинара*. Москва, 1998. С. 12—24.

740. Пашкин Н. Г. Падение Константинополя и кризис идеологии имперского универсализма на Латинском Западе. *Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки*. 2012. № 2 (102). С. 109—117.
741. Певницкий В. Арелатские проповедники V – VI вв. (Кесарий Арелатский). *Арелатские проповедники V – VI вв.: сб. исслед. и пер.* / [ред. А. Р. Фокин]. Москва, 2004. С. 128—207.
742. Певницкий В. Арелатские проповедники V – VI вв. (св. Гонорат и Иларий Арелатские). *Арелатские проповедники V – VI вв.: сб. исслед. и пер.* / [ред. А. Р. Фокин]. Москва, 2004. С. 7—58.
743. Пелипенко А. А. Еще раз о Востоке и Западе, или о дуалистических основаниях русской культуры. URL: apelipenko.ru/Наука/Статьи/России/ЕщёразоВостокеиЗападе.aspx (дата звернения: 01.02.2016).
744. Пенская Т. М. Император и князь: византийская модель верховной власти и древнерусская политическая практика. *Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: История. Политология. Экономика. Информатика*. 2010. № 1 (72). Вып. 13. С. 109—115.
745. Пенская Т. М. От монархии к диархии: византийская теория «симфонии» светской и духовной властей. *Вестник Белгородского университета потребительской кооперации*. 2006. № 2. С. 285—291.
746. Перевезенцев С. В. Россия. Великая судьба. Москва, 2007. 704 с.
747. Петрик В. В. Выразительный универсум мужского тембра в обрядово-ритуальном действе. URL: Jurnal.org/articles/2013/iskus8.html (дата звернения: 07.05.2015).
748. Петрушенко Л. А. Повседневная жизнь средневековой Европы. Москва, 2012. 367 с.
749. Пиков Г. Г. Из истории европейской культуры: Учебное пособие. Новосибирск, 2002. 255 с.
750. Пилипенко Н. О чуде русской элегичности. *Музыкальная академия*. 2000. №1. С. 170—177.
751. Пичугин П. А. Фламенко. *Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах* / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5: Симон – Хейлер. Москва: Советская энциклопедия, 1981. Стлб. 838—845.
752. Платонов О. А. Русская цивилизация. История и идеология русского народа. Москва, 2010. 944 с.
753. Платонов О. А. Экономика русской цивилизации. Москва, 2008. 800 с.
754. Плешкова С. Л. Французская монархия и церковь (XV – середина XVI в.). Москва, 1992. 176 с.

755. Плотникова Н. Ю., Лозовая И. Е. Глинка. URL: <http://www.pravenc.ru/text/165139.html> (дата звернення: 02.10.2014).
756. Подлубнова Ю. С. Метажанры в русской литературе 1920 – начала 1940-х годов (коммунистическая агиография и «европейская» сказка-аллегория) : дисс. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / Уральский государственный университет им. А. М. Горького. Екатеринбург, 2005. 218 с.
757. Подобас Ірена. Мазурки Ф. Шопена в контексті варшавського бідермаєра» : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2013. 19 с.
758. Подобас Ірена. Християнство в славянських землях і ягеллонський ренесанс в Польщі як традиція «сарматизма» в мистецтві. *Збірник наукових праць «Мистецтвознавчі записки»*. Київ, 2012. № 21. С. 273—279.
759. Подосинов А. В. Литургическое движение в сакральном пространстве: об античных истоках восточно-христианской обрядности. *Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств /* Отв. ред. А. М. Лидов. Москва, 2009. С. 50—65.
760. Пожар С. «Если бы все могли так повсюду устраивать музыкальное дело» (В. И. Ребиков и Кишинев). *Русин*. 2007. № 2 (8). С. 83—96.
761. Пожидаева Г. А. О типологическом различии византийской и древнерусской музыкальной письменности. *Вопросы искусствоведения*. Москва, 2013. Вып. XXX. С. 70—78.
762. Пожидаева Г. А. Отражение византийского канона церковного пения в культурно-историческом процессе русского средневековья. *Вестник славянских культур*. Москва, 2008. № 1-2. С. 88—105.
763. Пожидаева Г. А. Русско-византийские параллели в рукописной традиции пространного пения XI-XVII вв. *Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные связи. Гимнология /* сост. Н. Герасимова-Персидская, И. Лозовая. Отв. ред. И. Лозовая. Москва, 2003. Вып. 4. С. 199—214.
764. Полное собрание творений св. Иоанна Дамаскина / Пер. с греч. – Санкт-Петербург, 1913. 442 с.
765. Полонез. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/полонез> (дата звернення: 18.10.2016).
766. Полупелагианство. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Полупелагианство> (дата звернення: 10.07.2016).
767. Польская И. И. Фортепианный дуэт в жизни и творчестве Мендельсона. *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма: Сборник научных трудов* [сост. Г. И. Ганзбург]. Харьков, 1995. С. 16—24.

768. Поляковская М. А. Византийский дворцовый церемониал XIV в.: «театр власти». Екатеринбург, 2011. 334 с.
769. Поляковская М. А. Византия, византийцы, византилисты. Екатеринбург, 2003. 432 с.
770. Поляковская М. А. Византия в контексте европейской средневековой государственности: проблема лидера и темпов развития *Античная древность и средние века* [гл. ред. М. Ю. Сюзюмов]. Екатеринбург, 1999. Вып. 30. С. 26—37.
771. Поляковская М. А. Сакрализация парадной жизни византийского императорского дворца эпохи Палеологов. *Известия Уральского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки*. 2009. № 4 (66). С. 229—237.
772. Поляковская М. А., Чекалова А. А. Византия: быт и нравы. Свердловск, 1989. 304 с.
773. Пономарев А. Средневековые мистерии, их церковное и историко-литературное значение. *Христианское чтение*. 1880. № 5-6. С. 517—544.
774. Попова О. А. Образ дворянской усадьбы в русской прозе конца XIX – начала XX веков : дисс. ... канд. филологических наук : 10.01.01 / Пермский государственный университет. Пермь, 2007. 180 с.
775. Попов И. Н., Чичуров И. С. Византиноведение. URL: www.pravenc.ru/text/158430.html (дата звернення: 17.09.2016).
776. Посошков И. Т. Книга о скудости и богатстве. Завещание отеческое. – Москва, 2010. 592 с.
777. Пospelова Р. Л. К изучению памятников раннего литургического вокального многоголосия (органума) в западноевропейской теории музыки. *Голос и речь*. Москва, 2012. № 1 (6). С. 21—26.
778. Постовалова В. И. «Монастырь в миру» и его культурно-исторические лики (к богословию православной аскезы). *Научно-педагогический журнал Восточной Сибири Magister Dixit*. Иркутск, 2012. № 3. С. 46—81.
779. Православие: Pro et contra. Осмысление роли Православия в судьбе России деятелями русской культуры и Церкви / ред.-сост. В. Федоров. Санкт-Петербург, 2001. 789 с.
780. Православно-старокатолический диалог. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Православно-старокатолический_диалог (дата звернення: 20.12.2016).
781. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / Ред.-сост. В. Варунц. Москва, 1991. 285 с.
782. Проскурина Е. Н. Поэтика мистериальности в прозе Андрея Платонова конца 20 – 30 годов (на материале повести «Котлован»). Новосибирск, 2001. 264 с.
783. Протасов Н. Д. Греческое монашество в Южной Италии и его церковное искусство. Сергиев Посад, 1915. 111 с.

784. Прохоров Г. С. Предисловие. *Домострой. Юности честное зерцало*. Санкт-Петербург, 2008. С. 5—28.
785. Путятицька О. Опера «Тарас Бульба» Марселя Семюеля-Руссо: французька версія прочитання повісті Миколи Гоголя. *Українське музикознавство: науково-методичний збірник* / Упоряд. М. Д. Копиця, ред.. О. В. Торба, Б. М. Янюк. Київ, 2012. Вип. 38: Пам'яті Ігоря Пясковського. С. 114—127.
786. Пылаева Л. Д. Музыка сценических танцев французских композиторов XVII – начала XVIII веков в контексте риторической эпохи : автореф. дисс....доктора искусствоведения. Москва, 2012. 42 с.
787. Пышновская З. С. Бидермейер и его место в истории немецкого искусства. *Дом Бурганова. Пространство культуры*. Москва, 2012. № 2. С. 57—66.
788. Пятенко Л. Жанр канта-шансон у виразності «пісеньок» О. Вертинського та «Глаголицької меси» Л. Яначека. *Культурологічні проблеми музичної україністики* : зб. ст. / за ред. О. М. Маркової, В. Г. Сумарокової. Одеса, 1997. Вип. 2. Ч. 1. С. 94—96.
789. Пятенко Л. Типологія канта у творах композиторів XIX ст. *Культурологічні проблеми музичної україністики* : зб. ст. / за ред. О. М. Маркової, В. Г. Сумарокової. Одеса, 1998. Вип. 2. Ч. 2. С. 83—86.
790. Радомская Т. И. Дом и Отечество в русской классической литературе первой трети XIX в. Опыт духовного, семейного, государственного устроения. Москва, 2006. 240 с.
791. Раздольская В. И. Европейское искусство XIX века. Классицизм, романтизм. Санкт-Петербург, 2005. 368 с.
792. Раннехристианские жития галльских святых / Ред. сост. А. В. Банников, А. И. Каспаров, О. В. Пржигодзкая. Санкт-Петербург, 2016. 278 с.
793. Ратобыльская Т. Франциск Ассизский – христианский Орфей? URL: <http://ptzh.theatre.ru/2003/34/130> (дата звернення: 08.11.2014).
794. Рафаил (Карелин), архимандрит. Христианство и модернизм. Москва, 1999. URL: karelin-r.ru/nuke/books/18.pdf (дата звернення: 20.04.2017).
795. Рахманинов С. В. Литературное наследие : в 3-х томах / ред. сост. З. А. Апетян. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Москва, 1978. 648 с.
796. Ребиков В. Предисловие к клавиру оперы «Дворянское гнездо». «Дворянское гнездо». – Москва, 1916. С. 3—5.
797. Ревко-Линардато П. С. Византийская философия: генезис и особенности развития. Таганрог, 2012. 138 с.
798. Ревко-Линардато П. С. Влияние византийских гуманистов на культуру итальянского Возрождения. *Ценности и смыслы*. 2015. № 1 (35). С. 5—18.
799. Ревко-Линардато П. С. Рецепция античности в эпоху македонского возрождения. *Исторические, философские, политические*

- и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики.* Тамбов, 2015. 1-1 (15). С. 166—168.
800. Ренан Э. Апостол Павел. Ярославль, 1991. 240 с.
801. Ренессансный гуманизм. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Ренессансный_гуманизм (дата звернения: 03.11.2016).
802. Реутин М. Ю. Иоанн Экхарт – Григорий Палама: опыт сопоставления. *Майстер Экхарт и св. Григорий Палама: актуальность духовного опыта: Альманах (VERBUM) /* Под. Ред. О. Э. Душина. – Псков, 2015. С. 25—41.
803. Реутин М. Ю. Христианский неоплатонизм XIV века. Теория «духовных совершенств» И. Экхарта – теория «энергий» Гр. Паламы. Статья 1. *Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право.* 2011. № 14 (109). Вып. 17. С. 11—28.
804. Реутин М. Ю. Христианский неоплатонизм XIV века. Учение о языке и теории богопознания И. Экхарта и Гр. Паламы. Статья 2. *Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право.* 2011. № 20 (115). Вып. 18. С. 16—30.
805. Реутин М. Ю. Христианский неоплатонизм XIV века. Антропология и учение об экстазе И. Экхарта и Григория Паламы. Статья 3. *Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право.* 2012. № 2 (121). Вып. 19. С. 5—16.
806. Римский В. П., Ковальчук О. В. Структуры повседневности православного человека и культурный диалогизм византийской цивилизации. *Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки.* 2009. № 1. С. 140—151.
807. Річинський А. В. Проблеми Української релігійної свідомості / Упоряд. А. Колодний, О. Саган. Тернопіль, 2002. 448 с.
808. Рожковский В. Б. Идея «умаления человека» в православной мысли: философско-религиоведческая реконструкция : автореф. дисс. ...доктора философских наук. Ростов-на-Дону, 2012. 40 с.
809. Рожковский В. Б. Метафора русской души и проблема онтологии жертвенности в русской культуре. *Научные проблемы гуманитарных исследований.* 2010. № 2. С. 313—320.
810. Рожковский В. Б. Развитие религиозной мысли в Западной Европе в XX веке в контексте христианской идеи кеносиса. *Актуальные вопросы общественных наук: социология, политология, философия, история.* 2015. № 10 (50). С. 36—41.
811. Рожковский В. Б. Соотношение идеи кеносиса и «умаления человека» в православной русской мысли. *Гуманитарные и социальные науки.* 2012. № 1. С. 103—110.

