

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Ольга Сапожнік

**ІСИХАЗМ І ДУХОВНА КУЛЬТУРА
ПРАВОСЛАВ'Я В УКРАЇНІ**

Монографія

Київ
Видавництво Ліра-К
2023

УДК 271.2-662:008(477)

C19

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 8 від 25 квітня 2023 року)*

Рецензенти:

Зосім О.Л., доктор мистецтвознавства, професор.

Садовенко С.М., доктор культурології, професор, Заслужений діяч мистецтв України.

Станіславська К.І., доктор мистецтвознавства, професор.

**Науковий консультант – доктор філософських наук,
професор В. А. Личковах.**

Сапожнік О.В.

C19 Ісихазм і духовна культура православ'я в Україні : монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2023. 190 с.

ISBN 978-617-520-543-3

У монографії розкрито місце духовної культури православ'я у становленні національно-культурної ідентичності України, зокрема виявлено роль ісихазму в духовних процесах української історії. Монографія розрахована на викладачів мистецьких, музикознавчих, культурологічних та богословських спеціальностей, а також для аспірантів, студентів та всіх, хто цікавиться духовною культурою, історією ісихазму, церковним співом православної України.

УДК 271.2-662:008(477)

ISBN 978-617-520-543-3

© Сапожнік О. В., 2023

© Видавництво Ліра-К, 2023

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	4
ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИОГРАФІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	11
Духовна культура православ'я як основа національної ідентичності в історії України.....	11
Ісихазм як релігійний світогляд, духовна практика і філософсько-містичне вчення у православ'ї.....	21
Дослідження ісихазму в культурологічній та філософській літературі.....	35
КУЛЬТУРНІ ТРАНСПОЗИЦІЇ ІДЕЙ ІСИХАЗМУ В УКРАЇНІ	44
Ідеї ісихазму в духовному просторі православної України	44
Ісихастські традиції в духовних піснеспівах Київської Русі.....	61
ІСИХАСТСЬКІ МОТИВИ В ДУХОВНІЙ МУЗИЦІ ПРАВОСЛАВ'Я В УКРАЇНІ	79
Церковний спів як феномен духовної культури України	79
Музичні та ментально-естетичні особливості церковного співу православ'я: перипетії розвитку.....	95
Бароковість у літургійній музиці України XVII – XVIII століть	109
Різновиди богослужбової музики православ'я в Україні	120
ПІСЛЯМОВА	137
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	140
ДОДАТКИ	155

ПЕРЕДМОВА



Утвердження національно-культурної ідентичності України вимагає осмислення актуальності її духовних, у тому числі релігійних традицій. Як відомо, в основі духовності української культури лежить східнохристиянське віровчення, яке прийшло до Київської Русі із Візантії й має свої особливості, зокрема в аскетично-містичному світогляді ісихазму, який глибинно втілюється в печерній практиці православного чернецтва, а згодом вплинув на духовну культуру православ'я в Україні.

Візантійський ісихазм та печерний аскетизм Київської Русі належать до єдиного греко-православного світогляду, який на основі Східного християнства успадкував деякі традиції античної, елліністичної, іудейської культур, у тому числі музично-літургійні. Православна Церква, яка називається Східною, вважає себе Вселенською, тому не обмежується сферою однієї певної культурної традиції, скажімо, духовним спадком елліністичної чи будь-якої іншої цивілізації або певними формами, характерними лише для культури Стародавнього Сходу. Відтак спільним між візантійським еллінізмом та культурою Київської Русі є те, що православ'я об'єднало багато різних етнокультур, давши їм єдину християнську віру, святоотцівське вчення, богословську літературу і церковне мистецтво, а також ідею ісихії («мовчання») в Богопізнанні та Богоспілкуванні. Ісихазм як релігійно-аскетичний світогляд просякає всю духовну культуру православ'я.

Разом з тим, досліджуючи етапи становлення містичної філософії та духовної практики ісихастів у Східній Церкві, варто акцентувати на самотності чернечого самітництва Давньої Русі, яке продовжило традиції Афону за нових етнокультурних умов. Від святителів Антонія і Феодосія чернецтво уособлює духовні пошуки особистості в контексті східної містики, намагання «пізнати самого себе» через єднання з Богом у глибокій аскезі, печерній тиші й самозреченості. Впродовж історії Православної

Церкви змінюється розуміння людської природи та її духовних можливостей, зокрема на шляху свого освячення, обоження: утверджується ідея про божественну суть людини, адже Бог став людиною для того, щоб людина могла уподібнитись Богу. Ці ідеї досить важливі для розв'язання актуальних проблем самоідентифікації сучасної людини у ХХІ столітті у сфері духовної культури.

Варто зауважити, що сучасні дослідження історії та суті ісихазму здійснюються, переважно, у філософському, релігієзнавчому, теологічному, історичному, культурологічному, мистецтвознавчому та літературознавчому аспектах, як правило, в їхніх окремих напрямках. Однак комплексних культурологічних та філософсько-естетичних досліджень духовної культури ісихазму на даний час бракує, чим і обумовлений вибір теми дослідження, її актуальність і наукова доцільність.

Серед сучасних дослідників, які аналізують ісихастську проблематику в контексті єдності культурології, естетики та релігієзнавства, потрібно назвати В. Личковаха, В. Малахова, Д. Мануссакіса, С. Хоружого, Т. Целік, Т. Чайку та ін. Феномен зв'язку печерного подвижництва з візантійським ісихазмом досі є дискусійним питанням медієвістики в історії релігії, філософії та культури. Давньоруську печерну аскезу вивчають науковці: Т. Бобровський, І. Гарат, В. Горський, В. Зоц, Є. Кабанець, О. Смоліна, Л. Усікова, С. Шумило та інші.

Серед зарубіжних дослідників ХХ ст. вагомими тут є праці прот. І. Мейєндорфа, арх. В. Кривошеїна, проф. В. Лоського, архімандрита Купріяна Керна. У філософсько-релігієзнавчому аспекті досліджують ісихазм О. Блуд, М. Богун і М. Столяр, Т. Борозенець, О. Величко, О. Кужинський, М. Кульмінська, В. Малахов, В. Туренко, А. Царенко, С. Хоружий, Ю. Чорноморець.

Різноманітні виявлення традицій ісихазму в духовній культурі досліджують науковці різного часового простору, зокрема: В. Головей, І. Жиленко, Т. Котлярова, Л. Крупська, В. Личковах, Г. Османкіна, О. Смоліна, Л. Терещенко-Кайдан, В. Ченцова, В. Шелото, Сергій Шумило, Світлана Шумило та ін. З проблематики ісихазму в богословському аспекті є відомими роботи

Д. Арабаджі, Паїсія Величківського, митрополита Іларіона (Алфеєва), І. Ісіченка, І. Огієнка, архімандрита Іустина (Поповича).

У контексті вивчення впливу візантійського ісихазму на церковне мистецтво православної України в різний період тисячолітньої історії працюють мистецтвознавці та культурологи В. Воскобойнікова, М. Качмар, Н. Лазарович, І. Сахно, Н. Сиротинська, В. Снитіна, Л. Терещенко-Кайдан, Л. Усікова, А. Царенок та інші.

В естетичній літературі праць із зазначеної проблематики небагато. Існують мистецтвознавчі роботи, які аналізують вплив ідей ісихазму на окремі види мистецтва, таких науковців: Д. Болгарський, О. Левко, Є. Наделяєва, Г. Неня, І. Хроненко, С. Шумило.

Розгляду релігійного світогляду й естетичного контенту духовної культури Київської Русі приділяли увагу дослідники: С. Аверинцев, В. Бичков, А. Замалєєв, І. Іваньо, І. Кузьмічов, Л. Любомиров, також і вітчизняні науковці: В. Герасимчук, Т. Голіченко, Д. Кучерюк, Л. Левчук, О. Оніщенко, В. Лимонченко, М. Попович, Т. Суходуб, серед молодих дослідників: Р. Демчук, М. Загорулько, Л. Чабак та ін.

Феномен ісихазму залучений у коло духовної проблематики візантійської естетики. Зокрема, український дослідник візантійського аскетизму А. Царенок констатує існування у Візантії єдиної в її сутнісних основах релігійно-естетичної доктрини, яку правомірно ідентифікувати як патристичну, або як аскетичну естетику. Автор зауважує про наявність аналогічного, що духовно підносить людину, характеру аскетико-естетичної традиції християнського Сходу. «Чуттєве пізнання людиною світу, споглядання нею краси навколишньої дійсності може значно сприяти піднесенню свідомості особистості до Горішньої Наддійсності» [142, 117]. За А. Царенком, аскетизм, у певному сенсі, являє собою власне саме духовне вдосконалення, особливу культуру посиленого або хоча б посильного, втім, таки активного, діяльного, наполегливого прагнення до Абсолютного, Вседосконалого, Сакрального – культуру, глибинною сутністю якої постає якомога успішніше подолання профанного в його різноманітних проявах і «прорив» до *Sacrum*'у. Причому цей прорив має не лише он-

тологічний, гносеологічний та етичний, а й естетичний характер [142, 113]. Інакше кажучи, аскетична практика ісихазму сприяє одухотворенню, культуротворенню людини, що потребує *культурологічного* осмислення і *комплексного* підходу.

Проте слід зауважити про недостатність міждисциплінарних культурологічних та релігійно-естетичних досліджень, особливо під кутом зору взаємовпливу візантійських та києворуських ісихастських традицій на музичне мистецтво, естетосферу та світогляд православного українця; транспонування еліністичної та прадавньої української церковної музичної практики в архетипи і метаобрази етнонаціональної ідентичності; аналізу церковного мистецтва, окремих явищ духовної культури чернечого самітництва (аскетизм, молитовна практика, культ ісихії та ін.). Усе це засвідчує актуальність і доцільність нашого дослідження.

Мету дослідження вбачаємо у здійсненні комплексного культурологічно-мистецтвознавчого аналізу духовних засад ісихазму, які вплинули на світоглядно-культурні особливості вияву східного християнства в православній Україні упродовж її тисячолітньої історії. Це дасть змогу визначити присутність ісихастської традиції у становленні світоглядного змісту й естетосфери української духовної культури.

Наша дослідницька праця покликана окреслити аскетико-містичний сенс «ісихії», витoki і становлення ідей ісихазму в духовній культурі православ'я; означити основні концепції та методології дослідження ісихазму в культурологічній та філософсько-естетичній літературі; розкрити взаємозв'язок ідей візантійського ісихазму і печерного аскетизму Київської Русі в духовній культурі православ'я; розглянути ідейно-естетичні транспозиції духовних атрибутів «ісихії» в семіотиці окремих видів і жанрів сакрального мистецтва, зокрема церковній музиці; дослідити вплив традицій ісихазму на духовні піснеспіви Київської Русі; охарактеризувати культурно-історичну присутність ідей ісихазму в духовному просторі православної України.

Теоретичною основою дослідження світоглядно-релігійної та культурно-історичної суті ісихазму виступають відповідні роботи

Д. Степовика, І. Сторожевої, Ф. Троттер, Д. Угриновича, І. Федя, Є. Яковлева, Л. Янченка. Серед сучасних дослідників, котрі аналізують цю проблематику в культурологічній парадигмі єдності естетики та релігієзнавства, потрібно назвати В. Личковаха, В. Малахова, Д. Манусакіса, О. Смоліну, С. Шумила, С. Хоружого, А. Царенка, Т. Целік, Т. Чайку та ін. Але загалом слід наголосити на недостатності міждисциплінарних культурологічних досліджень, особливо з точки зору аналізу духовної культури православ'я, зокрема церковного мистецтва.

Важливим методологічним принципом дослідження ісихії в православному контексті духовної культури Київської Русі є «діалогово-культурологічний» підхід до розуміння історичних і конфесійних особливостей ісихазму як форми світогляду й молитовної практики. Передовсім, мається на увазі діалог культур Візантія – Київська Русь, духовний вплив афонської традиції, феномен «двокультур'я» в Київській Русі та інші дискурси. Діалого-культурологічна методологія гуманітарних досліджень розроблена в працях вітчизняних науковців, зокрема: Ю. Легенького, В. Личковаха, В. Малахова, Л. Терещенко-Кайдан, П. Шевчук, Ю. Юхимик. У свою чергу, діалого-культурологічний метод доповнює міждисциплінарний підхід, бо виходить на взаємодію культурології та релігієзнавства, естетики й мистецтвознавства в контексті духовної культури православ'я.