812. Роза Лютера. URL: ru.wikipedia.org/wiki/роза_лютера (дата звернения: 17.05.2015).
813. Роза. URL: www.symbolarium.ru/index.php/роза (дата звернения: 17.05.2015).
814. Розеншильд К. К. История зарубежной музыки. Выпуск первый: До середины XVIII века Москва, 1963. 488 с.
815. Розеншильд К. К. История зарубежной музыки. Выпуск первый: До середины XVIII века. Москва, 1978. 544 с.
816. Розеншильд К. К., Келдыш Ю. В. Византийская музыка. *Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах* / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 1: А – Гонг. Москва: Советская энциклопедия, 1973. Стлб. 774—778.
817. Ройзман Л. Орган в истории русской музыкальной культуры. Москва, 1979. 376 с.
818. Роллан Р. Камилл Сен-Санс. *Р. Роллан. Музыкально-историческое наследие*. Москва, 1989. Вып. 4. С. 77—85.
819. Роллестон Т. Мифы, легенды и предания кельтов / пер. с англ. Е. В. Глушко. Москва, 2010. 349 с.
820. Ронин В. К. Византия в системе внешнеполитических представлений раннекаролингских писателей. *Византийский временник*. 1986. Т. 47 (72). С. 85—94.
821. Россия глазами русского. Чаадаев, Леонтьев, Соловьев. Истоки отечественной мысли / Отв. ред. А. Ф. Замалеев. Санкт-Петербург, 1991. 365 с.
822. Рощенко Е. (Аверьянова). Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). Харьков, 2004. 288 с.
823. Рубаха Е. Жюль Массне. URL: <http://www.belcanto.ru/massne.html> (дата звернения: 05.05.2015).
824. Румянцев М. А. Хозяйственная система античности. *Христианское чтение*. 2010. № 4 (35). С. 64—84.
825. Русская православная церковь 988 – 1988. Очерки истории X – XIX вв. – Москва, 1988. 112 с.
826. Руссо Оливье. История литургического движения / Пер. с фр. Н. Полторацкого. Киев, 2013. 360 с.
827. Рязанов П. А. Византийские переводчики и учителя греческой словесности в ренессансной Италии конца XIV—XV вв. *Проблемы истории, филологии и культуры*. Магнитогорск, 2007. № 17. С. 490—505.
828. Рязанов П. А. Изучение греческой словесности во Флоренции от Боккаччо до Мануила Хрисолора. *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*. 2007. № 2. С. 207—212.
829. Рязанов П. А. Итальянские гуманисты о пользе изучения греческой словесности. *Experimenta Lucifera : Материалы VI Поволжского научно-методического семинара по проблемам*

- преподавания и изучения дисциплин античного цикла.* Нижний Новгород, 2009. С. 121—124.
830. Рязанов П. А. Роль греко-византийских интеллектуалов в становлении итальянской гуманистической культуры в конце XIV – XV века : автореф. дисс. ... кандидата исторических наук. Нижний Новгород, 2007. 25 с.
831. Сабанеев Л. История русской музыки. Москва, 1924. 88 с.
832. Савва В. И. Московские цари и византийские василевсы: К вопросу о влиянии Византии на образование идеи царской власти московских государей. Москва, 2012. 256 с.
833. Саввин А. В. Становление религиозной культуры раннехристианского периода: диалектика альтернативности : автореф. дисс. ... доктора философских наук. Волгоград, 2008. 54 с.
834. Савельев Ю. Р. «Византийский стиль» в архитектуре России. Вторая половина XIX – начало XX века. Санкт-Петербург, 2005. 272 с.
835. Савельев Ю. Р. Искусство «историзма» в системе государственного заказа второй половины XIX – начала XX века (на примере «византийского» и русского стилей) : автореф. дисс. ... доктора искусствоведения. Санкт-Петербург, 2006. 46 с.
836. Савельев Ю. Р. Искусство историзма и государственный заказ. Вторая половина XIX – начало XX века. Москва, 2008. 400 с.
837. Савельев Ю. Р. Неовизантийские мотивы в архитектуре Испании. *Academia. Архитектура и строительство.* 2015. № 4. С. 53—68.
838. Савельев Ю. Р. Неовизантийские мотивы в архитектуре Франции. *Academia. Архитектура и строительство.* 2014. № 2. С. 25—34.
839. Савчук Б. Українська етнологія. Івано-Франківськ, 2004. 560 с.
840. Саган О. Н. Поняття кийівського християнства, його церковна та просторово-часова ідентифікація. Українській Асоціації релігієзнавців двадцять років. Збірник праць та інформативок / За ред. проф. А. Колодного // *Українське релігієзнавство.* 2013. № 65. С. 173—179.
841. Саган О. Н. Православ'я в контексті культурного розвитку українського народу : автореф. дисс. ... канд. філософських наук. Київ, 1993. 16 с.
842. Саган О. Н. Проблема ідентифікації «українського православ'я» у витракуванні Митрополита Іларіона (І. Огієнка). *Іван Огієнко і сучасна наука та освіта. Сер.: Історична та філологічна.* 2013. Вип. 10. С. 159—166.
843. Садокова В. В. Калофоническая стихира: поэтика жанра : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 2006. 20 с.
844. Сакало Е. В. Пастораль – рай, утраченный романтизмом. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства : збірник статей / ред.-упор. М. Р. Черкашина-Губаренко.* Київ, 2010. Вип. 89. С. 506—523.

845. Самарина М. С. Франциск Ассизский: Исторический портрет. *История и культура*. Санкт-Петербург, 2009. № 7. С. 37—48.
846. Сарабьянов Д. В. Бидермейер. Стиль без имен и шедевров. *Пинакотека*. 1998. № 4. С. 4—11.
847. Сарабьянов Д. В. На параллельных путях. Русско-немецкие художественные связи. XIX век. Живопись. *Гармония и контрапункт. Россия – Германия. Живопись XIX века*. Москва, 2003. С. 24—35.
848. Сарабьянов Д. В. Художники круга Венецианова и немецкий бидермайер. *Русская живопись XIX века среди европейских школ*. Москва, 1980. С. 72—92.
849. Саськова Т. В. Пастораль в русской литературе XVIII – первой трети XIX века : автореф. дисс. ... докт. филологических наук Москва, 2000. 42 с.
850. Сафонова Г. В. Творчество С. Прокофьева: Анализ метафизической составляющей : автореф. ... дисс. канд. искусствоведения. Саратов, 2009. 25 с.
851. Сахаров П. Галликанский обряд. *Католическая энциклопедия : в 4-х т.* Т. I: А – З. Москва: Издательство Франциканцев, 2002. С. 1185—1186.
852. Сахаров П. Кельтский обряд. *Католическая энциклопедия : в 4-х т.* Т. II: И – Л. Москва: Издательство Франциканцев, 2005. С. 962—963.
853. Сахно І. Л. Візантійський богослужбний спів на сучасному етапі співвідношення усної та письмової традиції : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. Харків, 2013. 14 с.
854. Свасьян К. А. Освальд Шпенглер и его реквием по Западу. *Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: в 2-х томах.* Т. 1: Гельштат и действительность / Пер. с нем., вст. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. Москва, 1998. С. 5—122.
855. Свиридовская Н. Д. Музыкально-критическое наследие Серебряного века: самоинтерпретация эпохи : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / МГК им. П. И. Чайковского. Москва, 2010. 382 с.
856. Свистунов М. Н. Российская цивилизация и православие: диалектика их взаимоотношений и перспективы развития : автореф. дисс....доктора философских наук. Москва, 2005. 38 с.
857. Святая Русь. Большая энциклопедия Русского Народа. Русское государство / Гл. ред. и сост. О. А. Платонов. Москва, 2002. 944 с.
858. Святые помощники (угодники). URL: homofestivus.ru/14helpers.html (дата звернення: 07.12.2015).
859. Седых Э. В. Основные темы раннесредневековой ирландской поэзии. *Irish cultural heritage. Translating culture : сборник материалов конференций* / под ред. Е. В. Белоглазовой, Н. А. Алексеевой. Санкт-Петербург, 2014. С. 51—57.

860. Семипелагианство. URL: www.wikiznanie.ru/ru-wz/index.php/Семипелагианство (дата звернения: 15.07.2016).
861. Семира и В. Веташ. Различие национальных архетипов Украины и России. URL: www.astrolingua.ru/PHILOS/ukraina.htm (дата звернения: 02.12.2016).
862. Сен-Пьер Б. де. Поль и Виргиния. Индийская хижина. Москва, 1937. 258 с.
863. Сержантов П., диакон. Так называемые полупелагианские споры. *Философия религии : Альманах 2008-2009* / Отв. ред. В. К. Шохин / Институт философии РАН. Москва, 2010. С. 449—452.
864. Серов А. Н. Спонтини и его музыка. *Серов А. Н. Избранные статьи*. Москва-Ленинград, 1950. С. 357—387.
865. Сидоров А. И. Древнехристианский аскетизм и зарождение монашества. Москва, 1998. 528 с.
866. Сидоров А. И. Историческая мысль и знания о прошлом в каролингской Европе (вторая половина VIII – начало X вв.) : автореф. дисс...доктора исторических наук. Москва, 2011. 46 с.
867. Сидоров А. И. Историческая мысль и знания о прошлом в каролингской Европе (вторая половина VIII – начало X вв.) : дисс...доктора исторических наук : 07.00.03 / Институт всеобщей истории РАН. Москва, 2011. 709 с.
868. Сидоров А. И. Святой Иринея Лионский. Его жизнь, творения и богословие. *Сретенский сборник: Научные труды преподавателей СДС* / Общ. ред. архимандрита Тихона (Шевкунова). Москва, 2010. Вып. 1. С. 26—71.
869. Сидорова Т. В. Бидермайер и русская живопись первой половины XIX века : дисс. ...канд. искусствоведения : 17.00.04 / Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова. Москва, 2011. 194 с.
870. Сидорова Т. В. Бидермайер и русская живопись: феномен бюргерства в приложении к русскому искусству. *ПОИСК: Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура: научный и социокультурный журнал*. Москва, 2011. Вып. № 4 (33). С. 50—60.
871. Сили Ш. Роза как христианский символ на княжеских буллах Изяслава Ярославича. *Российская история*. 2012. № 3. С. 116—128.
872. Сильницкий Г. Г. Россия, Запад и византийское наследие. *Социальные трансформации*. Смоленск, 2014. № 24. С. 104—126.
873. Символика русского дома. Пособие для учителя / Автор-составитель С. М. Авдеев. Чита, 2013. 48 с.
874. Симонова А. А. Древнерусское религиозное мировоззрение и ирландская христианская традиция: монография. Москва, 2017. 354 с.
875. Симонова А. В. Византийские традиции в современных росписях православных храмов Украины (конец XX – начало XXI вв.) :