Стосовно методологічних засад щодо розкриття окресленої вище проблематики, то вони полягають у застосуванні культурологічного підходу до вивчення феномену ідентичності, у використанні діалектичних методів аналізу, синтезу, зіставлення, узагальнення у розгляді взаємозв'язку модусів ідентичності з духовною культурою нації. У викладі матеріалу також поєднано культурологічний та мистецтвознавчий підходи до вивчення ідей ісихазму та їх інкультурації в духовний простір українського православ'я.

Тут релевантним є застосування наступних методів: *аналітичний* – для аналізу історіографії та джерельної бази, осмислення подій, фактів, традицій та ін.; *системний* – для відтворення цілісної системи релігійного світогляду як чинника формування

національної ідентичності; *історико-хронологічний* – для проведення дослідження в хронологічній послідовності з урахуванням історичного контексту, відтворення цілісної картини функціонування різних форм і способів існування ісихазму в Русі-Україні у заявлений хронологічний період; *мистецтвознавчий* – для виявлення особливостей прояву художньо-естетичного змісту в ісихазмі; *теоретичне узагальнення* – для уточнення термінологічного апарату дослідження, формулювання висновків; *психосоматичний* – розуміння ісихазму не лише як форми творіння молитви Ісусової, не лише відлюдництва, а й певної школи життя, яка має конкретні прояви як у монашому, так і у світському середовищі; *систематизація* основних способів становлення етнокультурної ідентичності через впровадження ісихастських традицій у духовні пісенспіви України.

Оригінальним у представленому науковому доробку є дослідження впливу ісихазму на духовну культуру православ'я в Україні з поєднанням культурологічно-мистецтвознавчого підходів. Це вимагало таких напрямків діяльності: виокремлення культурологічного статусу поняття ідентичності, зокрема духовності в актах самоідентифікації; розгляду ісихазму як феномену православної культури; звернення до культурних транспозицій ідей ісихазму; в застосуванні основних понять православної протоестетики, пов'язаних з ісихазмом (світло, слово, еманация, анагогика, синергія) до аналізу духовних пісенспівів.

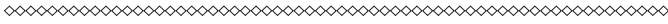
Вперше проведений культурологічний аналіз музичних транспозицій релігійно-духовних засад ісихазму, що вплинуло на світоглядно-естетичні особливості вияву вітчизняного східного християнства у православної культурі України. Це надало можливість визначити присутність ісихастської традиції у становленні світоглядного змісту та естетосфери української музичної культури, зокрема церковного пісенспіву.

Теоретична значущість дослідження виявляється у філософсько-світоглядному, культурологічному, морально-виховному та художньо-естетичному аспектах вивчення впливу ісихазму на духовну культуру України. Зокрема, духовно-моральний та есте-

тичний зміст ідей ісихазму важливий для сучасної культурології під кутом зору розуміння процесів «транспонування» ідей ісихії у світоглядну і художню культуру Православ'я. Крім того, аналіз культурного діалогу Візантії та Київської Русі пояснює єдиний релігійно-мистецький світогляд та спільний християнський духовний контекст в історії Русі-України.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що вони можуть бути використані при розробці стратегій формування духовного світогляду в контексті національної ідентичності; для доповнення змісту як загальних навчальних компонент, таких як: «Історія української державності і культури», «Історія світової культури», «Художня культура», «Масова музична культура»; так і фахових навчальних дисциплін: «Історія мистецтв», «Історія української духовної музики», «Історія української культури», частково «Теорія та історія музичних стилів», «Вокальний ансамбль» тощо; в підготовці навчальних спецкурсів, у розробці науково-методичних посібників та підручників для здобувачів освітніх рівнів «бакалавр», «магістр», для аспірантів, докторантів художньо-естетичного та культурно-мистецького профілю.

ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРІОГРАФІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ



Духовна культура православ'я як основа національної ідентичності в історії України.

Однією із найважливіших складових духовної культури українського народу виступає його прихильність до православної традиції. Вітчизняне православ'я впродовж століть виступало стрижнем етнонаціональної ідентифікації для українців. Однак і донині залишається актуальною й до кінця не розв'язаною проблема з'ясування ролі й значення православної традиції, зокрема церковної музики, у становленні самосвідомості української нації, її взаємозв'язку з релігійними та естетичними формами духовності.

Під методологічним кутом зору в парадигмі філософсько-культурологічного знання православна традиція є системою духовних та віросповідальних детермінант, які визначають специфіку світовідношення та соціальну орієнтацію індивіда у світоглядних та конфесійних координатах. За допомогою релігійної ідентифікації людина самовизначається як у сакральному просторі, так і в системі соціальних оцінок і взаємодій. У наш час, коли релігійність набуває дедалі більш особистісного характеру, персональна ідентичність може мати свій вияв як у простій констатації належності до певної культурної традиції, так і виникати внаслідок особистих духовних шукань.

Крім того, процеси глобалізації, зворотним боком яких є прагнення націй щодо збереження власної ідентичності, призводять до того, що релігію знову розглядають як джерело відновлення культурної пам'яті й духовної консолідації народу. Будь-яка релігійна конфесія створює певну ідентифікаційну матрицю, яка

складається з історико-культурних символів, міфів і стереотипів світосприйняття і поведінки, які формують сферу духовності.

Філософія культури засвідчує, що світська духовність пов'язана з внутрішнім життям людини, її моральним та естетичним світом. Але «духовність» часто має відтінки сакральної оцінної категорії й пов'язується з аксіологією віри, з релігією. Щодо визначення поняття духовності у науковців немає одноставної думки. Поняття «духовність» завжди мало у філософії культури важливе значення, відіграючи провідну роль у ключових проблемах філософсько-світоглядного дискурсу: людина, її місце та призначення у світі, сенс її буття, культура, суспільне життя, мораль, мистецтво та інші категорії. Українські філософи Г. Сковорода і П. Юркевич вважали, що термін «духовність» є похідним від слова «дух» (лат. *spirit*), що в античності означало рухливе повітря, повівання, дихання як носій життя.

Під кутом зору теології у християнському богослів'ї Трипостасний Бог є Дух. Його третя іпостась теж іменується Духом Святим, тим самим засвідчуючи людській свідомості про її особливі властивості порівняно з іншими іпостасями Трійці. Людина, перебуваючи від акту створення в Божій подобі, відображає в собі апофатичний образ Бога. Вона у своїй Божій подобі також має три «іпостасі»: розум, слово, дух. Переважно «духом» називають моральну силу людини, зміст якої обумовлений розумом і, перш за все, розумінням кінцевої, вищої мети життя. Цією метою може бути Бог та вічне життя в Ньому; але в декого – це багатство, влада, слава, плотські насолоди і вподобання. Втім, яка життєва мета людини, така і її духовність або бездуховність.

Справжня духовність в актах самоідентифікації виявляється як творча спрямованість, насага людини; одухотворений тип співвідношення через триєдність ставлення до Абсолюту, до світу – природи, суспільства, інших людей, до самого себе. Виходити з розуміння людини як духовної істоти означає, що ми визнаємо за нею безумовне право на духовне самоствановлення, на ідентифікацію з Божим творінням.

Під релігійним кутом зору духовна культура за своєю суттю є пробудженням внутрішньої дійсності нашого ества, нашої душі, внутрішнім прагненням пізнати, відчутти й ототожнити себе з Духом і, як наслідок, перетворити все наше ество на нову людину, нову особистість, «нового Адама». Духовність у релігійному модусі ідентифікації не зводиться до інтелектуальності, естетичної ідеальності, звернення розуму до етики, чистої моралі, навіть до аскетизму. У культурній ідентифікації духовність не є й чиста релігійність чи пристрасно емоційне піднесення духу або розумова довіра та урегульованість поведінки на цих засадах. У контексті синергетики духовною в культурі є будь-яка діяльність, яка розвиває людину в синергії всіх форм внутрішнього життя: емоційного, раціонального, інтуїтивного, естетичного.

Релігійна і національна ідентичності взаємопов'язані з духовною культурою нації. Ці зв'язки підживлюються світоглядом, картиною світу, ментальністю, мовою, релігійними установками, міфопоетикою, мистецтвом та іншими духовними категоріями. Духовна культура загалом визначає екзистенціали й індикатори нації та особи, визначає суть і зміст ідентифікаційних процесів у ситуації їхнього цивілізаційного вибору і самоутвердження. Методологічно це екстраполюється і на музичну культуру, зокрема на церковну музику українського православ'я.

За сучасних умов розвитку нашої країни, коли відбувається утвердження Україною своєї національної та державної ідентичності, постає питання про духовно-історичні корені української культурно-цивілізаційної належності, теоретична рефлексія якої не втратила своєї актуальності дотепер. Проте осмислення власної національної ідентичності для України пов'язане з певними труднощами, але без її рефлексування у формі національної ідеї стає досить складним і проблематичним процес самого державотворення. Труднощі пов'язані з низкою проблем у площині як внутрішньоукраїнських колізій, складнощів із визначенням власне національної традиції, так і, особливо, з розв'язаною 2014 року Російською федерацією і триваючою дотепер загарбницькою терористичною війною на знищення держави Україна

задля привласнення її споконвічних земель та культурного коду нації, що неодноразово відбувалось упродовж тисячолітньої історії Руси-України.

Одним із найважливіших чинників духовно-культурного самоусвідомлення для українського суспільства виступає належність більшості його громадян до православної традиції, зазначена проблематика неодноразово розглядалася в наших попередніх наукових розвідках [96; 97; 98; 99; 100; 101; 102; 103; 104; 105; 106; 107; 108]. Православ'я упродовж усього періоду існування на теренах України, починаючи з X століття, виступало релігійним стрижнем становлення етнонаціональної ідентичності українців, їхньої духовної культури. Але як саме українське православ'я впливало на ідентифікаційні процеси, які духовно-культурні ідентифікатори визначають особливості світовідношення, світогляду, ментальності, самосвідомості, культурної пам'яті народу – ця проблематика залишається невисвітленою остаточно, а відтак – актуальною.

Проблеми ідентичності в усіх її різновидах є чи не найпопулярнішими в сучасних соціально-філософських, психологічних, соціологічних, політологічних та культурологічних студіях. Визначення ідентичності та її аналіз як самостійної філософсько-культурологічної проблеми пов'язані з викликами глобалізаційних процесів і водночас з ускладненням структури соціальних інтеракцій, коли в комунікацію вступають різні типи суб'єктивності.

Проблема самовизначення і самототожності людини становить стрижень європейської філософії з часів Аристотеля. Свого нового осмислення вона набуває у філософії Нового часу. Р. Декарт, Дж. Локк, Д. Г'юм розглядають її, насамперед, у контексті проблем самосвідомості. Найбільш завершеної форми в класичній філософії вона набула у працях Г. Гегеля, І. Канта, Ф. Шеллінга, Г. Фіхте.

Некласична інтерпретація проблеми ідентичності належить до гуманітарного дискурсу XX століття. Вона посідає центральне місце у психоаналізі З. Фрейда, Е. Еріксона та їхніх послідовників, символічному інтеракціонізмі Дж. Міда, конструктивізмі П. Бергера та Т. Лукмана, психології мікроспільнот Д. Тернера та Г. Теджфела, концепції «зіткнення цивілізацій» С. Гантінгтона,

соціологічних концепціях Р. Баумайстера та Е. Гідденса. У рамках феноменологічного підходу (Е. Гуссерль, Б. Вальденфельс, Ю. Кристева) сформувався розуміння діалогічної сутності ідентифікаційного процесу. Цю традицію продовжили розвивати М. Бубер, М. Бахтін, Г. Гадамер, які наголошували на принциповій діалогічності процесу ідентифікації. Великий вплив на розробку сучасних концепцій національної ідентичності здійснили праці Б. Андерсона, К. Гірца, Е. Гелнера та Е. Сміта.

Питання національної ідентичності, яка включає в себе і культурну самосвідомість нації, виокремлені в розвідках українських науковців, серед яких: С. Андрусів, Т. Воропай, І. Лисий, Р. Демчук, М. Розумний, Г. Файзулліна, Д. Шевчук, О. Яковлев, Т. Яшук та ін. Під національною ідентичністю розуміється процес «ототожнення, уподібнення себе з певною нацією», в процесі чого «з'являється відчуття належності до певної національної спільноти», прийняття її групових цінностей, норм, ідеалів, – таку позицію висловлює Е. Гелнер у праці «Нації і націоналізм» [21, 54]. Характеризуючи проблему національної ідентичності, вчений вказує на те, що це процес ототожнення, вживання, належності до певної національної спільноти, прийняття її групових норм, ідеалів, цінностей, тобто культурних форм існування людини в суспільстві.

Визначаючи історичні передумови ідентифікаційних моделей українства, відомий дослідник І. Крип'якевич наголошує на таких атрибутивних характеристиках, як пошана до рідної землі та готовність її захищати: «Войовник і господар – це тип давнього українця. Осередком, у якому розвивався цей військово-господарський світогляд, був рід... Рід творив невелику, але дуже суцільну групу, з'єднану зв'язками крові і спільними інтересами; за своїх членів солідарне заступався, обороняв їх, мстився за їх кривду» [65, 139 – 160]. Історично, до початку урбанізації понад 90% українського населення мешкало в селах і було зайнято в сільському господарстві, тому специфікою української ментальності є «антеїзм» – емоційно-шанобливе ставлення до землі як годувальниці, обоження її, прийняття в себе Бога, який створив Небо і Землю.

Проблематика культурної ідентифікації знайшла своє відображення у працях зарубіжних теоретиків: Х. Абельса, Т. Адорно, Б. Андерсена, Е. Гелнера, М. Гібернау, Е. Еріксона, Ж. Лакана, Г. Маркузе, Е. Юнгера та ін.

Із вітчизняних дослідників зазначену проблему активно досліджують: Є. Бистрицький, П. Герчанівська, Ж. Денисюк, В. Личковах, Л. Нагорна, О. Ніколаєнко, В. Полікарпова, Ю. Рижова, В. Розіна, В. Табачковський, О. Титар, Г. Фесенко, К. Шелупахіна, О. Шульган. Зокрема, філософ-культуролог О. Ніколаєнко вживає термін «культурно-національна ідентичність», який характеризується як складний психологічний «комплекс уявлень людини про своє «я» стосовно культурної традиції певної нації, з якою вона себе ототожнює» [85, 15]. Культуролог Ж. Денисюк виокремлює міфологію масової культури як простір конструювання національно-культурної ідентичності [33, 15].

Проблеми етнокультури та етнокультурної ідентичності знайшли своє висвітлення у працях С. Виткалова, Л. Донченко, В. Євтуха, М. Зайцева, С. Йосипенка, І. Кресіної, В. Личковаха, О. Ляшенко, М. Обушного, М. Оксютовича, О. Русула, М. Степки, Г. Файзулліної.

Докторська дисертація і наукові розвідки П. Герчанівської присвячені культурологічно-релігійнознавчим вимірам української народної культури. З цієї позиції досліджував етнокультуру й обґрунтував її концептуальні засади І. Лисий. Як впливає із зазначених досліджень, етнічна ідентичність являє собою самоусвідомлення людини як представника певного етносу, ототожнення себе з цим етносом та відрізнення від інших. Культурними ознаками ідентифікації себе з певним етносом є: мова, спільність походження, релігія, моральні та ціннісні орієнтації, міфопоетика, історична пам'ять, спільність території та родового коріння, традиції предків та інші критерії.

Отже, концепт ідентичності досить ґрунтовно розроблений у відповідних працях згаданих українських та зарубіжних дослідників. Але серед численних модусів та ідентифікаторів самоусвідомлення і самовизначення нації ще, на нашу думку, недостатньо

вивчена культурна складова ідентифікаційних процесів, зокрема роль духовної культури, в тому числі церковного мистецтва у становленні самосвідомості та етнонаціональних способів самоутвердження у світі, природі, історії, цивілізаційному поступі.

Розкриваючи суть процесів національної ідентифікації, С. Йосипенко схиляється до думки, що ідентичність виступає об'єктивацією ментальності. Ментальність більше стосується самоусвідомлення (менталітет – способу самовираження), а ідентичність – переконання, що ґрунтується на співвіднесенні з раніше усвідомленими образами [48, 68]. Менталітет виявляється через національний характер, який архетипізується в національній культурі як виразникові етнічної своєрідності нації й об'єктивує риси національної психології: характеру та системи цінностей. Детермінантою соціокультурного буття виступає духовність, яка безпосередньо пов'язана з релігійними та естетичними пріоритетами національної культури.

Специфіка національного характеру українців, проблема складу української душі, української культурної ідентичності розкривається через дослідження національного типу світогляду, ментальності, духовної культури, в тому числі й релігії. Зазачене коло питань першими досліджували вітчизняні вчені: М. Костомаров, І. Нечуй-Левицький, Д. Чижевський, І. Мірчук, Є. Маланюк, О. Кульчицький, В. Янів та ін. Одне із найдавніших спостережень за способом життя українців залишив візантієць Маврикій (IV ст.). За його описом, праукраїнців у давнину вирізняло управління громадою, відсутність авторитарної влади, емоційність, гостинність, волелюбність, відсутність рабства, жіноча чесність та вірність. Серед негативних якостей етнічного характеру Маврикій називав лише деякі вади, а саме: несталість характеру, незлагоджана між собою, невміння приймати спільні рішення, багато князів (за Енциклопедією українознавства) [36].

Перше історико-культурне дослідження характерного типу світогляду українців належить «братчику» М. Костомарову. У праці «Дві руські народності» [80, 33] автор порівнює духовні світи українців та росіян, акцентуючи на їхній відмінності та подібності до

поляків та білорусів (Західної та Східної моделі слов'янських культур). На думку М. Костомарова, українці є народом, який живе радше почуттями, народом мрійливим і мало практичним, на противагу психологічно твердому, практичному, чітко зорганізованому та дисциплінованому духу росіян. Типологічними рисами духовної вдачі, тобто ментальності українців, називає естетизм, ідеалізм, м'якість душевної організації, поетичність. За типом етнокультурної ідентичності українці, за М. Костомаровим, ближчі до поляків (Заходу), а росіяни – до білорусів (Сходу).

Д. Чижевський, досліджуючи проблеми українського національного характеру, світогляду й особливостей української ідентичності, виокремив провідні риси психологічної вдачі українців і спроектував їх у площину духовності, національної самосвідомості, культури. До типологічних рис української соціальної (народної) психіки автор відносить: *емоційність*, яка найповніше проявляється в естетизмі світовідношення та «філософії серця»; *індивідуалізм*, що виявляється в етиці плюралізму; *інтровертизм* (самозаглиблення, душевне усамітнення, акцент на внутрішній досконалості людини); *неспокій та рухливість духу*, які продукують еволюційність поглядів, потребу пізнання і самовираження. Проте ця риса має й негативні соціальні наслідки: тенденції до взаємної боротьби, руйнування власних і чужих сталих життєвих форм [145, 18 – 23].

Природно, що емоційно-чуттєва домінанта національного характеру духовності українців виявляє себе в кордоцентризмі – культурі серця, визначаючи і специфіку духовного освоєння світу. Це не стільки теоретичний шлях науки, раціональності, логіки та абстрактної теорії, як процес історичного накопичення досвідного знання, тобто внутрішнього, пережитого. Звідси й провідні локації в українській духовності: релігія, мораль, мистецтво. Отже, духовні практики і культурні форми спрямовані на вдосконалення самої людини, її душі, а не на технологічну зміну довколишнього світу. Цей психотип і визначає особливості культурної ідентифікації української нації.

За твердженнями більшості українських істориків, етнографів, культурологів, серед яких: М. Грушевський, І. Мірчук, Д. Чижевський, В. Янів, українська ідентичність позиціонується як східноєвропейська модель самосвідомості нації, за культурно-історичним типом – екзистенційно-барокова, внутрішньо суперечлива і психологічно напружена, де своєрідно переплелися риси західної та східної духовної культури.

Відтак національна ідентичність є надзвичайно багатогранною та різноплановою, важливою складовою якої виступає *культурна ідентичність*. Сутністю культурної ідентичності є усвідомлене віднесення людиною себе до певної культури, прийняття її норм, цінностей, моделей поведінки, способу життя й інших культурних характеристик, усталених у конкретній культурі. Залежно від культурного самовизначення індивіда формуються його внутрішній духовний світ та світогляд. Генеза кожної культури (як і її носіїв – етносів і націй) проходить у конкретно-історичних середовищах, втілюючи специфічні ознаки та риси певної доби, географічного і соціального простору. Тому набуття людиною власної культурної ідентичності здійснюється в процесі соціалізації особистості.

На основі міжособистісного емоційного зв'язку, а також переймання у свій внутрішній світ суспільних зразків, норм, цінностей та переживання їх як власних, індивід зіставляє й ототожнює себе з іншими. Всі ці й багато інших компонентів культури тісно поєднані між собою, взаємодіють з процесами ідентифікації. За умов усталеного соціуму та міжособистісних комунікацій набуття культурної ідентичності сприймається як природна даність, коли в процесі соціальної адаптації спрацьовують підсвідомі механізми Я-визначеності, зумовлені культурним розвитком суспільства, етносу, нації.

Отже, *культурна ідентичність* – це відчуття приналежності людини до тієї чи іншої культури, способу світовідношення. Кожна людина має потребу в певній регламентації своєї життєдіяльності, яку вона може знайти лише у співтоваристві інших людей в соціумі чи мікроспільноті, що й визначає процес культурної ідентифікації. Суть культурної ідентичності полягає в тому, що людина усвідомлено, а подекуди і позасвідомо сприймає відпо-

відні культурні норми і зразки поведінки, ціннісні орієнтації, способи мислення, почування і мову. Тому важливим культурним ідентифікатором, який є актуальним на теренах сучасної України, є *мовна ідентичність*. Я. Радевич-Винницький вважає, що мовна ідентичність є однією із первинних ідентичностей. Оскільки буття індивіда та спільноти неможливе без мови, то вона неодмінно входить до ідентифікувальних та диференціювальних ознак їхньої ідентичності [93, 13].

Особливе місце в самовизначенні людини в умовах сучасного розвитку України належить *релігійній ідентичності*, яка є одним із найважливіших елементів її ототожнення з духовними засадами індивідуального та суспільного буття. Релігійна ідентичність – співвіднесення себе з тією або іншою релігією та сповідання тієї чи іншої віри, що впливає на світоглядні переконання і життєвий вибір людини.

Проблема сутності релігійного модусу ідентичності в західній гуманітаристиці побічно розглядається Е. Еріксоном, М. Еліаде, К. Гірцом, Е. Смітом, С. Гантінгтоном. Певну увагу приділяють цьому феномену й українські дослідники, зокрема П. Герчанівська, А. Колодний, Л. Нагорна, А. Орішко, В. Попов, С. Рижова, А. Ручка, Л. Рязанова, О. Саган, Л. Филипович та інші релігієзнавці та культурологи.

Під кутом зору філософсько-культурологічного знання релігійна ідентичність є системою духовних та віросповідальних детермінант, які визначають специфіку світовідношення і соціальну орієнтацію індивіда у світоглядних та конфесійних координатах. За допомогою релігійної ідентифікації людина самовизначається як у сакральному просторі, так і в системі соціальних оцінок і взаємодій. Саме це обумовлює бінарність цього феномену, що знаходить своє відображення в результатах соціологічних досліджень.