- дисс....канд. искусствоведения : 17.00.05 / Харьковская государственная академия дизайна и искусств. Харьков, 2015. 469 с.
876. Симфония (книга). URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/симфония> (книга) (дата звернення: 15.10.2014).
877. Симфония. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/симфония> (дата звернення: 15.10.2014).
878. Синкевич Н. Сакральний компонент архетиповості українського хорового мистецтва. *Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство*. 2013. Вип. 13. С. 16—23.
879. Сиротинська Н. І. Вибрані осмогласні жанри української монодії. – Автореф. дисс....канд. мистецтвознавства. Львів, 2004. 16 с.
880. Сиротинська Н. І. Західний вектор у розвитку української сакральної монодії. *Музикознавчі студії: Збірка статей*. Львів, 2012. Вип. 26. С. 23—34.
881. Сказко А. С. Трансформация концепта «семья» в культуре России : дисс. ... канд. философских наук. Специальность 09.0013 / Ставропольский государственный университет. Ставрополь, 2005. 171 с.
882. Скиба Н. В. Космос традиционной культуры украинцев как этическая вселенная и мир, сотворенный красотой. *Космическое мировоззрение – новое мышление XXI века*. 2004. № 3. Т. 3. С. 341—349.
883. Склярова Е. А. «Старый порядок» как западноевропейский культурно-исторический феномен : автореф. дисс. ...канд. философских наук. Ростов-на-Дону, 1999. 27 с.
884. Сковорода Г. Сочинения в двух томах. Т. 1. Москва, 1973. 511 с.
885. Сковорода Г. Сочинения в двух томах. Т. 2. Москва, 1973. 486 с.
886. Скорульська Р. М. З когорти героїв людського духу. *Українське музикознавство*. Київ, 1992. Вип. 27. С. 17—29.
887. Скотникова Г. В. Византийская культурная традиция в русском самосознании : автореф. дисс....доктора культурологии. Санкт-Петербург, 2003. 39 с.
888. Скотникова Г. В. Византийская культурная традиция в русском самосознании : дисс....доктора культурологии : 24.00.01 / Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств. Санкт-Петербург, 2003. 392 с.
889. Скржинская Е. Ч. Русь, Италия и Византия в Средневековье / Вступ. ст. Н. Ф. Котляра. Санкт-Петербург, 2000. 288 с.
890. Словарь символов и знаков / Авт.-сост. Н. В. Рогалевич. Минск, 2004. 512 с.
891. Словарь философских терминов / Научная редакция профессора В. Г. Кузнецова. – Москва, 2005. XVI + 731 с.

892. Смагина Е. В. Оперная поэтика Глинки в контексте национальных культурных традиций : дисс. ...канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов на Дону, 2002. 204 с.
893. Смит Адам. Исследование о природе и причинах богатства народов / вст. ст. и коммент. В. С. Афанасьева. Москва, 1962. 684 с.
894. Сміт Е. Д. Культурні основи націй. Ієрархія, заповіт і республіка. Київ, 2009. 312 с.
895. Смоленский С. В. Значение XVII века и его «кантов» и «псалмов» в области современного церковного пения так называемого «простого напева». *Музыкальная старина. Сборник статей и материалов для истории музыки в России, изданный Ник. Финдейзенем.* 1911. Вып. V. С. 47—102.
896. Смолій В. Українське козацтво: особливості та закономірності становлення і розвитку. *Українське козацтво: витоки, еволюція, спадщина: У трьох випусках. – Матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченої 500-річчю українського козацтва (Київ – Дніпропетровськ, 13–17 травня 1991 р.)* [відп. ред. В. А. Смолій]. – Київ, 1993. Вип. 1. С. 4—10.
897. Соболевский С. И. Комментарии к Домострою Ксенофонта. *Ксенофонт. Воспоминания о Сократе.* Москва, 1993. С. 352—362.
898. Собрание древних литургий восточных и западных. Анафора. Евхаристическая молитва. Москва, 2007. 1024 с.
899. Собрание древних литургий – восточных и западных / сост. редакцией «Христианского чтения», издаваемого при С-Петербургской духовной академии. Санкт-Петербург, 1874. Выпуск 1. 200 с.
900. Собрание древних литургий – восточных и западных / сост. редакцией «Христианского чтения», издаваемого при С-Петербургской духовной академии. Санкт-Петербург, 1877. Выпуск 4. 160 с.
901. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. Одесса, 2007. 276 с.
902. Сокол Е. М. «Маленький человек» в творчестве русских писателей 1840-х годов в свете христианской традиции: от Гоголя к Достоевскому : дисс. ...канд. филологических наук : 10.01.01 / Московский государственный областной университет. Москва, 2003. URL: www.dissercat/content/ (дата звернення: 02.12.2016).
903. Соколова М. Ю. Пасторальный текст в поэме Дж. Мильтона «Потерянный рай» – синтез античного и христианского. *Вестник Чувашского университета.* 2008. № 3. С. 249—252.
904. Соколов М. Н. Пастух. *Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х томах* / Гл. ред. С. А. Токарев. Т. 2. К – Я. Москва: Рос. энциклопедия, 1994. С. 291—293.

905. Соколюк Л. Д. Сакральне в творчості Михайла Бойчука. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва*. 2002. № 3. С. 3—13.
906. Соленикова Е. Полонез. История танца. URL: historicaldance.spb.ru/index/articles/general/nid/33243 (дата звернення: 06.03.2017).
907. Соловьева Т. С. Англиканская и Православная церкви в XIX веке. URL: <https://rutlib.com/book/23700/p/4> (дата звернення: 10.04.2017).
908. Соловьева Т. С. Оксфордское движение: Борьба за церковное возрождение в Англии. URL: aliom.orthodoxy.ru/arch/025/025-solov.htm (дата звернення: 12.09.2015).
909. Солодовников В. Соборные решения Галльской церкви в царствование Хлодвига – основателя династии Меровингов. *Путь богопознания: Журнал Московской богословской семинарии еванг. христиан-баптистов*. 1998. № 3. С. 30—39.
910. Солодовников В. Соборы Галльской церкви эпохи Меровингов. URL: www.Krotov.info/history/06/3/solodovn.html (дата звернення: 12.09.2016).
911. Сомова Е. В. Оксфордское движение и исторический роман середины XIX века. *Знание. Понимание. Умение*. 2008. № 2. С. 166—170.
912. Сорочан С. Б. Византийский Херсон (вторая половина VI – первая половина X вв.). *Очерки истории культуры*. Харьков, 2005. Ч. 1-2. 1644 с.
913. Сорочан С. Б. Византия. Парадигмы быта, сознания и культуры : Учебное пособие. Харьков, 2011. 952 с.
914. Сорочан С. Б., Лиман С. И. Ф. А. Терновский (1838-1884) исследователь истории Византии. *Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: История. Политология. Экономика. Информатика*. 2007. № 1. Т. 1. С. 11—19.
915. Сорочан С. Б. Смерть в Византии. «Византийская мозаика»: *Сборник публичных лекций Эллено-византийского лектория при Свято-Пантелеймоновском храме* / Ред. проф. С. Б. Сорочан; сост. А. Н. Домановский. Харьков, 2013. С. 96—128.
916. Спекторский Е. В. Христианство и культура / Сост., вступ. статья и примеч. П. Е. Бойко, Л. А. Бойко. Москва, 2013. 360 с.
917. Старшов Е. В. Святые древней Ирландии. Москва, 2010. 184 с.
918. Статис Григорий. Искусство пения в православном богослужении. Сущность византийского и поствизантийского пения. *Гимнология : Материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» / Ученые записки научного центра русской церковной музыки имени протоиерея Димитрия Разумовского : в 2-х книгах*. Москва, 2000. Вып. 1. С. 74—86.

919. Степанова А. А. Этапы развития фаустовской культуры: романтический тип фаустовского сознания. *Філологічні семінари*. 2011. Вип. 15. С. 93—101.
920. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры / - Изд. 3-е, испр. и доп. Москва, 2004. 992 с.
921. Степовик Дмитро. Християнство Тараса Шевченка. Жовква, 2014. 392 с.
922. Степун Ф. А. Освальд Шпенглер и Закат Европы. *Освальд Шпенглер и Закат Европы : сборник статей*. Москва, 1922. С. 5—33.
923. Stern Dieter. Духовные канты в отношении к славяно-византийской гимнографии. URL: Universiteit Gent [BE]/<https://biblio.ugent.be/publication/4092612/file/6801026.pdf> (дата звернення: 14.04.2017).
924. Стернин Г. Ю. Усадьба в поэтике русской культуры. *Два века. Очерки русской художественной культуры*. Москва, 2007. С. 258—264.
925. Стецкевич М. С. Высокая Церковь. URL: www.pravenc.ru/text/161081.html (дата звернення: 01.12.2016).
926. Стецкевич М. С. Оксфордское (трактарианское) движение и его влияние на протестантско-католический конфликт в ранневикторианской Англии. *Государство, религия, церковь в России и за рубежом*. 2014. № 1 (32). С. 201—227.
927. Стецкевич М. С. Основные идеи Оксфордского движения. *Религиоведение*. Благовещенск, 2010. № 4. С. 49—55.
928. Стецкевич М. С. Трактарианские лидеры и проблема развития церковно-государственных отношений в Англии. *Государство, религия, церковь в России и за рубежом*. 2010. № 4. С. 233—237.
929. Столярчук Н. М. «Неовізантизм» Михайла Бойчука: історико-культурні та художньо-естетичні засади. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки*. 2012. № 15. С. 180—185.
930. Странствие Розы. URL: dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1591951 (дата звернення: 03.03.2015).
931. Стрельцова М. И. Из истории слова «домострой» в контексте русской культуры. *Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология*. 2011. № 9 (Т. 10). С. 62—68.
932. Строгалева М. С. Условия формирования неовизантийского стиля в русской культуре второй половины XIX века. *Вестник славянских культур*. Москва, 2008. Т. X. № 3-4. С. 10—20.
933. Сукина Л. Б. Человек верующий в русской культуре XVI – XVII веков. Москва, 2011. 424 с.
934. Супрун В. Деякі принципи змістотворення в опері К. Сен-Санса «Самсон і Даліла». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2003. Вип. 12. С. 45—55.

935. Супрун Т. Н. Английские русофилы на рубеже XIX-XX веков. URL: www.vinograd.su/education/preview.php?id=42954 (дата звернения: 10.04.2017).
936. Супрун Т. Н. Место православной восточно-христианской традиции в духовной культуре Англии : автореф. дисс. ...канд. культурологии. Москва, 2003. 24 с.
937. Супрун Т. Н. Православная Англия. Христианская составляющая духовной культуры. *Виноград*. 2006. № 4 (16). URL: www.vinograd.su/education/preview.php?id=43041 (дата звернения: 10.04.2017).
938. Супрун Т. Н. Православная и англиканская церкви на рубеже XIX-XX веков: Попытка сближения. *Виноград*. 2007. № 2 (18). URL: www.vinograd.su/education/preview.php?id=42998 (дата звернения: 10.04.2017).
939. Сургуладзе В. Ш. Борьба за историческую идентичность. Феномен «византизма» и его восприятие в России и на Западе. *Свободная мысль*. Москва, 2015. № 3 (1651). С. 151—164.
940. Сурта Е. Н. Христианская церковь в Галлии и Франкском государстве (II – середина VIII века) : автореф. дисс. ...канд. исторических наук. Минск, 1995. 26 с.
941. Суттнер Э. Икономия. *Католическая энциклопедия : в 4-х т.* Т. II: И – Л. Москва: Издательство францисканцев, 2005. С. 188.
942. Суттнер Эрнст. Христианство Востока и Запада. В поисках зримого проявления единства. Москва, 1999. 319 с.
943. Суханцева В. К. Музыка как мир человека (От идеи Вселенной – к философии музыки). URL: http://www.countries.ru/library/music_culture/mkm.htm (дата звернения: 10.10.2016).
944. Сухачев Н. Л. Филиды и барды. Из древней ирландской поэзии VI – XII вв. Санкт-Петербург, 2007. 144 с.
945. Сухова Н. Ю. У. Палмер в России. *Филаретовский альманах*. 2010. № 6. С. 92—97.
946. Сыпченко Т. И. Предпосылки формирования университетской культуры в эпоху Каролингского ренессанса. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2008. № 67. С. 259—264.
947. Сюзюмов М. Я. Историческая роль Византии и ее место во всемирной истории (В порядке дискуссии). *Византийский временник*. 1968. Том 29 (54). С. 32—44.
948. Сюзюмов М. Я. Некоторые проблемы исторического развития Византии и Запада. *Византийский временник*. 1973. Т. 35 (60). С. 3—18.
949. Тарасевич Н. И. Проблемы тематизма в музыке эпохи Ренессанса : автореф. дисс...канд. искусствоведения. Москва, 1994. 25 с.
950. Татарникова А. А. «Волшебный стрелок» К. М. Вебера в контексте стилевых исканий немецкого музыкального театра первой

- половины XIX века. *Музичне мистецтво і культура=Music art and culture : Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової* / Гол. ред. О. В. Сокол. Одеса, 2014. Вип. 19. С. 151—162.
951. Татарникова А. А. К вопросу о генезисе и жанрово-стилевых особенностях немецкого музыкального театра конца XVIII – первой половины XIX века. *Проблеми сучасності: зб. наук. пр.* / за заг. ред. В. Л. Філіппова. Луганськ, 2013. Вип. 26. С. 129—139.
952. Твердовская Т. «Весталка» Гаспаре Спонтини : “Лирическая трагедия” или “GESAMTKUNSTWERK эпохи ампира”? *Вестник РАМ им. Гнесиных*. 2011. № 2. С. 1—7.
953. Творения преподобного Максима Исповедника: в 2-х книгах / Пер., вст. ст. и коммент. А. И. Сидорова. Книга 1: Богословские и аскетические трактаты. Москва, 1993. 353 с.
954. Тельминов Е. А. Христианская церковь в общественно-политической жизни Галлии V в. н. э. : автореф. дисс. ... канд. исторических наук. Тюмень, 2009. 23 с.
955. Теория и методология исторической науки. Терминологический словарь / Отв. ред. А. О. Чубарьян. Москва, 2014. 576 с.
956. Ткач Т. Поведение «человека экономического» в условиях европейского образовательного пространства. URL: <http://www.ur.edu.pl/pliki/Zeszyt14/14.pdf> (10.10.2015).
957. Ткаченко А. А. Галликанский обряд. URL: www.pravenc.ru/text/161580.html (дата звернення: 10.08.2016).
958. Ткаченко А. А. Кельтский обряд. *Православная энциклопедия*. Т. 32 : Катехизис – Киево-Печерская икона «Успение Пресвятой Богородицы» Москва: Церковно-научный центр «Православная Энциклопедия», 2013. С. 370—389.
959. Ткаченко А. І. Українська сакральна монодія в сучасній композиторській творчості : дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 184 с.
960. Ткаченко О. Г., Лахтар О. С. Українська романтична елегія й кордоцентризм: деякі аспекти взаємопроникнення. *Вісник СумДУ. Серія Філологія*. 2007. № 1. Том. 1. С. 113—116.
961. Ткаченко О. Українська класична елегія: Монографія. Суми, 2005. 256 с.
962. Ткаченко-Гильдебрандт В. Жозеф де Местр – пламенный контрреволюционер начала XIX века. URL: teurgia.org/index.php?option=com_content (дата звернення: 10.11.2016).
963. Тойнби А. Дж. Исследование истории: Цивилизации во времени и пространстве / пер. с англ. К. Я. Кожурина. Москва, 2009. 863 с.
964. Тойнби А. Дж. Цивилизация перед судом истории. Мир и Запад : [пер. с англ.]. Москва; Владимир, 2011. 318 с.

965. Токун Е. А. Арво Пярт. *Tintinnabuli: техника и стиль* : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 2010. 26 с.
966. Толочко О. П., Толочко П. П. *Київська Русь*. Київ, 1998. 352 с.
967. Толстой Л. Н. Что такое искусство? URL: www.rvb.ru/tolstoy/01text/vol_15/01text/0327.htm (10.03.2015).
968. Томпакова О. М. Владимир Иванович Ребиков. Очерки жизни и творчества. Москва, 1989. 79 с.
969. Тополь О. В. Архетипи світоустрою та життеустрою людини в українській філософській традиції. *Гілея: Науковий вістник*. 2015. № 94 (3). С. 148—151.
970. Топоров В. Н. Роза. *Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х томах* / гл. ред. С. А. Токарев. Т. 2. К – Я. Москва: Рос. энциклопедия, 1994. С. 386—387.
971. Торубарова Т. В. Фаустовский дух как феномен новоевропейской культуры. *Балтийские философские чтения. Проблема сравнимости и соизмеримости философских традиций*. Санкт-Петербург, 2004. Вып. 1. С. 96—104.
972. Трофимук М. «Книги буття українського народу». URL: zbruc.eu/node/31674 (дата звернення: 17.11.2016).
973. Трофимчук Т. Ю. Топика сакрума эпохи средневековья в композиторском творчестве второй половины XX – начала XXI в. *Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств*. 2013. № 2 (20). С. 46—54.
974. Трунёв С. И., Палькова В. С. Homo soveticus и Homo consumens: подвиги производства и потребления (философский анализ). *Вестник Челябинского государственного университета*. 2009. № 33 (171) : Философия. Социология. Культурология. С. 35—40.
975. Трусова П. А. Проблема классической традиции в искусстве и художественной жизни Франции на рубеже XIX-XX веков : автореф. ... кандидата искусствоведения. Москва, 2009. 26 с.
976. Тулиатос Диана. Статус византийской музыки к XXI в. Памяти Йоргена Раастеда (19. III. 1927 – 5. V. 1995). *Гимнология : Материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» / Ученые записки научного центра русской церковной музыки имени протоиерея Димитрия Разумовского : в 2-х книгах*. Москва, 2000. Вып. 1. С. 59—73.
977. Туотило. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Туотило> (дата звернення: 25.11.2016).
978. Турчин В. Два «Ампира». URL: www.razlib.ru/kulturologija/pinakoteka_2001_01_02/p17.php (дата звернення: 10.10.2015).

979. Турчин Е. Е. Исторические сведения о богослужебной традиции пения с исоном в эпоху Средневековья (XI–XIV вв.). *Тетр. Живопись. Кино. Музыка*. Москва, 2010. № 4. С. 176—183.
980. Турчин Е. Е. Пение с исоном в православной богослужебной традиции : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2012. 19 с.
- 980а. Тышко С. В. Проблемы национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков : Исследование. Киев, 1993. 118 с.
981. Тьерсо Ж. Полвека французской музыки. *Французская музыка второй половины XIX века. Сборник переводных работ Ж. Тьерсо, Ж. Комбарье, Э. Истеля, Ш. Кехлина и Ж. Продомма*. Москва, 1938. С. 35—150.
982. Тюрина Т. Н. Трансформация пасторальных символов в сонатах ор. 2 Л. ван Бетховена. *Современные проблемы науки и образования*. 2012. № 4. С. 317—326.
983. Тютчев Ф. И. Россия и Запад / Сост., вст. статья, перевод и коммент. Б. Н. Тарасова / Отв. ред. О. А. Платонов. Москва, 2011. 592 с.
984. Тюшагин В. В. Галликанский обряд в православной церкви. URL: www.pravenc.ru/text/161584.html (дата звернения: 13.07.2016).
985. Тяжелов В. Н. Искусство Средних веков в Западной и Центральной Европе. Москва, 1981. 384 с.
986. Уварова И. Вертеп – мистерия Рождества. URL: uvarova.jimdo.com/вертеп-мистерия-Рождества (10.04.2016).
987. Угрин И. М. Имперская и национальная парадигмы в ракурсе становления русской гражданской культуры : дисс. ... канд. политических наук : 23.00.02 / Институт философии Российской академии наук. Москва, 2014. 160 с.
988. Угрюмов Н. Опера М. И. Глинки «Жизнь за царя». Лекция. Ленинград, 1991. 101 с.
989. Удальцова З. В. Византиноведение. *Советская историческая энциклопедия: в 16-ти томах* / Гл. ред. Е. М. Жуков. Т. 3: Вашингтон – Вячко. Москва: Советская энциклопедия, 1963. Стлб. 431—439.
990. Удальцова З. В. Италия и Византия в VI веке. Москва, 1959. 543 с.
991. Удальцова З. В. Культурные связи Древней Руси и Византии. *Византийский временник*. 1981. Т. 42 (67). С. 25—34.
992. Узелац М. Философия музыки А. Ф. Лосева: на пути к новому пониманию бытия музыки. URL: www.uzelac.eu/Strane_studije/33_Losev_2013 (дата звернения: 10.12.2016).
993. Уивер Р. Х. Божественная благодать и человеческое действие: Исследование полупелагианских споров. Кесарий Арелатский: кульминация споров. *Арелатские проповедники V – VI вв.: сб. исслед. и пер.* / [ред. А. Р. Фокин]. Москва, 2004. С. 255—300.

994. Уивер Р. Х. Божественная благодать и человеческое действие: Исследование полупелагианских споров / Пер. А. В. Кырлежев, ред. А. Р. Фокин. Москва, 2006. 336 с.
995. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки [пер. с англ.]. Санкт-Петербург, 2001. 428 с.
996. Уколова В. И. Античное наследие и культура раннего Средневековья: Конец V – середина VII века / Отв. ред. Л. С. Чиколини. – Изд. 2-е. Москва, 2010. 320 с.
997. Уколова В. И., Бородин О. Р. Византия и Запад: культурные отношения в VII – XII вв. *Византия между Западом и Востоком: опыт исторической характеристики*. Санкт-Петербург, 2001. С. 105—139.
998. Українська душа / відповід. ред. В. Храмова. Київ, 1992. 128 с.
999. Ундиренко Ю. В. Софиологические и мариологические аспекты древнерусской литературы XI – XII веков : автореф. дисс. ...канд. филологических наук. Ярославль, 2004. 22 с.
1000. Уоррен Рик. Методы изучения Библии. Двенадцать способов познания Божьего слова. URL: biblechurch.ru/_service/1309/download/id/122301/name/rick+warren+12+methods+rus.pdf (дата звернення: 10.10.2015).
1001. Усков Н. Ф. Монашество и монастырские реформы в раннесредневековой Германии : автореф. дисс. ...кандидата исторических наук. Москва, 1999. 21 с.
1002. Усков Н. Ф. Христианство и монашество в Западной Европе раннего Средневековья. Германские земли II/III – середины XI в. Санкт-Петербург, 2001. 506 с.
1003. Успенский Б. А. Царь и патриарх: харизма власти в России (Византийская модель и ее русское переосмысление). Москва, 1998. 680 с.
1004. Успенский Н. Д. К вопросу о Православной Литургии Западного обряда. *Журнал Московской Патриархии*. 1954. № 8. С. 33—45.
1005. Успенский Н. Д. Псалмодия. *Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах* / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 4. Окунев – Симович. Москва: Советская энциклопедия, 1978. Стлб. 476—477.
1006. Успенский Н. Д. Тропарь. *Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах* / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5. Симон – Хейлер. Москва: Советская энциклопедия, 1981. Стлб. 614—615.
1007. Успенский Н. Д., Холопов Ю. Н. Тропы. *Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах* / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5. Симон – Хейлер. Москва: Советская энциклопедия, 1981. Стлб. 615—618.
1008. Успенский Ф. И. История Византийской империи / сост. Т. В. Мальчикова. Москва, 1996. 827 с.
1009. Успенский Ф. И. История Византийской империи. Становление. Смута. Македонская династия. Москва, 2011. 1120 с.