У наш час, коли релігійність набуває дедалі більш особистісного характеру, релігійна ідентичність може мати свій вияв як у простій констатації належності до певної культурної традиції, так і виникати внаслідок особистих духовних шукань. Крім того, процеси глобалізації, зворотним боком яких є намагання збере-

ження власної ідентичності, призводять до того, що релігію знову розглядають як джерело відновлення культурної пам'яті й духовної консолідації нації. Будь-яка релігійна конфесія створює певну ідентифікаційну матрицю, яка складається з історико-культурних символів, міфів і стереотипів світосприйняття та поведінки, які формують сферу духовності.

З огляду на взаємозв'язок православ'я та духовної культури нації українці упродовж століть були глибоко віруючими, непохитними у православній вірі, завжди «духом» і «тілом» з Церквою. Будучи рабами Божими, вони почувалися правдиво свободними, вільними «твердими русинами» (за І. Огієнком), молячись про чистоту душі живих та померлих незалежно від віросповідання. «Православ'є – це корінь України: відітніть його – Україна – всохне... Всохне душа її...» [81, 67].

Ісихазм як релігійний світогляд, духовна практика і філософсько-містичне вчення у православ'ї.

Ісихазм – одне із унікальних явищ у духовно-релігійній, культурній історії людства. На думку відомого теолога прот. Іоана Мейендорфа, термін «ісихазм» може вживатися принаймні в чотирьох різних значеннях. У стародавній християнській літературі він використовується для позначення відлюдництва, тобто специфічної форми автономного чернецтва, відмінної від співжиття у великих монастирях. У XIII – XIV ст. ісихазм був тісно пов'язаним із психосоматичними методами творіння молитви Ісусової, що вказує вже не на відлюдництво власне, а на певну школу духовного життя, яка може проявлятися і в монастирях, і у світському житті. У сучасній літературі ісихазм часто визначається як вчення про «нестворені» енергії св. Григорія Палами. Нарешті, поняття «ісихазм» застосовується в більш широкому значенні як характеристика всього руху ревнителів Православ'я, які в другій половині XIV ст. поширювали свій вплив на всю Східну Європу [79, 163; 156].

Відтак ісихазм – це надзвичайно багатостороннє, багатовимірне явище, яке належить до складних феноменів людської культури і духовного життя. Ісихастський подвиг у православному варіанті – це, перш за все, певний релігійно-духовний та антропоцентричний процес, ключову особливість якого становить його поступовий висхідний, анагогічний характер сходження до Абсолюту. Шлях ісихазму виражається поняттям Духовної або ж Райської Ліствиці, за назвою класичного трактату прп. Іоана Ліствичника Синайського – «Ліствиця». Це особливого роду досвід Богоспівкування, синергійний діалог Бога і людини. Сутність та основа ісихазму – мовчазна молитва серцем, а вона, як сказано у прп. Іоана Ліствичника, «є спілкування» [71, 51]. Ісихастський досвід – це досвід обоження як наближення до Бога, Богоспівкування в молитві й усього життя в Бозі; метаантропологічний і метаемпіричний фінал духовного висхідного процесу людини.

Упродовж історії православної Церкви змінюється розуміння людської природи та її духовних можливостей, зокрема на шляху свого освячення, обоження: утверджується ідея про божественну суть людини, адже Бог став людиною для того, щоб людина могла уподібнитись Богу.

«Гесіхазм» (від гр. *hesychia* – внутрішній спокій, тиша, відреченість) – філософська, містична та суспільно-політична течія у Візантії, основні положення якої були теоретично обґрунтовані в XIV ст. Григорієм Синаїтом, Григорієм Паламою, Миколою Кавасілою [94, 232; 158, 602]. Але як духовна практика вона виникла за часів раннього християнства у єгипетських пустельників, а згодом у середовищі афонських ченців. Самозаглиблена молитва сформувалася спочатку в Єгипті у III – початку IV століття, розроблялася упродовж IV – VII століть синайськими та єгипетськими аскетами: Макарієм Єгипетським, Євгарієм, Іоаном Ліствичником.

Релігійний дослідник, перекладач з грецької та перший ректор Херсонської духовної академії Порфирій Успенський у творі «Схід християнський» зазначає, що монашество на Афоні існувало ще в V – VI ст., проте було знищено нападами арабів протягом 670 – 776 рр. Саме після тих варварських спустошень

імператор Костянтин надав місцевість Афон для ісихастської чернечої молитви. Першим анахоретом Афону вважається св. Петро, проте офіційно перший монастир там було засновано 963 р. за благословенною Грамотою імператора Василя Македонського. Засновником чернечого ісихастського життя і законодавцем стає свт. Афанасій 1000 р. (за Порфирієм Успенським) [134, 285].

Святитель Василій Великий у IV столітті окреслив правила істинно чернечого життя, так звані «Киновіальні порядки», які лягли в основу майбутніх монастирських уставів Східної Церкви. Метою було піднести чернече життя до високого ідеалу християнського подвижництва. «Киновією» вважалося спільне місце проживання, житалище, в якому спільна власність майна, «вигнана протилежність налаштувань одне до одного, з корінням винищені всякі суперечки, сум'яття, сварки»; все спільне: і душа, і настрої, і тілесні сили... один Бог, одне спасіння, що увінчалось загальними подвизаннями, спільною працею, спільними вінцями... один, але не єдиний, у множині...» [134, 289]. Святитель Василій Великий окреслив одну мету подвижницького життя, яка полягала у спасінні душі [134, 290].

Ідею киновії продовжив у своїх теоретичних поглядах на релігійно-моральну складову християнського подвижництва монах Феодор Студит. Він запровадив правила киновії в Студійській обителі у VIII ст. у Візантії. Для Феодора Студита метою християнського життя було спасіння душі через моральну досконалість, а така «досконалість полягала в набутті загальнохристиянських чеснот. Царство Боже всередині вас є» [137, 303]. Засоби досягнення цієї мети в чернецтві інші, серед них головними є зречення світу і пов'язані з ним чернечі обітницькі безшлюбності, некорисливості, слухняності, також відречення від власної волі.

На початку XI ст. Афон став одним із найвідоміших чернечих осередків. Проте 1044 р. на нього знову нападають і спустошують араби, що стало причиною заселення мирськими людьми. Афонські подвижники, шукаючи заступництва, звернулися по допомогу до імператора Константина Мономаха, який відправив до них монаха Косьму Цинцулука. Праведний монах Косьма спровадив з Афону мирян і дав Афону новий Устав, який було схва-

лено імператором Констянтином Мономахом 1046 р. Упродовж XIV – XVI ст. афонські монастирі переживали період найвищої слави і служили взірцем ісихастських традицій для православного слов'янського світу.

Києворуські ченці через афонський досвід були спадкоємцями первинного єгипетського і палестинського чернецтва – вони здійснили і проявили в собі ідеали чернечого християнського життя, культуру святості. Наші монастирські пращури, подібно до стародавніх святих Сходу, брали на себе образ усамітненого і саможертвовного життя, прагнути осягнути Бога [86, 10].

Вчення про сутність та енергії було викладено в Маніфесті афонського чернецтва – «Святогорському томосі», де стверджувалося і пропагувалося вчення про нетварні енергії, йшлося про те, що «світло Преображення не можна назвати просто тварним, бо в ньому відкрився сам Господь [24; 26; 35, 39]. Енергія Божого осягання розумілася не тільки вічною – створені небесні сили й ангели теж вічні, – а й нетварною, тобто Самим Богом» [79; 156].

Представники Синайської традиції ісихазму, зокрема: Діадох (V ст.), Іоан Климак (Ліствичник) (580 – 650), Ісихій Синаїт (VIII – IX ст.), вбачали у творенні «Ісусової молитви» можливість відновити в людині Божественну природу Христа, яка закладена в кожному самим Творцем.

Пізніше святителем Симеоном Новим Богословом (949 – 1022) було обґрунтовано взаємозв'язок творення «сердечної молитви» з втіленням християнських постулатів «Символу Віри», прийнятих на Першому Нікейському соборі 325 р., де було проголошено божественність Бога-Сина, єдиносущного з Отцем. Святитель вбачав передумовою осягнення та відчуття присутності Бога в особистому просторі кожної людини творення ісихастської молитви, досягнення стану «богобачення», «богопізнання», «співтворення», що є квінтесенцією благодаті Святого Духа. Це стан осягання Божої присутності для звільнення від згубних думок, стан аскетів, праведників, ісихастів.

Православний богослов, літургіст, святитель Микола Кавасіла (1322 – 1397) пов'язував незриму присутність Бога в житті вірую-

чого з усвідомленням його внутрішньої духовної свободи, яка досягається через «хрещення сліз», «слізний дар», покаяння. Ісихастська традиція творення «Ісусової молитви», за М. Кавасілою, дана людині як засіб вивільнення творчості в реалізації Божого промислу.

Ідеї ісихазму вплинули і на розуміння духовної культури людини, зокрема музики. На початку існування християнської Церкви святі Отці, будучи видатними знавцями людської природи, просвітлені Божою благодаттю, особливу увагу приділяли людській душі, її бажанню славити Бога, зокрема, реалізовувати власні релігійні та світоглядно-естетичні потреби засобами музики. «Увесь світ – це музична гармонія, Творцем котрої є Бог. Точно так само й людина за своєю природою є малим світом, в якому відображається вся музична гармонія світу» [25; 26]. Серед святих отців Церкви є чимало авторів чудових за формою та змістом церковних гімнів, зокрема: Єфрем Сирін, Роман Солодкоспівець, Іоан Дамаскін, Іоан Златоуст, патріарх Ізидор. На києворуських землях прославились власною гімнографією печерські святі: митрополит Переяславський Єфрем, митрополит Макарій, печерський книжник Григорій, творець канонів, та інші духовні особи.

Окремої уваги потребує питання естетичної трансформації релігійного стану душі засобами православної музики у вченнях ісихастів. На думку християнських подвижників, Творчість – це не тільки прояв Бога, це його абсолютна природа. У початковому слові Біблії сказано: «Бог створив небо і землю» (Бут. 1:1), і тому Бог є «Творцем всього видимого і невидимого». Екзистенційну природу людини як образу і подоби Господа становить потреба у творчості, діяльна здатність до світоперебудови, формування сфери вищих духовних цінностей. Натхненне прагнення до творчості, здатність бачити і створювати щось принципово нове, закладені в кожній особистості. Це відголоски або навіть, можна сказати, відображення Божественної суті Його «енергій».

Святитель Григорій Палама надавав цій ідеї виняткового значення. Творчий талант, на думку подвижника, робить людину унікальною, подібною до Великого Творця. Саме здатність людини до творіння архієпископ Солунський вважає проявом образу Бо-

жого. Процес людської творчості також є творінням, сказати б, з «нічого», тобто створенням чогось принципово нового, неіснуючого до теперішнього часу в природі або суспільстві.

Але те, що для Бога є природним і самочинним, у людини вимагає зазвичай найвищої віддачі духовних та фізичних сил. Покликаний Богом до творчості, митець не в змозі самотійно, без допомоги Божої, здійснити творчий подвиг, який мав би надвищу цінність та мету. Адже Бог відводить кожному з нас своє призначення, і найгеніальніші твори створюються з натхнення, за допомогою Духа Святого. Часом неймовірні зусилля і непосильна праця не приносять належного результату, а твір, народжений в пориві натхнення, стає геніальним шедевром для людства.

Аскеза, під цим кутом зору, – це теж творчість, але творчість найвищого онтологічного порядку, як найбільш глибоке проникнення Духу та Образу Божого в живий духовний досвід людини. Така співтворчість несе у світ і людську душу як позитивну перетворюючу енергію. Особливість містико-аскетичної творчості як естетики Богоспілкування полягає в тому, що її суб'єкт та об'єкт збігаються. Тому уподібнення Богові відбувається тут найповнішою мірою. Ці ідеї аскетизму і безпристрасності знайшли своє втілення і в богослужінні.