1010. Уткин А. И. Запад и Россия: история цивилизаций: Учебное пособие. Москва, 2000. 574 с.
1011. Ушакова Н. В. Модальность как выражение христианского средневекового мировоззрения. URL: [samopoznanie.ru/articles/modalnost_kak_virazhenie_hristianskogo_srednevekovogo_mirovo/](http://samopoznanie.ru/articles/modalnost_kak_virazhenie_hristianskogo_srednevekovogo_mirovozzreniya/) (день звернення: 12.12.2016).
1012. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4-х томах / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. Т. 2 (Е – Муж). Москва, 1986. 672 с.
1013. Федів Ю. О., Мозгова Н. Г. Історія української філософії: Навчальний посібник. Київ, 2001. 512 с.
1014. Федорова И. Е. Человек в мирозерцании византийских и российских исихастов. *Проблемы истории, филологии, культуры*. 2007. № 18. С. 383—414.
1015. Федоровская Н. А. Роль риторики в русской духовной певческой культуре XVII-XVIII веков (на примере темы покаяния) : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Владивосток, 2003. 26 с.
1016. Федоров Ф. П. Художественная литература немецкого романтизма. Структура и семантика: монография. Москва, 2004. 368 с.
1017. Федотова Е. Д. Бидермайер. Москва, 2005. 48 с.
1018. Федотова Е. Д. Наполеоновский амбир. Москва, 2008. 47 с.
1019. Федотов Г. П. Собрание сочинений: в 12-ти томах / Примеч. С. С. Бычков. Т. 10: Русская религиозность. Часть 1. Христианство Киевской Руси. X – XIII вв. Москва, 2001. 382 с.
1020. Фейхтвангер Лион. Иудейская война. URL: www.litmir.co/br/?b=8633 (дата звернення: 05.10.2016).
1021. Феофан Затворник, святитель. Воплощенное домостроительство. Опыт христианской психологии в письмах. Москва, 2008. 464 с.
1022. Фергюсон Ниал. Цивилизация: чем Запад отличается от остального мира / Пер. с англ. К. Бандуровского. Москва, 2014. 544 с.
1023. Фігурний С. Історичні витоки українського лицарства: Нариси про зародження і розвиток козацької традиційної культури та національне військове мистецтво в українознавчому вимірі. Київ, 2004. 308 с.
1024. Филатова Т. В., Садовнича Е. А. Сакральная музыка Арво Пярта для хора а'capella: стилевые обертоны творчества. *Музичне мистецтво: Збірка наукових статей* / ред. Тукова Т. В. Донецьк-Львів, 2009. Вип. 9. С. 68-78.
1025. Филимонов В. В. История взаимодействия РПЦ и старокатоликов во второй половине XIX века. *Сборники конференций НИЦ «Социосфера»*. 2016. № 51. С. 56—60.
1026. Филипп Ян. Кельтская цивилизация и ее наследие / пер. с чешск. Прага, 1961. 215 с.
1027. Филипс А. протоиерей. От Римского православия к православию Британских островов. URL: www.pravoslavie.ru/put/53219.htm (дата звернення: 01.08.2016).

1028. Флоренский П. А., священник. Сочинения в 4-х томах / Сост. и общ. ред. игумена Андроника (А. С. Трубачева), П. В. Флоренского, М. С. Трубачевой. Т. 1. Москва, 1994. 797 с.
1029. Флоринский Н. И. История богослужебных песнопений православной католической восточной церкви. Киев, 1881. 209 с.
1030. Флоровский Г. В. Пути русского богословия / Отв. ред. О. Платонов. Москва, 2009. 848 с.
1031. Фокин А. Р. Иоанн Кассиан Римлянин. URL: www.pravenc.ru/text/471201.html (дата звернення: 15.07.2016).
1032. Фокин А. Р. Преп. Иоанн Кассиан. *Арелатские проповедники V–VI вв.: сб. исслед. и пер.* / [ред. А. Р. Фокин]. Москва, 2004. С. 330—361.
1033. Фомина З. Е. Этнокультурные особенности немецкого национального характера в сказочном дискурсе братьев Гримм. *Лингвострановедение: методы анализа, технология обучения: Восьмой межвузовский семинар по лингвострановедению* (Москва, 15-16 июня 2010 г.): Сб. статей: в 2-х частях [отв. ред. Л. Г. Веденина]. Ч. 2. Москва, 2011. С. 31-65.
1034. Французская музыка второй половины XIX века. Москва, 1938. 252 с.
1035. Фурман А. В. Психокультура української ментальності. Тернопіль, 2014. 168 с.
1036. Фюстель де Куланж. История общественного строя Древней Франции / Пер. с фр., под ред. И. М. Гревса. Санкт-Петербург, 1901. Т. 1: Римская Галлия. 403 с.
1037. Хакимов Г. А. Динамика капитализма в концепции «тотальной истории» Ф. Броделя. *Знание. Понимание. Умение*. 2007. № 3. С. 108—115.
1038. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций / Пер. с англ. Т. Велимеева, Ю. Новикова. Москва, 2003. 603 с.
1039. Хартман Г. М. Значение греческой культуры для развития итальянского гуманизма / Пер. с нем. М. С. Вейсман. *Византийский временник*. 1959. Том XV (40). С. 100—124.
1040. Харьковщенко Є. А. Київське християнство – поняття, суть, історичне значення. *Гілея: науковий вісник*. 2013. № 72. URL: http://nbuv.gov.ua/ujrn/gileya_2013_72_113 (дата звернення: 15.11.2016).
1041. Харьковщенко Є. А. Софійність київського християнства як релігійний і етнонаціональний феномен : автореф. дис...доктора філософських наук. Київ, 2004. URL: disser.com.ua/contents/8805.html (дата звернення: 15.11.2016).
1042. Хвостова К. В. Византийская цивилизация как историческая парадигма. Санкт-Петербург, 2009. 207 с.
1043. Хвостова К. В. Византизм «оправдание жизни» (проблемы византийской цивилизации). *Византийский временник*. 1998. Том 55 (80). Часть 2. С. 5-14.

1044. Хе Цзяньхуй. Тембр-амплуа баса-баритона в оперном творчестве XVIII-XX столетий : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / ОНМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 2016. 186 с.
1045. Хейзинга Й. Осень средневековья / Пер. с нидерланд., вст. ст. и общ. ред. Уколовой В. И. Москва, 1995. 416 с.
1046. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. Москва, 1992. 464 с.
1047. Хірна (Капелюшна) В. Опера «Запорожці» Джона Девіда Девіса: невідоме прочитання відомого сюжету. *Українське музикознавство: науково-методичний збірник* / Упоряд. М. Д. Копиця, ред. О. В. Торба, Б. М. Янюк. Київ, 2012. Вип. 38: Пам'яті Ігоря Пяковського. С. 128—137.
1048. Хмелевская Г. Б. Доминанты цивилизационно-культурных процессов российского и западноевропейского обществ : автореф. дисс. ... доктора культурологии. Краснодар, 2005. 50 с.
1049. Холл Мэнли П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии [пер. с англ.]. Москва; Санкт-Петербург, 2007. 864 с.
1050. Холодковский Н. А. Комментарий к поэме И. В. Гете «Фауст». Москва, 2014. 288 с.
1051. Холопова В. Н. Музыка Европы. *Современная Европа*. 2005. № 1 (21). С. 131—144.
1052. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Музыкальное произведение как феномен: Учебное пособие для музыковедов консерваторий и музыкальных училищ. Москва, 1994. 263 с.
1053. Холопова В. Н. Понятие «музыка». *Музыкальная академия*. 2003. № 4. С. 1—18.
1054. Холопова В. Н. Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков (жанры и стили). Москва, 2015. 226 с.
1055. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. Москва, 2006. 632 с.
1056. Хомяков Д. А. Православие. Самодержавие. Народность / Сост., вст. ст., примечания, именной словарь А. Д. Каплина / Отв. ред. О. А. Платонов. Москва, 2011. 576 с.
1057. Хон Чен. Феномен тембра-амплуа в оперном пении XIX-XX столетий : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / ОГМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 2008. 163 с.
1058. Хорихин В. В. Списки Домостроя XVI – XVIII вв.: история издания и изучения : дисс. ... кандидата исторических наук : 07.00.09 / Московский государственный областной университет. Москва, 2003. 202 с.

1059. Хоружий С. С. К феноменологии аскезы. Москва, 1998. 352 с.
1060. Хоружий С. С. Очерки синергической антропологии. Москва, 2005. 408 с.
1061. Хорьков М. Л. Понятие Geist в философии Майстера Экхарта. *Майстер Экхарт и св. Григорий Палама: актуальность духовного опыта: Альманах (VERBUM) / Под. Ред. О. Э. Душина. Псков, 2015. С. 112—120.*
1062. Хохловкина А. А. Западноевропейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX века: Очерки. Москва, 1962. 368 с.
1063. Храмова В. До проблеми української ментальності. *Українська душа / відповід. ред. В. Храмова. Київ, 1992. С. 3—35.*
1064. Хренов Н. Русская культура на перекрестке Запада и Востока. Россия как подсознание Запада, Восток как подсознание России. *Искусствознание. Москва, 2013. № 3-4. С. 110—149.*
1065. Хрякова А. С. «Поющее богословие»: древнерусское богослужебное пение и его значение в наши дни. *Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2010. № 1. Том 16. С. 231—232.*
1066. Хусточка М. Сергей Прокофьев: «Воздух чужбины не возбуждает во мне вдохновения...». URL: [ruskline.ru/monitoring_smi/2011/04/26\(01.12.2015\)](http://ruskline.ru/monitoring_smi/2011/04/26(01.12.2015)).
1067. Цалай-Якименко О. С. Київська школа музики XVII ст.: Київське пініє, київська нота, київська граматика : автореф. дис... доктора мистецтвознавства. Київ, 2004. 62 с.
1068. Царегородцев А. В. Оксфордское движение в контексте религиозного возрождения Англии в раннюю викторианскую эпоху. *Rex Britannica: История Британской империи и созданного ею мира: сборник научных работ к 60-летию профессора В. В. Грудзинского. Челябинск, 2016. С. 156—167.*
1069. Царёва Е. М. Иоганнес Брамс. Москва, 1986. 383 с.
1070. Цатурова С. К., Пименова Л. А. Галликанизм. URL: www.pravenc.ru/text/161574.html (дата звернення: 05.06.2016).
1071. Цветаева М. Н. Христианский взгляд на русское искусство: от иконы до авангарда. Санкт-Петербург, 2012. 304 с.
1072. Цветков С. В. Кельты и славяне. Санкт-Петербург, 2005. 200 с.
1073. Цивилизационная структура современного мира: в 3-х томах / Под ред. акад. РАН Украины Ю. Н. Пахомова и д. ф. н. Ю. В. Павленко. Т. 1. Київ, 2006. 687 с.
1074. Цимбалістий Б. Родина і душа народу. *Українська душа / відповід. ред. В. Храмова. Київ, 1992. С. 66—96.*
1075. Цыпин В. протоиерей. История Европы дохристианской и христианской. URL: www.pravoslavie.ru/91718.html (дата звернення: 05.04.2016).
1076. Чавчанидзе Д. Романтическая сказка Фуке. *Ф. Фуке. Ундина. Москва, 1990. С. 421—471.*

1077. Чеканов В. Ю. Візантиністика у Київському університеті св. Володимира (друга половина XIX – початок XX ст.) : автореф. дис. ...канд. історичних наук. Київ, 2009. 18 с.
1078. Человек в кругу семьи: Очерки по истории частной жизни в Европе до начала Нового времени / Под. ред. Ю. Л. Бессмертного. Москва, 1996. 376 с.
1079. Человек в мире культуры: история и культура повседневности. Материалы VII международного философско-культурологического симпозиума. Рязань, 2011. 230 с.
1080. Человек и общество (Культурология): Словарь-справочник. Ростов-на-Дону, 1996. 544 с.
1081. Черевань С. В. Авторский замысел в русской музыкальной культуре – константа или тема для вариаций? (К проблеме «Жизнь за царя» – «Иван Сусанин» М. Глинки). *Вестник Челябинского государственного университета*. 2008. № 3. С. 180—184.
1082. Черемухин П. А. Учение о Домостроительстве спасения в византийском богословии (епископ Николай Мефонский, митрополит Николай Кавасила и Никита Акоминат). *Богословские труды*. Москва, 1964. Вып. 3. С. 145—185.
1083. Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма Киев, 1986. 150 с.
1084. Чернова А. В. Об исследовании адаптации средневековой христианской певческой традиции в Восточной и Западной Европе. *Проблемы музыкальной науки*. Уфа, 2011. № 1. С. 29—33.
1085. Чижевський Дмитро. Філософські твори: у 4-х тт. / Під заг. ред. В. Лісового. Т. 1. Київ, 2005. XXXVIII + 402 с.
1086. Чижевський Дмитро. Філософські твори: у 4-х тт. / Під заг. ред. В. Лісового. Т. 2. Київ, 2005. 264 с.
1087. Чорноморець Ю. П. Візантійський неоплатонізм від Діонісія Ареопагіта до Геннадія Схоларія. Київ, 2010. 568 с.
1088. Чумакова Т. В. Образ человека в культуре Древней Руси (опыт философско-антропологического анализа) : дисс. ...доктора философских наук : 09.00.13 / Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург, 2002. 409 с.
1089. Чумакова Т. В. Человек и его мир в «Домострое». «В человеческом жительство мнози образы зрятся». *Образ человека в культуре Древней Руси*. Санкт-Петербург, 2001. С. 132—146.
1090. Чумичёв А. А. Проект доктора Овербека: загадочная страница истории еклесиологических идей. *Материалы VI Международной студенческой научно-богословской конференции Санкт-Петербургской Православной Духовной Академии*. Санкт-Петербург, 2014. С. 325—332.
1091. Чупріна Н. М. Стилїстика бідермайера в фортепіанній творчості XIX століття : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. Одеса, 2013. 15 с.