Духовним стрижнем давньоруської культури, яка має греко-візантійські конотації, є східнохристиянське віровчення з його поглибленою увагою до теми людини, яка є однією з центральних і наскрізних у філософсько-антропологічній думці Руси-України. Образ людини – її божественної суті, духовного становлення, пошуків шляхів самореалізації в наслідуванні вищих моральних та естетичних взірців, формуванні калокагатії («благолепія») – виявляється складним, синтетичним культурно-історичним феноменом. Успадковуючи греко-візантійські ідеї й традиції, давньоукраїнська церковна музична культура виявляє синкретичний характер, започатковуючи діалог культур: античність – Візантія – Київська Русь.

Феномен печерного подвижництва та візантійського ісихазму досі є дискусійним питанням історичної медієвістики, філософії та культурології. Зародження ісихазму як духовної практики при-

падає на IV ст. Це, насамперед, час занепаду морального ідеалу в житті Церкви. Причини цього занепаду парадоксально полягали в зовнішній зміні стану християнської релігії з часу Костянтина Великого, яка стала визнаною та офіційно прийнятою державою. Після припинення гонінь у житті віруючих помічається деяка розслабленість та безтурботність; християни стали менше піклуватися про спасіння своїх душ. Св. Іоан Златоуст помічає спустіння храмів, збайдужіння, навіть при прийнятті Святого Причастя. Блаж. Ієронім відзначає, що Церква після віку мучеників стала могутньою та багатою, але бідною на добродіяння. В Церкву деякі йшли з недобрими намірами, точилася внутрішньорелігійна боротьба. Більше того, язичницькі традиції ще були досить відчутними і значно гальмували запровадження християнських засад.

Ісихазм сягає корінням в апостольську і мученицьку духовність ранньохристиянської громади. Водночас це не просто релігійно-містичне вчення, а певна форма світогляду і навіть етнокультури, яка охоплювала духовно-філософські, етико-моральні та художньо-естетичні уявлення. Його поширення в Русі-Україні серед освічених верств давньоукраїнського суспільства мало велике значення для засвоєння деяких важливих історико-філософських ідей того часу, зокрема неоплатонізму, в його візантійському варіанті святоотцівської теології, етики та естетики, що докладно дослідив у докторській дисертації А. Царенок [142; 155].

Вчення, світогляд і духовна практика ісихазму суттєво вплинули на візантійське чернецтво, а головним осередком цього духовно-релігійного руху став Афон – Свята Гора. В умовах краху Візантійської імперії ця «чернеча республіка» стала ніби законсервованим уламком колись могутньої православної держави.

Від Костянтина Великого до Василя Великого, засновника Македонської династії, від єпископа Кастіна до Фотія релігійні будинки та монастирі у Візантії активно примножувалися. 430 р. прийшов у Константинополь Авва Александр і запровадив тут акіматенство. Акіматени поставили собі за мету беззаперечно служити Богу – молитися вдень та вночі. 460 р. римський консулярій Студій заснував монастир акіматенів «Студіон». Уже з сере-

дини IX ст. Афон активно заселяється відлюдниками, там починають з'являтися Лаври.

Із Візантії ісихазм дуже швидко поширився до Болгарії. Після того як давньоруські землі наприкінці XIII ст. перестали відігравати провідну роль у розвитку православно-слов'янської культурної та релігійно-філософської традиції, в XIV ст. цю роль перебрала Болгарія, яка звільнилася від візантійської залежності, – там спостерігалось нове культурне піднесення. Важливу роль тут відіграла книжна реформа патріарха Євтимія Тирновського. Вона стосувалася основних засад перекладу грецьких текстів, реформи старослов'янської мови, її правопису і графіки. Великого значення цей болгарський книжник надавав кожному формальному явищу в письмі та мові. Він дотримувався думки, ніби будь-яка неточність у тексті може породити ересь. Звідси прагнення до уніфікації мови й письма.

Ці реформи так чи інакше були пов'язані з ісихастськими впливами. «Безмовність», на якій акцентували увагу адепти цього вчення, пов'язана з усвідомленням таємничої сили слова й необхідності точного вираження в слові суті явища. Наприклад, ісихасти в імені Божому бачили самого Бога. Тому православні письменники XIV – XV ст. вдосконалювали мистецтво слова, особлива увага приділялася перекладам, переписуванню, «шліфуванню» біблійних текстів, у тому числі богослужбових піснеспівів. Болгарські книжники почали звертати увагу і на точність біблійних перекладів, їх тлумачення. Адже від цього, на їхню думку, залежало те, чи пізнаємо ми істину. У Болгарії з'явилися нові переклади – і не лише біблійних книг, а й творів богословського, богослужбового характеру, зокрема деяких текстів Служби Божої Іоана Дамаскіна.

Також з ісихазмом пов'язана поява і поширення такого специфічного жанру, як «плетіння словес». Письменники, які застосовували цей стиль, намагалися відшукати в матеріальному нематеріальне, божественні вияви в різних сферах життя. Крім того, в умовах турецького завоювання Візантії та Болгарії ісихазм став досить дієвим у політичному вимірі. Адепти цього вчення, завдячуючи своєму релігійному консерватизму, стояли на твер-

дих патріотичних позиціях. У Болгарії, а також у деяких інших слов'янських землях вони стали хранителями православних традицій, що сприяло етнічному самозбереженню і культурній самоідентифікації цих народів.

У монастирській культурі ісихазм є стрижнем східнохристиянського чернечого послуху, тобто головним шляхом Богошукання і Богопізнання, яким упродовж століть проходить чернецтво Православної Церкви. Одним із перших сформулював аскетичну ідею ісихії прп. Григорій Синайський, загально визнаний вчитель ісихазму, який прийшов на святий Афон зі святої Синайської гори. У повчанні до афонських подвижників, пустельників та ченців він закликав до збереження розуму й «умної» молитви, заповідав, щоб шукали Господа на дорозі, тобто в серці, шляхом виконання заповідей. Під законом заповідей мав на увазі сердечно виявляючи безпосередню віру, тому що «з неї струїться всяка заповідь і утворюється просвітлення душ, в яких тоді з'являються наступні плоди істинної віри: стриманість, любов і, нарешті, бо годарована смиренність як початок і зміцнення любові» [49].

Аскетична традиція ісихазму була поширена, зокрема, і в Київській Русі перш за все прп. Антонієм, який заснував перші печерні монастирі (анахоретські), де збиралися його учні та послідовники, сприяючи поширенню культу ісихії. Згодом наступники Антонія Печерського, послідовники ідей і духовної практики ісихії, розійшлися по всій Русі-Україні й оселилися у скитах і монастирях. Так, монастирськими центрами розвитку самобутньої древньої київської культури, мистецтва, освіти і письменства, завдячуючи подвижницькій діяльності прп. Антонія та його «Київської печерної школи», стали, крім Києва, монастирі в Чернігові, Любечі, Новгороді, Переяславі, Пскові, Володимир-Волинському, Ярославлі, Галичі, Ростові, Суздалі, Турові й багатьох інших містах Давньої Русі [10].

Дослідженням історичних духовно-культурних зв'язків України та Афону й діяльності українських духовних осередків на Афоні як у середньовіччі, так і ранньомодерні часи займається відомий український історик-візантиніст С. Шумило. На думку вченого, зародження та розвиток українсько-афонських духов-

но-культурних зв'язків, їхній вплив на відродження православного руху в Україні та подальші церковні, культурно-політичні процеси в Україні протягом XVII – XVIII ст. сприяли заснуванню та діяльності від Середньовіччя до раннього модерну чотирьох українських чернечих осередків на Афоні, зосереджених у скитах Чорний Вир та пророка Іллі, Костянтинівській обителі й у монастирі Симонопетра [151, 65]. Вчений документально обґрунтовує взаємозв'язки Афонських монастирів та українських на горі Афон, відвідування цих ісихастських монастирів з метою монашого послуху українським козацтвом та чернецтвом, участі Запорозької та Задунайської Січі у ктиторській підтримці цих обителей та інші прояви духовного життя. З посиланням на архівні документи Святогорського акта 1016 року, який зберігається у Великій Лаврі прп. Феодосія, дослідник констатує, що давньоруська обитель на Афоні активно функціонувала уже з XI ст. під назвами «обитель Росів» та «Ксилургу».

Формування чернечої аскези XI – XII ст. мало київське середовище. Тому маємо безліч згадок про печерні монастирі в Києві: Києво-Печерський, Гнилицький (кінець XI – XV ст. – скит Києво-Печерської лаври), Видубицький (друга половина XI – XVIII ст. – аж до заборони відлюдницької практики через грабунки кримських татар), Звіринецький (XII – XVII ст.), Кирилівський (XI – XIV ст.), Микільський (XIII – XV ст.), Щекавицький (засновано у XIII ст.), Межигірський (XV – XVIII ст.), Китаївський (XVI – XVIII ст.) та багато інших. Цілий ряд київських печерних комплексів – Сирецький, Смординський, Юрківський, Солом'янський, Голосіївський, Феофанівський, Пирогівський та ін. – за браком історико-археологічних відомостей можуть бути лише умовно віднесені до печерних монастирів.

Київські ченці через афонський досвід були спадкоємцями первинного єгипетського і палестинського чернецтва, вони здійснили і проявили в собі ідеали чернечого християнського життя, культуру святості. Наші монастирські пращури, подібно найдавнішим святим Сходу, брали на себе образ усамітненого і саможертвовного життя, прагнучи досягнути Бога [86, 10].

Домінування апофатичного богослов'я утверджувало містичний, духовно-синтетичний, а не раціональний шлях осягнення Бога, тобто духовну практику ісихазму. Саме така практика і включена в контекст православної молитви як синергії. Усе життя монашої спільноти, сутність монастирської культури були підпорядковані молитві – головній формі Богоспілкування. Молитовна синергія (злиття сакральних енергій) в житті кожного монаха відіграє надзвичайну роль і становить невід'ємну частину його шляху до Благодаті.

Ісихія, що з грецької дослівно означає «мовчання, умиротворення, спокій», досягається в аскетичних умовах існування, зокрема в затворництві, відлюдництві (наприклад, у печерах, підземних храмах, монастирях, келіях – від Афона до Києво-Печерської лаври та чернігівських Антонієвих печер). Благодатна тиша служила ісихастам засобом досягнення концентрованого стану духу, його креативного потенціалу, що вів до осягнення мудрості Слова. Лише в такому стані, згідно з ісихазмом, можна було наблизитися до духовної співтворчості, до синергії, до набуття благодаті, до креативу споглядання Першообразу, що створювало духовні підвалини життєстійкості. Мовчанням ченці-затворники досягали вищого ступеня духовної досконалості, осяяння і прозріння серцем та «умного» зору, коли людина здатна побачити нестворене Фаворське світло і його енергійні відблиски можуть упасти на неї й надихнути на преображення, на духовне та художньо-естетичне со-творення.

Релігійний дух ісихії (культури мовчання) впливав і на свідомість давньоруської людини, яка була глибинно пройнята ісихастською ідеєю «Божественної енергії», про що свідчать численні згадки в літературних пам'ятках тієї доби. Прп. Іоан Дамаскін, праці якого перекладені старослов'янською мовою, розумів енергію як вроджену силу кожної суті. Саме цим він пояснює спорідненість світових сутностей, бо «одна енергія». Енергія містить у собі потенцію буття і є прообразом суцього. Крім цього, енергія є природною і завжди перебуває в русі, породжуючи силу «умної душі», тобто її розум, що також є енергією. Вчення про Божественну енергію є догматичним обґрунтуванням ісихазму,

спрямованого на відтворення прямого зв'язку людини з Богом через синергію [7; 141]. Молитовне «умне» співдіяння, духовна співтворчість ісихастського подвижництва через синергійність веде до «співпраці», енергійного злиття Божественної благодаті й свободної людської волі. У чернечій духовній практиці та монастирській культурі загалом релігійний зміст синергії має також естетичні виміри, свої художні форми, особливо коли ісихія осмислюється як Божественне, або радісне «художество» Духу, що становить основу «естетики аскетизму» (А. Царенко). Відтак релігійні стосунки з Господом на рівні ісихастської синергії є духовною співтворчістю, благодатною співпрацею в плані Спасіння. Людина – це образ і подоба Божа за архетипами Духу, Слова та Креації, а тому здатна до творчості, вільного та свідомого творення, за допомогою Божою, своєї душі, очищення серця, вигнання із себе гріха та гріховних помислів.