1092. Шабалин Д. С. Античные и византийские предпосылки музыки Кавказа. *Культурная жизнь Юга России*. 2012. № 4 (47). С. 9—11.
1093. Шабалин Д. С. Византийский октоих. *Политематический сетевой электронный научный журнал КубГАУ*. 2012. № 84 (10). С. 1—10.
1094. Шабанов А., протоиерей. Святой Патрик, Епископ и покровитель Ирландии. URL: www.ffre.ru/jgeyfsmerotrmeraty.html (дата звернення: 01.08.2016).
1095. Шайтан М. Ирландские эмигранты в средние века. *Средневековый быт: сборник статей* / Под ред. О. А. Добиаш-Рождественской, А. И. Хоментовской и Г. П. Федотова. Ленинград, 1925. С. 179-205.
1096. Шаповалова Е. В. Модель галликанства в церковно-политической концепции кардинала Ришелье : автореф. дисс. ...канд. исторических наук. Москва, 2012. 25 с.
1097. Шарабар К. Українська козацька тематика у творчій спадщині Миколи Гоголя та Миколи Лисенка (на прикладі повісті та однойменної опери «Тарас Бульба»). *Українське музикознавство: науково-методичний збірник* / Упоряд. М. Д. Копиця, ред. О. В. Торба, Б. М. Янюк. Київ, 2012. Вип. 38: Пам'яті Ігоря Пясковського. С. 19—39.
1098. Шафажинская Н. Е. Святые Франциск Ассизский и Сергей Радонежский: специфика личностного служения в духовной и социокультурной традиции католичества и православия. *Россия и Европа: дипломатия и культура*. 2010. № 1. С. 44—51.
1099. Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом. Нариси з історії культури до початку XVIII століття / авторизований переклад з англ. М. Габлевич, під ред. А. Ясиновського. Львів, 2001. XIX + 250 с.
1100. Шевчук В. Г. Неовизантизм Михаїла Бойчука. *Вісник ХДАДМ*. 2011. № 1. С. 137—140.
- 1100а. Шейко В. М., Тишевська Л. Г. Історія української культури : Навч. Посібник. Київ, 2006. 264 с.
1101. Шемякина М. К. Особенности воплощения концепта «возрождение» в культурной традиции (теоретический анализ). *Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова*. 2011. № 3. С. 114—117.
1102. Шеррард Ф. Греческий Восток и Латинский Запад: исследование христианской традиции / Пер. с англ. Ю. Каннского. Москва, 2006. 304 с.
1103. Шестаков С. П. Византийский тип Домостроя и черты сходства его с «Домостроем» Сильвестра. *Византийский временник*. 1901. Т. VIII. С. 38—63.
1104. Шеховцова И. П. Традиции греческой риторики в византийском гимнографическом искусстве (на материале певческих рукописей XI-XV вв.) : автореф. дисс...канд. искусствоведения. Москва, 1997. 20 с.

1105. Шиманский Н. В. Проблемы раннего многоголосия в период школы Нотр-Дам (на примере органумов Перотина). *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2016. № 1. С. 5—11.
1106. Широкова И. С. Мифы кельтских народов. Москва, 2005. 431 с.
1107. Шишкин В. В. Королевский двор и политическая борьба во Франции в XVI – XVII веках. Санкт-Петербург, 2004. 288 с.
1108. Шишков А. М. Средневековая интеллектуальная культура: Учебное пособие. Москва, 2003. 592 с.
1109. Шкунаев С. В. Герои и хранители ирландских преданий. *Предания и мифы средневековой Ирландии* / Под ред. Г. К. Косикова. – Москва, 1991. С. 5—30.
1110. Шкунаев С. В. Община и общество западных кельтов: Монография / Отв. ред. В. П. Калыгин. Москва, 1989. 191 с.
1111. Шлемкевич М. Душа і пісня. *Українська душа* / відповід. ред. В. Храмова. – Київ, 1992. С. 97—112.
1112. Шлифштейн С. И. Избранные статьи. Москва, 1977. 296 с.
1113. Шнирельман В. А. Единая Европа и соблазн кельтского мифа. *Национализм в мировой истории* / под ред. В. А. Тишкова, В. А. Шнирельмана. Москва, 2007. С. 452—486.
1114. Шор Г. А. «Фауст» И. В. Гёте и русская литература XX века: мотивы, образы, интерпретации : автореф. ... дисс. кандидата философских наук. Екатеринбург, 2009. 23 с.
1115. Шпак Г. С. Венгерская национально-религиозная идея в хоровом творчестве Ф. Листа: жанрово-стилевые и исполнительские аспекты. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : Виконавське музикознавство в контексті актуальної проблематики історії й теорії музичного виконавства* / ред.-упоряд.: М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова. – Київ, 2014. Вип. 110. С. 123—133.
1116. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: в 2-х томах / Пер. с нем., вст. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. Москва, 1998. Т. 1: Гельштат и действительность. 663 с.
1117. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: в 2-х томах / Пер. с нем. и примеч. И. И. Маханькова. Москва, 1998. – Т. 2: Всемирно-исторические перспективы. 606 с.
1118. Штейнпресс Б. С. Симфония. *Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах* / под ред. Ю. В. Келдыша. Т. 5: Симон - Хейлер Москва: Советская энциклопедия, 1981. Стлб. 21—26.
1119. Шуази Огюст. История архитектуры: в 2-х томах / Пер. с фр. Е. Г. Денисовой. Т. 2. Москва, 1937. 694 с.
1120. Шубарт Вальтер. Европа и душа Востока. Москва, 2000. 446 с.
1121. Шульгіна В. Д. Музична україніка: інформаційний і національно-освітній простір : Дис. ...доктора мистецтвознавства : 17.00.01 / . НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 522 с.

1122. Шульгіна В. Д. Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук. Київ, 2007. 276 с.
1123. Шуранов В. А. Музыка французских клавесинистов и парадоксы эстетики рококо. *Методологическая функция христианского мировоззрения в музыкознании: Межвузовский сборник научных статей* / Отв. редактор-составитель В. В. Медушевский. Москва-Уфа, 2007. С. 87-107.
1124. Шустров А. Г. Понимание творчества и культуры в восточно-христианской патристике : автореф. дисс. ... доктора культурологии. Москва, 2011. 40 с.
1125. Шутова Е. В. Архетипы «дом» и «бездомье» и их объективация в духовной культуре : автореф. дисс... канд. философских наук. Омск, 2011. 26 с.
1126. Щербаков А. В. Христианская культура Византии раннего Средневековья: зарождение и развитие восточно-христианского монашества. *Культура. Духовность. Общество*. Новосибирск, 2014. № 10. С. 108—114.
1127. Щербакова А. И. Музыка в иерархии духовных ценностей человечества. *ФЭН-Наука*. 2015. № 2 (41). С. 38—40.
1128. Щербакова Т. А. Большая русская опера: истоки жанра и стиля. Очерки. Минск, 2003. 72 с.
1129. Щербакова Т. А. «Жизнь за царя»: черты священнодействия. *Музыкальная академия*. 2000. № 4. С. 154—157.
1130. Щербина М. Ренесансна модель західноєвропейської пасторалі у світлі наукових досліджень: історичні ракурси проблеми. URL: www.lnu.edu.ua/faculty/inomov.new/Visnyk18/articles/365cherbina.pdf (дата звернення: 13.05.2016).
1131. Щетников А. И. Развитие учения о музыкальной гармонии от Пифагора до Архита. *Философское антиковедение и классическая традиция*. 2012. Т. 6. Вып. 1 : Античная музыка. С. 23—57.
1132. Щукин В. Г. Мир дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. *Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей*. Москва, 2007. С. 157—458.
1133. Щученко В. А. Христианский логос культуры. *Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*. 2009. № 184. С. 7—57.
1134. Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / пер. с нем. Н. Манн; вст. ст. Н. Н. Вильмонта; коммент. и указ. А. А. Аникста. Ереван, 1988. 672 с.
1135. Экономцев И. Н. Православие, Византия, Россия. Москва, 1992. 233 с.
1136. Эко Умберто. Искусство и красота в средневековой эстетике / пер. с ит. А. Шурбелева. Москва, 2015. 352 с.

1137. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Санкт-Петербург, 1998. 249 с.
1138. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. Москва; Санкт-Петербург, 2005. 608 с.
1139. Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание. *Новый мир*. 1989. № 12. С. 222—235.
1140. Юдина Т. Н. Апостол русской науки и веры. URL: ruskline.ru/monitoring.smi/2005/11/26/apostol_russkoj_nauki_i_very/ (дата звернення: 28.01.2016).
1141. Юдина Т. Н. Вклад отечественных мыслителей в разработку учения о домострое. *Экономические науки*. 2009. № 7 (56). С. 98—101.
1142. Юдина Т. Н. Воспроизводственное обустройство евразийского пространства в контексте учения о домостроительстве и новом домостроительстве. *Научные труды преподавателей МАЭП*. Москва, 2014. С. 194—203.
1143. Юдина Т. Н. «Домостроительство ...без комплексов». URL: providenie.narod.ru/news/187/2014-08-05-209 (дата звернення: 20.01.2016).
1144. Юдина Т. Н. Домостроительство как историческая самодостаточная система хозяйства и жизнедеятельности человека. URL: newpoliteconomy.org/publications/articles/100.pdf (дата звернення: 20.01.2016).
1145. Юдина Т. Н. Домостроительство как экономическая система: история, методология, теория. Москва, 2010. 260 с.
1146. Юдина Т. Н. Значение учения о домостроительстве для формирования институционально-экономической системы России и других стран. *Философия хозяйства*. 2009. № 6. С. 132—139.
1147. Юдина Т. Н. Ломоносовская модернизация Российской империи. *Вестник Московского университета. Серия 21: Управление (государство и общество)*. 2011. № 3. С. 3—14.
1148. Юдина Т. Н. Правда как клеточка гармоничной, самодостаточной хозяйственной системы – домостроительства. *Теоретическая экономика*. 2012. № 5. С. 8—25.
1149. Юдина Т. Н. Эволюция учения о домостроительстве в контексте формирования экономической системы России (вторая половина IX – начала XX века) : дисс. ...доктора экономических наук : 08.00.01 / МГУ им. М. В. Ломоносова. Москва, 2009. 324 с.
1150. Юдина Т. Н. Экономика-домострой-ойкономикос-нехрематистика (в контексте поиска национальной модели хозяйства России 862-1917 гг.). Москва, 2008. 279 с.
1151. Юрганов А. Л. Категории русской средневековой культуры. – 2-е изд., исправ. и доп. Санкт-Петербург, 2009. 368 с.
1152. Юрченко М. Лисенко та його релігійні твори. *Лисенко М. Релігійні твори для мішаного хору*. Київ, 1993. С. 3—5.