Духовність і благочестя притаманні всім християнським церквам, проте в українській православній практиці виокремлено кілька показових сегментів, серед яких: «сердечна молитва», шанування ікон, святість преподобних отців, таїнства, церковний Устав, церковний календар. Більша частина православного благочестя визначається обрядовістю, де характерним є «христоцентризм» (обряди освячення, молебні та поховальні обряди).

Византійські праці, пов'язані з благочестям, представлені в книзі «Добротолюбіє» або «Філокалія» – любов до прекрасного, піднесеного, доброго. Мається на увазі не естетична краса, а етичні чесноти. Це тисячолітня збірка богомудрих святоотцівських настанов про Ісусову молитву, або «сердечну молитву». Афонські ченці-ісихасти мали досвід містичної молитви, богоспоглядання, під час якої, за їхніми твердженнями, вони бачили Фаворське світло – тобто Христове Преображення, видиму присутність Ісуса Христа; інші ченці заперечували таку можливість, бо «Бога людям неможливо бачити».

Григорій Палама розв'язав цю дилему в діалозі з грецьким філософом Валаамом та Акиндимом на Священному Соборі 1343 року, представивши три книги «Тріади» на захист священно-безмовних.

Як стверджував Григорій Палама, молитва, що твориться на самоті, у себе вдома, спонукає до молитви, яка звершується в церкві, подібно до того, як молитва всередині, в роздумах, спонукає до молитви на устах [112, 332]. Із цього тлумачення бачимо, що суть нового Візантійського ісихазму XIV ст. містилася не стільки в молитовному заглибленні, як у пошуку згоди між особистісним прозрінням та мирським життям. За вченням Григорія Палами про молитву і духовність, для ісихазму характерні ентузіазм віри, глибока молитовність, суворість життєвих правил. Попри те, візантійський ісихазм не обмежувався безмовністю та молитвою серцем, а представив справжній розквіт богослів'я та іконопису, літургійної творчості, реформування монастирів; у ті часи відбулося широке поживлення рухів суспільно-політичного відновлення.

Священно-безмовні – як за часів Григорія Палами, так і досьогодні – поєднували аскетичне усамітнення, зосередження з активною духовною боротьбою у вимірах зовнішнього світу, що в результаті духовного нагромадження переводило світогляд на вищий щабель, збагачувало культуру. Від немислимої величі, до якої піднімається людське серце у спілкуванні з Богом, приходять одкровення про світ, відповідальність за нього, богословське й мирське дерзання [112, 334; 16].

Православна Церква приймає будь-яке вчення про благодать, яке не обмежує або пригнічує людську свободу, «добру волю», в тім числі у творчості (це, зокрема, обґрунтував Іоан Максимович у книзі «Гліотропіон»). Недаремно апостол Павло казав: «Ми співпрацівники (synergoi)» (1 Кор. 3, 9). Якщо ми прагнемо досягти повноти синергійного спілкування з Господом, то повинні не лише уповати на Божу поміч, а й зробити свій духовний внесок шляхом душевного зусилля і добродійного напруження, кенозису, саможертвності, «приреченості» себе на Добро.

На синергійній та креативній ідеї духовного співдіяння закладені основи «естетики ісихазму» (В. Личковах) як духовної практики безперестанної сердешної, «умної», Ісусової молитви. Ісихастське вчення ставило за мету вдосконалення релігійної душі особистості, збагачення морального і духовного життя че-

рез відмову від говоріння і занурення в софійну тишу, спокій, світло Слова як Божої Істини. Отже, гармонія синергії, зауважує український естетик В. Личковах, яка осягається в мовчазній молитві серцем, породжує гармонію душі, Слова, музики та інших естетичних форм «артикуляції» безмовності, як внутрішньої умови літургійної тиші. Український дослідник зазначає, що в ісихазмі «внутрішнє діяння» («умне ділання») і є справжнє мистецтво, «художество». Саме воно, що плекалося в потаємній храміні душі як невидима «духовна броня», як приховані від зовнішнього світу чернечі подвиги, – створювало в культурі Київської Русі духовну славу монастиря і живило естетичні глибини давньоруської літератури, іконопису, храмобудування та церковного знаменного розспіву [67, 47]. Хто почув слово Ісусове, той істинно може чути і Його безмовність, щоб бути гармонійним, досконалим, щоб і словом діяти, і в мовчанні відкриватися.

Відтак ісихазм прищепив представникам нашої культурної еліти не лише войовничу пасивність, консерватизм, закритість, а й зосередженість на самовиявленні, самоідентифікації, збереженні культурного геному нації. Священно-безмовні й донині поєднують аскетичне самозречення з активною боротьбою із зовнішніми проявами зла, що в результаті духовного нагромадження переводить на вищий рівень світосприйняття, збагачує нашу духовну культуру.

Аскетична чернеча духовність, дух тасмничого пастирства виступають рушієм для православного українського суспільства, даючи розуміння необхідності для кожної людини всіма силами своєї душі, не умертвляючи в ній нічого природного, діяльно прагнути до Бога. «Бога не можна бачити і не можна долучитися до його сутності, але ж ми тільки Богом живемо; отже, єдиний і нероздільний Бог у якійсь Своїй мірі недоступний, а в якійсь іншій Своїй мірі доступний, причому Бога, в міру його доступності чи у міру Його дії на нас, теж треба вважати Богом вічним і несотвореним» [7, 343].

Дослідження ісихазму в культурологічній та філософській літературі.

Осмилення феномену ісихазму, перші тексти про його суть і значення з'явилися у Візантії в IV ст. н. е. Четверте століття стало періодом розквіту Візантійської церкви, яка вийшла із катакомб та підземель і нарешті здобула можливість вільно жити й діяти в культурному просторі. Саме в цьому столітті з'явилася плеяда світильників православної віри, на яких лягла відповідальність домобудівництва Божого. Подвиги богословів та ісихастів з часів перших християн представлені у «Творіннях» Василя Великого, Феодора Студита, Григорія Богослова, Єфрема Сиріна (Східна церква), зокрема: «Про безмовність під час посту», «Повчальні слова до єгипетських ченців». Аскетизм, безмовність у чернецтві в Західній церкві пропагували Амвросій Медіоланський та Августин Аврелій (Італія, IV ст.).

У IV ст. свт. Василій Великий створив і впровадив «Киновіальні порядки», ставлячи собі за мету піднести чернече життя до високого ідеалу християнського подвижництва. Метою подвижницького ісихастського життя, як стверджував теолог-практик, було спасіння людської душі [46, 360].

Важливою для історіографії ісихазму є праця з історії Афону, написана тонким знавцем історії Православ'я єпископом Порфирієм (Успенським). Він доводить, що ісихазм є дуже давнім явищем і сягає витоків монашества; практика мовчальників так би і залишилась, на думку Порфирія, таємницею, якби її не виявив калабрійський монах Варлаам.

Цінним джерелом як з історії візантійської Церкви, так і з історії ісихазму є «Синодик в Неділю Православ'я». Цей документ з'явився завдяки науковим дослідженням візантиніста і свого часу ректора Одеського (Малоросійського) університету (з 1879 р.) Федора Івановича Успенського, який написав тритомник «Історія Візантійської імперії». Висновки цього видатного вченого мають велике значення у висвітленні маловивчених сторін ісихастських дискусій, але в них є дещо спрощений схематизм та внутрішні

протириччя, Загалом, Ф. Успенський став продовжувачем традицій неадекватного розуміння візантійських ісихастів.

Доцільно буде згадати також працю філософа та філолога, вихідця із Новочеркаського донського козацтва, проукраїнське походження яких натепер обґрунтовано багатьма істориками, професора О. Лосєва «Описи античного символізму та міфології», в якій він розглядав антитетику православ'я і католицизму. Автор досліджував акти Константинопольського собору 1351 року проти Варлаама та Акіндіна, стосовно цих актів зауважував, що в основі їх лежить типовий візантійський світогляд. Досліджуючи типологію зазначеного «візантійського світогляду», вчений робить такий висновок: «Омоусянство, дифізистство, іконопочитання, ісихазм та ім'яслав'я – єдине символічне православно-східне, містико-символічне вчення та досвід. Аріанство, монофізитство та монофелітство, іконоборство, варлаамітство та ім'яборство – безбожництво, якому тричі анафема» [73].

На Заході також були дослідники, які вивчали візантійський ісихазм. Це богослови, літургісти, церковні історики, зокрема: прот. Мейендорф, архієпископ В. Кривошеїн; професор інституту св. Дионісія в Парижі, автор французького та англійського видання «Нарису містичного богослов'я Східної церкви» проф. В. Лоський; професор кафедри богослів'я Свято-Сергієвського інституту в Парижі архімандрит К. Керн. Наукові дослідження даних богословів є вагомими у вивченні догматичного богослів'я, літургіки, патрології та ісихазму (зокрема сходження Фаворського світла) Східної церкви.

Важливим джерелом для дослідження давньоруської печерної аскези є Києво-Печерський патерик, агіографічна література, праці таких вітчизняних дослідників, як Т. Бобровський, В. Горський, А. Замалеєв, В. Зоц, Є. Кабанець та ін.

Згодом відомий дослідник ісихазму священномандрит Києво-Печерської лаври, ігумен Модест Стрельбицький виокремлює свт. Григорія Паламу як одного із великих подвижників благочестя християнського, учителя і захисника греко-візантійської церкви в боротьбі з римським папізмом за православ'я і самостійність. Ця ро-

бота послужила поштовхом для подальшого вивчення філософської творчості та богослов'я свт. Григорія Палами та інших ісихастів.

Вчення ісихазму про шляхи до єднання людини з Богом через «очищення серця» сльозами і самозаглибленням проповідувало усамітнення, приглушення всіх пристрастей і сприяло зростанню індивідуалістичного начала в мистецтві. Під впливом ісихастських ідей, спираючись на ідеологію ченців-самітників, утверджується суворий, відчужений від усього мирського, аскетичний образ візантійського святого.

Як стверджував Григорій Палама, молитва, яка твориться наодинці, у себе вдома, спонукає до молитви, яка звершується в церкві подібно до того, як молитва всередині, в роздумах, спонукає до молитви на устах [112, 232]. Із цього тлумачення бачимо, що суть нового Візантійського ісихазму XIV ст була не стільки в молитовному заглибленні, скільки в пошуку згоди між особистісним одкровенням і життям світу. За вченням Григорія Палами про молитву і духовність, для ісихазму характерні ентузіазм віри, глибока молитовність, суворість життєвих правил. Попри те, візантійський ісихазм не обмежувався безмовністю та молитвою, а вів до розквіту богослів'я та іконопису, реформування монастирів, літургійної творчості, до широких рухів цивільного й політичного відновлення.

Григорій Палама вважав неможливим пізнати Бога силою людського розуму. Однак це не означало неможливості спілкування з Ним. Божественна енергія, вважав цей теолог, розлита в усьому світі, вона присутня і в людях. Якщо ж люди її не мають, то це наслідок нечистоти, нездатності до сприйняття. Поєднання з Богом відбувається завдяки «стягнанню богоподібних чеснот» у «стягнанні Духа Святого» і «богоспілкувальній молитві» [112, 300; 94].

Велику увагу вчення ісихазму Григорія Палами приділяло людині. Теолог ставив її в центр світу, бо вона є завершенням, підсумком усього, створеного Богом. Людина може стати навіть вище за ангелів. Останні є лише відображенням божественного світла, а людина, духовно очистившись і вдосконалившись, може злитися з Богом.

Ісихаст-практик і теоретик Григорій Палама, посилаючись на Євангеліє від Луки, підкреслював, що «Царство Боже всередині

нас». Звідси вчення про «внутрішню людину», яка має божественне походження й глибоко схована в душі. Питання в тому, щоб з допомогою благочестивого життя, молитви віднайти її і наблизитися до Бога. Людина, підкреслював теолог, створена вільною, вона може вибирати між добром і злом. У цьому виборі Бог не допоможе, адже людина це повинна зробити сама.