1153. Язовицкая Э. Э. Кантата и оратория. С. А. Дегтярев. *Очерки по истории русской музыки: 1790-1825* [под ред. М. С. Друскина и Ю. В. Келдыша]. Ленинград, 1956. С. 143—167.
1154. Языческие божества Западной Европы. Энциклопедия. Москва; Санкт-Петербург, 2005. 800 с.
1155. Якиминська Л. В. Особливості менталітету українського козацтва. *Інтелігенція і влада*. 2006. Вип. 8. С. 93—97.
1156. Яковенко И. Г. Россия и Запад: диалектика взаимодействия. *Россия и Европа в XIX-XX веках. Проблемы взаимовосприятия народов, социумов, культур [сб. науч. трудов]* / Отв. ред. А. В. Голубев. Москва, 1996. С. 8—20.
1157. Яковенко Н. Очерк истории Украины в Средние века и в раннее Новое время / авторизированный перевод с украинского В. Рыжковского; Науч. ред перевода А. Толочко. Москва, 2012. 768 с.
1158. Яковина О., Слободян О. Тарас Шевченко: істина – некомунікативна реальність. Київ, 2013. 312 с.
1159. Яковина О. Традиція у творчості Тараса Шевченка. *Шевченковедчі студії*. 2013. Вип. 16. С. 121—139.
1160. Яковлев О. В. Синергетика регіональних ідентичностей у культурному континуумі України кінця ХХ – початку ХХІ століття. – Дис... доктора культурології : 26.00.01 / НАКККіМ. Київ, 2016. 468 с.
1161. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. Київ, 2006. 343 с.
1162. Янів Володимир. Релігійність українця з етнопсихологічного погляду. *Релігія в житті українського народу: Збірник матеріалів Наукової Конференції у Рокка ді Папа (18-20. X. 1963 р.)*. Мюнхен – Рим – Париж, 1966. С. 179—203.
1163. Яринская А. Н. «Домострой» и «Генеральное учреждение о воспитании обоого пола юношества» : опыт сравнительного исторического анализа. *Вестник Томского государственного университета*. 2010. № 334 (май). С. 84—87.
1164. Ясіновський Ю. Візантійська гімнографія і сакральна монодія у слов'янських перекладах. *Українська музика : Науковий часопис* / гол. ред. І. М. Пилатюк. Львів, 2011. Вип. 1. С. 36—54.
1165. Ясіновський Ю. Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу. Львів, 2011. 468 с.
1166. Adler G. *Der Stil in der Musik*. Leipzig, 1911. 46 s.
1167. Adler G. *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt am Main, 1924. 380 s.
1168. Adler G. *Methode der Musikgeschichte*. Leipzig, 1919. 224 s.
1169. Arnim A. von. *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*. Studienausgabe in neun Banden. Herausgegeben von Heinz Rolleke. Stuttgart, 1979. Band 3. 828 s.

1170. Atkinson Charles. The Doxa, the Pisteuo and ellinici fratres: Some Anomalies in the Transmission of the Chants of the «Missa Graeca». *The Journal of Musicology*. 1989. Vol. 7. № 1. P. 81—106.
1171. Byzantine Chant. URL: http://orthodoxwiki.org/Byzantine_Chant#The_enharmonic_modes (Last accessed: 10.12.2016).
1172. Byzantium Renaissances. Dialogue of Cultures, Heritage of Antiquity Tradition and Modernity / pod red. Michala Janochy. Warszawa, 2012. 417 s.
1173. Daibhi O Croinin. Irlandia sredniowieczna (400 – 1200). Warszawa, 2010. 459 s.
1174. Demus Otto. Byzantine Art and the West (The Wrightsman lectures). New York, 1970. 274 p.
1175. Evangelisches Kirchengesangbuch. – Ausgabe für die Vereinigte protestantisch Christliche Kirche der Pfalz.
1176. Fourteen Holy Helpers. URL: [en.wikipedia.org/wiki/ Fourteen_ Holy_ Helpers](http://en.wikipedia.org/wiki/Fourteen_Holy_Helpers) (Last accessed: 10.12.2015).
1177. Funck H. Musikalisches Biedermeier. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Bd. 13. Halle, 1935. Z. 396—406.
1178. Hatherley S. Y. A Treatise on Byzantine music. London, 1892. 182 p.
1179. Hay Denis. The Italian Renaissance in its Historical Background. Cambridge University Press, 1977. 228 p.
1180. Heussler H. Das Biedermeier in der Musik. *Die Musikforschung*. XII Jahrgang. Kassel, Basel, 1959. Z. 422—431.
1181. Hiley David. Western Plainchant. A Handbook. Oxford, 1993. 661 p.
1182. Gallican chant. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Gallican_chant (Last accessed: 10.08.2016).
1183. Geistmeier Willy. Biedermeier: das Bild von Biedermeier. Zeit und Kultur des Biedermeier. Kunst und Kunstleben des Biedermeier. Leipzig, 1979. 366 z.
1184. Geanakopulos D. J. Constantinople and the West: Essays on the Late Byzantine (Palaeologan) and Italian Renaissances and the Byzantine and Roman Churches. Wisconsin, 1989. 310 p.
1185. Kantorowicz Ernst H. Laudes regiae : A Study in Liturgical Acclamations and Mediaeval Ruler Worship. Los Angeles, 1958. 292 p.
1186. Levy Kenneth. Gregorian Chant and the Carolingians. Princeton, New Jersey, 1998. 271 p.
1187. Mez A. Renesans Islamu. Warszawa, 1980. 492 s.
1188. Musical life in Biedermeier Vienna. By Alice M. Hanson. Cambridge, 1985. 241 p.
1189. Nardini Luisa. Aliens in disguise: Byzantine and Gallican chants in the Latin liturgy. *Playsong and Medieval Music*. 2007. Vol. 16. Number 2. P. 145—172.

1190. Rattalino Piero. The rondes of Chopin for a musicological and technical evaluation. *Chopin works as a source of performance inspiration. The Book of the International Academic Conference*. Warszawa, 1999. P. 236—249.
1191. Robertson A. Requiem. Music of mourning and consolation. New-York-Washington, 1968. 300 p.
1192. Smyth M. La liturgie oubliée: La prière eucharistique en gaule antique et dans l'occident non roman / Préface par M. Metzger, postface par M. Dels Sants Gros i Pujol. P.: Cerf, 2003. (coll. «Patrimoines. Christianisme»). 664 p.
1193. The Oxford Dictionary of Byzantium [Prepared at Dumbarton Oaks] / Editor in chief Alexander P. Kazhdan. New York-Oxford, 1991. 2232 p.
1194. The Oxford Handbook of Byzantine studies / Ed. E. Jeffreys with J. Haldon, R. Cormack. New York, 2008. 1056 p.
1195. Todea Diana. The opera «Hansel und Gretel» by E. Humperdinck in the primary class. *Neue Didaktik*. 2009. № 1. P. 54—74.
1196. Vienna in the Biedermeier Era. 1815-1848. London, 1986. 280 p.
1197. Weckerlin Jean-Baptiste. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Weckerlin (Last accessed: 10.08.2015).
1198. Wekerlin J. B. *Grove's Dictionary of music and musicians: in five volumes*. – New York: The Macmilian company, 1910. – Vol. V: T – Z and appendix. P. 490—491.
1199. Wellesz E. Eastern elements in western chant. Boston, 1947. 376 p.
1200. Wilson N. G. From Byzantium to Italy: Greek Studies in the Italian Renaissance. Baltimore, 1992. 200 p.
1201. βαρύς. URL: ru.wiktionary.org/wiki/βαρύς (Last accessed: 10.08.2016).

ДОДАТКИ

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації
Монографії

1. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.
Рецензія: Шульгіна В. Д. Рецензія на монографію О. В. Муравської «Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть» // Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ: Міленіум, 2017. № 3. С. 186-187.
2. Муравська О. В. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Одеса: Друкарський дім, 2010. Випуск 1. 214 с.

Статті у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство»

3. Муравская О. В. Творческий портрет Р. Шумана в контексте стилистики немецкого бидермайера // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2010. Вип. 12. С. 202-210.
4. Муравская О. В. К вопросу о жанрово-стилевой и духовно-смысловой специфике оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя» // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової: зб. наук. праць. Одеса: Друкарський дім, 2011. Вип. 13. С. 154-164.
5. Муравская О. Бидермайеровские аспекты творчества Н. В. Лысенко // Музичне мистецтво і культура = Music art and culture : Науковий вісник : зб. наук. праць. Одеса : Астропринт, 2012. Вип. 15. С. 223-231.
6. Муравская О. В. «Геновева» Р. Шумана в контексте духовно-стилевых исканий немецкой культуры первой половины XIX века // Музичне мистецтво і культура = Music art and culture : Науковий вісник : зб. наук. праць. Одеса : Астропринт, 2012. Вип. 16. С. 95-103.

7. Муравская О. Мистериально-житийные аспекты «Святого Франциска Ассизского» О. Мессиана в контексте французской оперно-ораториальной традиции // Музичне мистецтво і культура. Music art and culture : Науковий вісник. Одеса: Астропринт, 2013. Вип. 17. С. 52-61.
8. Муравская О. В. «Фауст» Ш. Гуно в русле жанрово-стилевой и мифопоэтической специфики французской лирической оперы // Музичне мистецтво і культура. Music art and culture: Науковий вісник. Одеса: Астропринт, 2014. Вип. 19. С. 43-52.
9. Муравская О. В. Жанрово-стилевые аспекты оперы Э. Хумпердинка «Гензель и Гретель» и традиции немецкого бидермайера // Музичне мистецтво і культура. Music art and culture : Науковий вісник. – Одеса: Астропринт, 2014. Вип. 20. С. 54-64. Там же: О. Muravskaya. Genere and stylistic aspects of the opera by E. Humperdinck “Hansel and Gretel” and the traditions of the German Biedermeier. С. 65-74.
10. Муравская О. В. Восточно-христианская культура в определении путей развития европейской музыкально-исторической традиции // Музичне мистецтво і культура. Music art and culture: Науковий вісник. Одеса: Астропринт, 2015. Вып. 21. С. 47-59.
11. Муравская О. В. Хоровые полонезы О. Козловского в контексте традиций Александровского ампир // Музичне мистецтво і культура. Music art and culture: Науковий вісник. Одеса: Астропринт, 2017. Вып. 22. С. 22-32.
12. Муравская О. В. Роль византийского «образа мира» в становлении музыкальной и культурно-исторической традиции Европы XVIII-XX ст. // Музичне мистецтво і культура. Music art and culture: Науковий вісник. Одеса: Астропринт, 2017. Вып. 23. С. 50-62.
13. Муравская О. В. К вопросу об отечественных истоках бидермайера // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. праць. Луганськ: Вид-во ЛДІКМ. 2011. Вип. 16. С. 181-187.

14. Муравская О. В. Тема детства и духовного воспитания в контексте стилистики бидермайера и камерного творчества Р. Шумана // Проблемы сучасності: мистецтво, культура, педагогіка: зб. наук. праць. Луганськ: Вид-во ЛДІКМ, 2011. Вип. 19. С. 149-156.
15. Муравская О. В. «Самсон и Далила» К. Сен-Санса в русле духовно-стилевых исканий французского музыкального театра второй половины XIX века // Проблемы сучасності: мистецтво, культура, педагогіка: зб. наук. праць. – Луганськ: Вид-во ЛДІКМ, 2012. Вип. 23. С. 163-171.
16. Муравская О. В. Интерпретация образа Ивана Сусанина в русской музыкальной культуре и духовно-этические традиции «Домостроя» // Проблемы сучасності : мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. праць. Луганськ : Вид-во ЛДАКМ, 2013. Вип. 25. С. 131-143.
17. Муравская О. В. Оратория Р. Шумана «Странствие Розы» в русле духовно-стилевых исканий немецкой культуры первой половины XIX века // Проблемы сучасності : мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. праць. Луганськ: Вид-во ЛДАКМ, 2013. Вип. 26. С. 66-80.
18. Муравская О. В. Этические принципы Домостроя и бидермайер // Таврійські студії. Мистецтвознавство. Сімферополь: РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму», 2013. № 3. С. 65-70.
19. Муравская О. В. «Дворянское гнездо» В. Ребикова и жанрово-стилевые аспекты «музыкально-психографической драмы» // Таврійські студії. Мистецтвознавство. Симферополь: РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму», 2013. № 4. С. 56-64.
20. Муравська О. В. Музичний театр В. Ребікова у контексті жанрово-стильових пошуків російської культури на межі XIX–XX століть // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. Київ: Міленіум, 2013. № 1. С. 161-166.
21. Муравська О. В. Жанрово-стильові аспекти опери «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса у річищі французької містеріальної традиції // Міжнародний

вісник: Культурологія. Філософія. Музикознавство. Київ: Міленіум, 2014. Вип. II (1). С. 226-230.