Святитель Григорій Палама не заперечував проти створеного світу й матеріального начала в людині. Тіло для нього «храм Божий». Не воно, а душа винна в поганих вчинках, причиною яких є «гріховні стремління». Тіло як таке не є грішним і має право на насолоду. Саме завдяки тілу душа пізнає матеріальний світ. Потребу такого пізнання Палама теж не заперечував. Це пізнання, вважав він, є троїстим, складається із «словесної», розумової та чуттєвої здатності. Людина, пізнаючи світ, здатна його змінювати. У своїй творчій діяльності вона уподібнюється Богові. Творіннями людськими, зокрема, є різні науки, мистецтва. Таким чином, людина в усій своїй повноті виступає істотою божественною.

Згідно з представленими тут поглядами, людина має двоїсту природу: матеріальну і нематеріальну, видиму і невидиму. Душа, невидима частина тіла, виявляє себе лише в діяльності, а можливість діяти дає їй тіло. Тіло ж – знаряддя душі, його слуга. За гріхи, здійснені тілом, відповідальність несе душа. (До речі, подібні погляди на стосунки душі й тіла відображені в українському фольклорі (казках), також у церковній великопостовій відправі – в Каноні Андрія Критського на перший тиждень Великого посту, зокрема кондаку «Душе моя, душе моя, устань, чого спиш, кінець наближається і ти засмутишся, пробудися, щоб помилував Христос Бог, що всюди є і все наповняє».) Жоден твір, який входив до складу давньоруської лектури, не давав такого знання про людину, як «Діоптра» [158, 603].

Григорій Палама надавав зазначеній проблемі виняткового значення. Творчий талант, на думку святителя, робить людину унікальною, подібною до Великого Творця. Саме здатність людини до творіння Солунський архієпископ вважає проявом Образа Божого. Процес людської творчості є творінням з «нічого», створенням чогось принципово нового, неіснуючого до теперішнього

часу в природі. Але те, що для Бога є природним і самочинним, у людини вимагає зазвичай найвищого напруження духовних та фізичних сил. Покликаний Богом до творчості, митець не в змозі самотійно, без допомоги Божої, зробити творчий подвиг, який би мав надвищу цінність і мету. Адже Бог відводить кожному з нас свою роль, і найгеніальніші твори створюються з натхнення, за допомогою Духа Святого. Часом неймовірні зусилля і непосильна праця не приносять належного результату, а твір, народжений в пориві натхнення, стає геніальним шедевром для людства.

Острозькі книжники також апелювали до творів неоплатонічного характеру, що цілком відповідало давньоруській культурній традиції. Г. Смотрицький у науковій праці «Ключі царства небесного» (1587 р.) закликав прислухатися до «світільників великих» і «стовпів церковних, учителів грецьких» Василя Великого, Григорія Богослова, Іоана Золотоустого, Афанасія, Кирила, Іоана Дамаскіна та інших, наголошуючи, що саме від грецьких богословів увесь світ має мудрість, без якої Рим нічого не знає. Широко використовував твори візантійських Отців церкви і твори ранньохристиянських авторів також Василь Суразький у «Книзі про єдину істинну православну віру», опублікованій у 1598 р.

Першою друкованою книгою Острозького культурного осередку вважається «Азбука» (1578 р.). До неї додавалася пам'ятка давньоболгарської писемності «Сказання, як склав святий Кирило Філософ азбуку слов'янською мовою та переклав книги з мови грецької на слов'янську». У зазначеному творі звучить думка про сакральність слов'янської мови, яка з часом поширилася серед українських книжників-ісихастів.

Острозькі книжники підготували до друку й видали фундаментальні твори візантійських богословів: «Книгу про піст» Василя Великого (1595 р.), збірник проповідей Іоана Золотоустого «Маргарит» (1596 р.). 1605 р. Митрополит Кипріян переклав «Бесіди на Євангеліє від Йоана Златоустого», а 1612 р. – «Бесіди на 14 послань апостола Павла» цього ж автора (даний твір видрукував у Києво-Печерській лаврі Захарія Копистенський на початку 20-х років XVII ст.). Звернення до візантійської богословської

спадщини простежується в творах Даміана Наливайка. У виданій ним книзі «Ліки на оспалий умисл чоловічий» (1607 р.) використовувалися «Слова» Іоана Золотоустого і «Тестамент... Василя, царя грецького... до свого сина... Лева Філософа».

Елементи містичного вчення ісихазму зустрічаємо у Івана Вишенського, інших представників консервативного крила в українській суспільній думці кінця XVI – початку XVII ст. Про зацікавленість ісихазмом свідчить поява в Острозі перекладу 1610 р. праці богослова і церковного діяча Купріяна (1330 – 1406 рр.) «Бесіди та житіє преподобного та богоносного отця нашого Макарія Єгипетського... про розумне мовчання чи про божественне бачення...». Ревного молільника, богослова, священнослужителя Купріяна 1375 року Патріархом Константинопольським було висвячено на митрополита Київського, Литовського і всієї Руси. Митрополит Купріян сприяв популяризації спадщини новозавітного богослова-ісихаста Псевдо-Дионісія Ареопажита, виступаючи в ролі активного поширювача його ідей.

Ісихастське вчення знаходило вияв у створенні представниками «острозького кола» відомих монастирських обителів – Скиту Манявського, Межигірського монастиря, в оновленні Дерманського монастиря І. Борисовичем. Однак, незважаючи на консерватизм, відбувався процес адаптації острозькими книжниками західної філософської традиції до українських реалій. Визначальним у цьому плані є переклад Купріяном трактату Гавріїла Севера «Синтагматіон...» (1603 р.). Зазначений твір використовував філософські методи й логічні побудови латинської теології. Адаптації культурних надбань Заходу на українському ґрунті сприяло й те, що при дворі К. Острозького панувала атмосфера культурної й релігійної толерантності.

Загалом про культурне, духовно-релігійне значення українських православних монастирів владика Іларіон (Отієнко) писав: «У всякому разі, вісім віків, X – XVII, монастирі в Україні були головними центрами, які ширили народну освіту, які були центрами нашої культури... Заслуга монастирів у творенні української духовної культури безконечно велика – це вони, скромні україн-

ські ченці та черниці, Божі бджоли, створили нам усе те, що маємо найкращого в нашій духовній культурі і чим ми пишаємось й тепер» [86, 159].

Досить специфічно склався побут київських печерних скитів XV – XVIII ст. (різновид довільного, але тимчасового печерного затвірництва), які утворювалися при великих монастирях і були місцями «заслань» схильної до відлюдництва й придатної до спільного життя чернечої братії. Пустельництво тут було умовним, але все ж в основі всіх напрямків його була філософія аскетизму. Щоправда, київські печерники в молитовній зосередженості намагалися обійтись без допоміжних фізичних вправ.

Православні відлюдники, котрі не завжди були висвяченими в монахи, в XI – XVII ст. також намагались реалізувати себе в печерництві. Найдавніші київські монастирі, які виникали в XI – XII ст., були пов'язані, на думку Т. Бобровського, із загальним процесом християнізації, мали місіонерський характер. Поява печерних осередків на території України в XIV – XV ст. – це поширення в середньому Подніпров'ї оновленого Візантійського ісихазму в тлумаченні болгарського чернецтва. Нарешті, третя хвиля київського печерництва XVII – XVIII ст. – це ідея про «безкорисність» Ніла Сорського, адаптована до потреб скитового чернецтва [10, 47].

Засилля апофатичного богослов'я утверджувало містичний, гностично-синтетичний, а не раціональний шлях осягнення Бога, тобто духовну практику ісихазму. Саме така практика й утворює контекст православної Ісусової молитви. Усе життя монастирської спільноти, сутність чернечої культури були підпорядковані культу безперестанної молитви серцем. Молитовна синергія (злиття сакральних енергій) в житті кожного монаха відіграє надзвичайну роль і становить невід'ємну частину його шляху до Благодаті.

Отже, процес становлення української національної ідентичності ускладнювався довготривалими спробами викорінення національних цінностей та ідей, пригніченням національної свідомості та нищенням історичної пам'яті національних здобутків шляхом створення монолітної «радянської» ідентичності. Відтак, як пише О. Пахльовська [89], ми маємо справу з культурою та

суспільством, яке впродовж принаймні трьох століть проіснувало фактично в режимі постійного геноциду, етноциду та лінгвоциду, – суспільством, у якому відтак були поруйновані етичні основи внутрішньої та зовнішньої комунікації.

* * *

Історично різновиди ідентичності (національна, політична, соціальна, колективна, культурна, етнічна, мовна, етнокультурна, релігійна та ін.) взаємопов'язані з духовною культурою нації. Ці зв'язки забезпечуються світоглядом, картиною світу, ментальністю, мовою, релігійними установками, міфопоетикою, мистецтвом та іншими визначальними категоріями буття. Духовна культура загалом визначає екзистенціали й індикатори нації та особистості, визначає суть і зміст ідентифікаційних процесів у ситуації їх цивілізаційного вибору і самоутвердження.

Отже, глибинні субстанційно-духовні надбання й етнонаціональні традиційні виміри становлять основу національного буття України і самобутнього життєбачення українського народу. Тому втрата смислотворчих іманентно-бутійних етнонаціональних цінностей породжує сурогат духовного життя українського народу, посилює процеси соціальної маргіналізації та манкуртизації. Проте усвідомлення ролі етнонаціональних детермінант національної ідентичності постає основою духовної генези українського суспільства.

В культурологічному контексті проблему ісихазму як релігійно-містичного світогляду і духовної практики висвітлено в працях В. Личковаха, В. Малахова, Д. Мануссакіса, Л. Усікової, С. Хоружого, А. Царенка, Т. Целік, Т. Чайки та ін. Серед західних дослідників – прот. Мейєндорф, арх. Василій Кривошеїн, проф. В. Лосський, архімандрит Купріян Керн. Давньоруську печерну аскезу вивчають Т. Бобровський, І. Гарат, В. Горський, Ф. Замалєєв, В. Зоц, С. Кабанець, О. Смоліна, Н. Тодоров та ін.

Релігійний дух ісихії (культури мовчання) впливав на світогляд і свідомість давньоруської людини, котра через духовну практи-

ку тихої, безперервної Ісусової молитви була глибинно прийнята ісихастською ідеєю «Божественної енергії», про що свідчать численні згадки в Києворуських літературних пам'ятках тієї доби. Прп. Іоан Дамаскін, праці якого перекладені старослов'янською мовою, розумів «енергію» як вроджену силу кожної суті. Саме цим він пояснює спорідненість світових сутностей, бо «одна енергія». Енергія містить у собі потенцію буття і є прообразом суцього. Крім цього, енергія є природною і завжди перебуває в русі, сила «умної душі», тобто її розум, теж є енергією. Вчення про Божественну енергію в православ'ї є догматичним обґрунтуванням ісихазму, спрямованого на відтворення прямого зв'язку людини з Богом через синергію.

Моральний та естетичний зміст ідей ісихазму важливий під кутом зору «транспонування» культу ісихії в морально-естетичну культуру Київської Русі. Можливість такої транспозиції є обумовленою єдиним з Візантією релігійно-мистецьким світоглядом та спільним християнським культурним контекстом. Якщо не можна наблизитися до Бога раціональними земними помислами й діяннями, то залишається шлях містичного, позараціонального і понадчуттєвого, тобто духовно-естетичного устремління до Нього. Виникає «естетика ісихазму», в якій сакральні сенси духовної практики ісихії набувають транспонування у світоглядні смисли та естетосферу релігійного життя, його художньо-символічних, образно-евокативних форм у православній культурі.