22. Муравская Ольга. Феномен Наполеоновского ампира и традиции музыкального театра Гаспаре Спонтини // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка. 2016. № 2 (вип. 35). С. 45-53.

Статті в наукових фахових виданнях, включених до міжнародних науково-метричних баз даних

23. Муравська О. В. Жанрово-стильові аспекти ораторіальної спадщини Ф. Мендельсона // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. Київ: Міленіум, 2014. Вип. II (3). С. 218-224.

24. Муравська О. В. До питання про специфіку оперного амплуа баритона: етимологічний та образно-смісловий аспекти // Міжнародний вісник: Культурологія, Філологія, Музикознавство. Київ: Міленіум, 2016. Вип. I (6). С. 153-158.

Статті у наукових іноземних виданнях

25. Муравская О. В. Бидермайер и европейская музыкально-историческая традиция первой половины XIX века // Музыкальная культура Беларуси і свету у навуковым асэнсаванні. Минск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2014. Вып. 31. Серія 1: Беларуская музычная культура. С. 215-223.

26. Муравская О. В. Жанрово-стилевые аспекты «психографической драмы» В. Ребикова «Дворянское гнездо» и традиции русской усадебной культуры // Искусство и образование (Российская федерация). 2015. № 3 (95). С. 7-20.

27. Муравская Ольга. Фортепианное наследие В. Ребикова в контексте традиций русской культуры начала XX века // *Studiul artelor si culturologie : istorie, teorie, practica*. Chisinau: Valinex srl, 2015. № 2 (25). S. 179-186.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

28. Муравская О. В. Воплощение лютеранской религиозной идеи «смерти-итога» в художественной концепции жанра «Немецкого реквиема» // *Культура і цивілізація. Схід і Захід. Музична культура: Схід-Захід: Матеріали науково-практичної конференції з проблем культури та Міжнародного музикознавчого семінару пам'яті С. Д. Орфеева (лютий 2004)*. Одеса: Астропринт, 2006. С. 295-297.

29. Муравская О. В. Романтизм и бидермайер как стилевые доминанты немецкой культуры первой половины XIX века (на примере оперы Р. Шумана «Геновева») // *Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність: зб. матеріалів Міжнародної наук.-творч. конф. (2-3 травня 2012 р., м. Київ)*. Київ: НАКККиМ, 2012. С. 135-138.

30. Муравская О. В. Духовно-символические аспекты образа Ивана Сусанина в русской музыке первой половины XIX века и традиции бидермайера // *Таврійські студії. Мистецтвознавство. Культурологія : зб. наук. праць. Дослідження науковців світу: матеріали доповідей на конференціях та симпозіумах*. Симферополь : ІТ «Аріал», 2012. № 1. С. 11-18.

31. Муравская О. В. Морально-этический потенциал заупокойных музыкальных жанров католической и лютеранской традиции // *Науковий вісник Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського: зб. наук. праць. Спеціальний випуск. Мистецька освіта: Сучасний стан і перспективи розвитку*. Одеса, 2007. Частина 2. С. 58-65.

32. Муравская О. В. «Святой Франциск Ассизский» О. Мессаиана в контексте христианской культурно-исторической традиции // Гуманітарні науки в освіті музикантів: зб. наук. праць до ювілею Н. О. Бондар. Одеса: Фенікс, 2011. С. 272-284.
33. Муравская О. Личность и ораториальное наследие Ф. Мендельсона в контексте духовной и жанрово-стилевой специфики немецкой культуры первой половины XIX века // *Laudatio*: ювілейна збірка наукових статей на пошану професора Юрія Ясіновського. Львів: Видавець Тетюк Т. В., 2014. С. 268-276.
- Публікації, які додатково відображають наукові результати дисертації*
34. Муравська О. Духовні основи мистецтва бідермаєру та європейська музична культура першої половини XIX століття // *Lwowska-rzeszowskie zeszyty naukowe*. Lwow-Rzeszow: Львівський національний університет імені Івана Франка, Uniwersytet Rzeszowski, 2013. 1-й номер. С. 218-224.
35. Муравська О. Втілення житійних архетипів культури першої половини XX сторіччя в опері С. Прокоф'єва «Повість про справжню людину» // Роль сприйняття мистецтва у формуванні особистості та суспільного етосу = *Rola odbioru sztuki w formacji osoby a etos spoleczny*. – Львів-Rzeszow: Львівський національний університет імені Івана Франка, Uniwersytet Rzeszowski, 2014. С. 163-172.
36. Муравська Ольга. Творчість Миколи Лисенка і жанрово-стильові канони бідермаєру // *Записки наукового товариства імені Шевченка: праці музикознавчої комісії*. Львів: Наукове товариство імені Шевченка, 2014. Том CCLXVII. С. 149-155.
37. Muravskaja Olha. Hagiograficzne aspekty “Opowiesci o prawdziwym czlowieku” Sergieja Prokofiewa // *Miedzy wschodem a zachodem. Kultura*

muzyczna i jej tradycje. Warszawa: Wydawnictwo uniwersytetu muzycznego Fryderyka Chopina, 2016. S. 77-87.

АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Апробація результатів дисертаційного дослідження здійснювалася у формі наукових доповідей на 30 міжнародних і всеукраїнських конференціях:

1. Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури в Україні». 24-26 листопада. Одеса, 2005. – «Художні проєкції реквієму в музиці ХХ століття».
2. Міжнародна науково-практична конференція «Модернізація мистецької освіти у контексті євроінтеграції». 27-29 квітня. Одеса, 2006 – «Методологічні аспекти курсу «Історія християнської музики».
3. Міжнародна науково-творча конференція «Музичні інформаційні технології: досвід та проблема розвитку». 10-12 листопада. Одеса, 2006. – «Трансформація християнських ідей в творчості романтиків на прикладі реквіємів Ф. Шуберта, Р. Шумана».
4. Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури в Україні: Традиції і сучасність». 24-26 листопада. Одеса, 2008. – «Духовні основи бідермайєра і традиції камерно-вокальної музики першої половини ХІХ ст.».
5. Міжнародна науково-творча конференція «Ю. В. Малишев – науковець, поет, філософ, особистість: до 85-річчя з дня народження музикознавця та педагога». 19-20 лютого. Одеса, 2009. – «Философско-эстетический принцип бидермайера (памяти Ю. В. Малышева)».
6. Міжнародна науково-творча конференція «Музичні інформаційні інновації: Досвід та проблеми розвитку». 19-22 листопада. Одеса, 2009. – «Інформатика та систематика курсу історії музичної культури в музичному вищому навчальному закладі».

7. Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти: Захід – Схід. Великим ювілярам 2009 / 2010 присвячується: пам'яті Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Л. Бетховена, П. Чайковського, М. Глінки». 15-16 травня. Одеса, 2010. – «Курс історії музичної культури як надбання культурологізованого музикознавства».
8. Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на порозі третього тисячоліття: Схід – Захід». 2-3 грудня. Одеса, 2010. – «Домострой» в контексті європейських попередників бідермайєра».
9. Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: Традиція і сучасність». 5-6 травня. Одеса, 2011. – «Духовні засади оперної спадщини М. Глінки та традиції російського бідермайєру».
10. Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність. 29 квітня – 01 травня. Одеса – 2012. – «Життя за царя» М. Глінки в контексті духовних традицій російської культури першої половини ХІХ століття».
11. Міжнародна наукова конференція до 100-літнього ювілею заснування інституту музикології Львівського університету: століття львівського музикознавства. – Львів, 1-3 жовтня 2012 р. – «Бідермаєрові акценти в творчості М. Лисенка».
12. Международная научно-творческая конференция «Искусство и наука третьего тысячелетия». 3-4 ноября 2012 г. Симферополь, 2012. – «Русский домострой и европейский бидермайер».
13. Міжнародна науково-творча конференція «Одеська композиторська школа в світовій музичній культурі: до 100-річчя Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової та 75-ти

річчя Одеської організації національної спілки композиторів України». – 7–9 грудня. Одеса, 2012. – «В. Ребіков у низці композиторів Одеси».

14. Ежегодный научно-творческий симпозиум «Бражниковские чтения – 2013». 8-13 апреля. Санкт-Петербург, 2013. – «Духовные и жанрово-стилевые аспекты оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя» в контексте православной литургической традиции».
15. Международная конференция «Мухаринские чтения – 2013». 17-18 апреля. Минск, 2013. – «Бидермайер и европейская музыкально-историческая традиция первой половины XIX века».
16. Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність». 22-23 квітня. Одеса, 2013. – «Духовно-літургичні аспекти російської оперної класики (на прикладі опери М. Глінки «Життя за царя»)».
17. Міжнародна науково-творча конференція «Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової – 100 років». 26, 28 вересня. Одеса, 2013. – «Одеська консерваторія та творчі пошуки В. Ребікова».
18. II Международная научно-творческая конференция «Искусство и наука третьего тысячелетия» – 26-27 октября. Симферополь 2013 г. – «Поэтика немецкого реквиема и духовно-патриархальные основания культуры Германии XIX века».
19. Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід» (до сторіччя Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової). – 2-3 грудня. Одеса 2013 р. – «Поетика музичного театру В. Ребікова».

20. II Ogólnopolska konferencja doktorantów uczelni muzycznych. Warszawa. Uniwersytet Fryderyka Chopina – 13-15 декабря 2013 г. – «Влияние традиций русского бидермайера на формирование символизма-импрессионизма В. И. Ребикова».
21. Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність». Ювілярам 2013-2014 років присвячується. – 28-29 квітня. Одеса – 2014 р. – «Житійні аспекти «Повісті про справжню людину» С. Прокоф'єва».
22. Międzynarodowa konferencja naukowo-artystyczna “Andrzej Panufnik i jego wizja muzyki”. 24-26 Wrzesnia 2014. – «Koncert gotycky A. Panufnika w kontekście koncepcji A. Losiewa».
23. Международная научно-творческая конференция «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід» (1-3 грудня. Одеса – 2014) – «Жанрово-стильові аспекти музичного театру Е. Хумпердінка».
24. Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність» (30 квітня – 1 травня. одеса – 2015). доклад на тему: «Жанрово-стилевые аспекты психографической драмы В. Ребикова «Дворянское гнездо» и традиции русской усадебной культуры».
25. Міжнародна науково-практична конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід (до 50-тиріччя професійної діяльності доктора мистецтвознавства, професора О. М. Маркової)» (4-5 грудня, Одеса 2015) – «Східнохристиянський фактор у визначенні шляхів розвитку європейської музично-історичної традиції».
26. Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність» (25-26 квітня, Одеса,

2016) – «До питання про специфіку оперного амплуа баритона: етимологічний та образно-смісловий аспекти».

27. Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід. до 20-річчя національної академії мистецтв України» (5-7 грудня, Одеса, 2016) – «Роль візантійського «образу світу» в становленні музичної і культурно-історичної традиції Європи XVIII-XX ст.».
28. **Всеукраїнська** науково-практична конференція «Герменевтика в науках про дух» (Харків ХДАК 29.03 2017) – «Герменевтичні аспекти «Німецького реквієму» І. Брамса».
29. Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність» (24-25 квітня, Одеса, 2017) – «“Літургічний рух” та його роль у відродженні візантійства у західноєвропейській культурно-історичній та музичній традиції XIX-XX ст.».
30. Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво і культура: Захід – Схід» (21-22 листопада, Одеса 2017). – «Феномен патріархально-ортодоксальної культури та його проєкції у європейській музично-історичній традиції XIX-XX століть».