КУЛЬТУРНІ ТРАНСПОЗИЦІЇ ІДЕЙ ІСИХАЗМУ В УКРАЇНІ



Ідеї ісихазму в духовному просторі православної України

Характеризуючи взаємозв'язок візантійської та української православної традиції, митрополит і вчений І. Огієнко зазначає, що православна культура увібрала в себе все те, що становить архетипічні риси українства, відтак стала духовним фундаментом, на якому розвинулась національно-культурна ідентичність українців, сформувалась національна ідея, національна пам'ять, духовна культура нації загалом. Відносно швидке запровадження візантійської (грецької) православної віри зумовлене зрілістю релігійної свідомості русичів, а її майже безболісна асиміляція – толерантним ставленням східного християнства до культурних традицій українського народу, завдяки чому православ'я швидко засвоювалось основним прошарком українців [81; 86, 93].

Оскільки, за І. Огієнком, візантійська православна Церква майже п'ятнадцять століть була центром духовної культури православного світу, то «візантинізм» так чи інакше присутній в усіх сферах нашого духовного життя. Під кутом зору такої методології впливає, що в процесі взаємодії з прадавньою українською церковною традицією «візантійське перетворювалось на своє рідне українське, тому «українець» і «православний» в Україні злилися в одне розуміння» [81]. Візантійський вплив охопив Києворуську духовність усебічно, був прийнятий «душею і тілом», став ідентифікатором української культури, незалежно навіть від особливостей віросповідання (Храмові празники, Свят-вечір, православні імена та інші християнські традиції). Українська Православна Церква, функціонуючи в той час автономно у складі

Константинопольського патріархату, набула характерних ознак: соборноправності, апостольськості, відокремлення від світської влади, учительності, толерантності, протонаціонального характеру – українське православ'я.

Поширенню вчення ісихазму на українських теренах сприяли також контакти українського духовенства з духовенством болгарським та афонським чернецтвом. Зокрема, з Афоном здавна був пов'язаний Києво-Печерський монастир. Про ісихастські практики в цьому монастирі, можливо, свідчить послання печерського архімандрита Досифея до священника Пахомія. Автор стверджує, що в Лаврі поширене «правило Афонське», а ченці використовують шановану ісихастами молитву Ісусову («*Господи, Ісусе Христе, Сину Божий, помилуй мене грішного*»), дотримуються мовчання й втікають від мирської суєти [116]. Українське благочестя було започатковано праведним Феодосієм Печерським у X – XI ст. із заснуванням чернечого братства. Принципами життя монахів-самітників були: зречення земних благ, безперервна молитва, постійна важка праця, а ще зцілення немічних, допомога в садівництві та городництві містянам, лікування хворих, розбудова та оздоблення Києво-Печерського монастиря. Окремо варто зауважити на освітньо-виховній праці печерських подвижників щодо розвитку школи, музичної грамотності, переписування книг, літописання.

Світоглядно-релігійні та філософські ідеї ісихазму вплинули і на сферу освіти в духовній культурі Руси-України. Як зазначає дослідник В. Біднов, історія освіти, в тому числі церковно-музичної, в Україні починається відтоді, як Володимир Великий (980 – 1015) заходився організовувати християнську церкву. Давні зв'язки русичів з Візантією дали можливість зрозуміти культурну перевагу останньої, а разом з тим викликали серед вищих верств Києворуського населення бажання пересадити візантійську культуру на вітчизняний ґрунт. Володимир Великий був прихильником такого культурного зближення Русі з Візантією, а засобом до того він вважав охрещення свого народу і створення родинного зв'язку з імператорським візантійським двором [8, 15].

Для зміцнення християнства і для поширення греко-візантійської культури незабаром після свого охрещення Володимир засновує в Києві школу для дітей вищих верств українського громадянства. Безсумнівним є той факт, що Київська школа стала зразком для інших осередків Києворуської держави. З літопису відомо, що син Володимира Ярослав (пом. 1054 р.) засновує школу в Новгороді на триста учнів. У житті преподобного Феодосія Печерського оповідається, що він, перебуваючи хлопцем в Курському при своїх батьках, в одного із місцевих учителів «навиче вся граматики» (призвичаївся до науки книжної). Про той факт, що з прийняттям християнства серед князів та вищих станів прищеплюється звичай давати дітям освіту, крім наведеного прикладу з Феодосієм, свідчать і інші відомості. Автор житія св. Бориса, сина Володимира Великого, забитого братом його Святополком 1015 р., говорить про цього князя, що він «б'яше и грамоті научен». Володимир Мономах про свого батька Всеволода (пом. 1093 р.) свідчить, що той «дома сидя, изумяша пять язык» [8, 32].

Дипломатичні, торговельні та церковні зв'язки з Візантією потребували знання грецької мови, а патріарші грамоти в Україну, як і твори деяких київських митрополитів, писані грецькою мовою, – свідчать про обізнаність тодішніх освічених людей з тією мовою. Дипломатичні, як і торговельні зв'язки України із Західною Європою, вимагали від києворуських людей знання й латини, яка серед народів Заходу була мовою міжнародного спілкування.

Геополітичний статус Галицького князівства та Волині в XII ст. залучав західноукраїнські терени у сферу інтересів середньоевропейських і збільшував потребу у вживанні латини. З огляду на тодішню дорожнечу (писаних книжок – спеціальних шкільних книжок не існувало), підручниками слугували звичайні церковно-богослужбові книги. Після вивчення азбуки та складів (букваря) приступали до читання тих богослужбових книг, також практикувалось музикування церковних молитовних текстів.

Першою такою книгою був «Часослов», який містив у собі всі ті елементи богослужіння, які вживалися під час відправ повсякденно. За Часословом – «Псалтиря», потім «Апостол» – бо-

гослужбова книга, яка містить у собі книгу Діянь Апостольських та листи Апостольські.

Святе Письмо й інші біблійні книги в перекладі солунських братів Кирила та Мефодія, напевно, були у киеворусичів ще до Володимира Великого. Тоді ж могли з'явитися і переклади церковно-богослужбових книг, зроблені тими ж першовчителями слов'ян та їхніми учнями. Болгарія та теперішня Підкарпатська Русь, що раніше, ніж Київ, засвоїли християнство із Візантії, дали їх Русі-Україні. Було перекладено давньослов'янською мовою ще до Володимира й деякі інші книги (як ось «Шестоднев» св. Василя Великого в перекладі Іоана, екзарха Болгарського).

Але все ж таки кількість таких перекладів була невеликою, а тому цілком природно, що при монастирях розпочинається інтенсивна перекладацька діяльність для задоволення потреб в освіті. Українські князі, котрі дбали про пересадження християнства на український ґрунт, передусім пильнують про такі переклади та фінансують їх. Деякі з таких князів також згадані у первісному Київському літописі. Так, про Ярослава Мудрого під 1037 р. читаємо: «Ярослав любив книги... і пильнував до них і часто читав їх і вночі й вдень, і зібрав многих переписувачів і перекладав з грецького на слов'янське письмо; і переписали вони багато книг» [41; 77]. Із цих книг було створено при Софійському соборі в Києві велику бібліотеку.

Нерідко за переписування бралися члени князівських родин, бо переписування вважалося богоугодною спасенною справою. Переписувалося книг багато, що засвідчують факти того, що на теренах Русі-України, незважаючи на князівські усобиці, половецькі й татарські напади, внаслідок яких жорстоко страждали староукраїнські села й міста, церкви та монастирі, від домонгольських часів збереглося чимало саме пергаментних рукописів. Пояснюється це тим, що серед князів, бояр та духовенства було багато поціновувачів книги.

Крім згаданого вище Ярослава Мудрого, своєю любов'ю до письменства славилися його сини Всеволод і Святослав, з іменем останнього збереглося до наших днів два «Ізборники»

(один датований 1073 р., а другий 1076 р.), Володимир Мономах (пом. 1125 р.), волинський князь Володимир Василькович (пом. 1288 р.). У колі діячів духовенства любов'ю до книги вирізнялися особливо митрополит Іларіон та Климент Смолятич.

Церковно-богословські справи панували над усім, тому українські книжники та діячі не робили винятку зі спільного для Візантії та Заходу явища – поширення релігійного знання. Релігійним світосприйняттям були пройняті навіть ті твори, які стосувалися не лише теології, догматів церкви, вчення і настанов ісихастів-практиків, а й історії, природознавства, що також перекладалися з грецької мови слов'янською (староукраїнською).

Вплив ідей ісихазму на духовну культуру українського православ'я пов'язаний також з етнонаціональними особливостями ментальності, яка виявилася «відкритою» для таких впливів. Адже природно, що емоційно-чуттєвий характер ментальності українців, який виявив себе в кордоцентризмі – культурі серця, визначає і специфіку духовного пізнання. Це радше почати шлях науки, розуму, логіки й теорії, а більшою мірою – це процес досвідного знання, внутрішнього, пережитого. Звідси й провідні локації в українській духовності: релігія, мораль, мистецтво, не стільки наукові, як духовні практики, спрямовані на вдосконалення самої людини, її душі, а не на зміну довколишнього світу. Цей психотип саме сприяє впровадженню та поширенню ідей ісихазму, що, в свою чергу, транспонується в духовну православну культуру.

Крім того, оскільки українці споконвіку були глибоко віруючими, то й дотепер залишається релігійна практика освячувати, благословляти й воцерковлювати все людське життя, побут, родинні події «по потребі» з візантійського Требника, адаптованого до українського буття.

Зокрема, в духовній культурі українського православ'я в родинних взаєминах, як і в церковній догматиці, на високий рівень піднесено *статус жінки*, її рівність перед Христом і значимість «сестри». У Церкві носіями жіночого начала віри виступають Богородиця, жони-мироносиці, святі, мучениці, преподобні, угодниці Божі.

Історично православна церква в Україні під юрисдикцією Константинополя мала власну автономію: фінансову, культурну, мовну, світоглядно-ментальну. Грецькі просвітителі, святі рівноапостольні Кирило і Мефодій запровадили староукраїнську (давньослов'янську) мову в богословсько-музичний ужиток східного християнства для поширення церковної практики та утвердження духовної культури українського православ'я.

Після татаро-монгольської навали та спустошення давньої України (Київської Руси) ханом Батием з 1240-х років духовно-культурні взаємозв'язки з Афоном не припинилися, а набули нового поживлення. Тоді Київська Русь функціонувала в межах Галицько-Волинської та Литовсько-Руської держав. Це поживлення відносин пов'язане, зокрема, з так званим ісихастським відродженням, яке стало важливим духовно-культурним явищем, яке, у свою чергу, суттєво вплинуло на відродження православної духовності, культури і мистецтва XIV ст. як у Візантії, так і серед слов'янських народів. Той факт, що Київська митрополія перебувала під юрисдикцією Константинопольського патріархату, сприяв більш глибокому поширенню Афонської ісихастської спадщини в межах її єпархій.

Русь-Україна XIV – XV ст. виявилася благодатним ґрунтом для поширення й культивування ідей та духовної практики ісихазму. Цьому сприяла політична дезорганізація Києворуських земель, які опинилися під владою чужоземних (татаро-монгольських і польсько-литовських) правителів. Таке становище породжувало почуття непевності, песимізму, сприяло поширенню містицизму, «втечі від світу».

В Україні вчення ісихазму набуває поширення незадовго після того, як з'являється у Візантії та Болгарії. Цьому великою мірою сприяв київський митрополит Феогност (? – 1358), грек за походженням, який часто перебував на українських землях, зокрема на Волині. Поширення ісихастських ідей в Україні виявилось не стільки в появі тут творів Григорія Синаїта чи Григорія Палами, як у перекладі й переписуванні святоотцівської богословської літератури, на яку орієнтувалися ісихасти. Зокрема, суттєво зростає

інтерес до творів християнських неоплатоніків. У XIV – XVI ст. українські церковні рукописні збірники включали твори Іоана Синайського, Ісаака Сирина, Діодоха Фотійського, Симеона Нового Богослова, Ісихія Синайського, Максима Сповідника, Василя Великого, Григорія Синайського, Псевдо-Дионісія Ареопагіта та інших [46; 45].

З ісихастським рухом пов'язана поява в Україні в другій половині XIV століття «Діоптри» («Душеспоглядального дзеркала») візантійського автора XI ст. Філіпа Монотропа (Пустельника), в якому широко використовувалися як біблійні тексти, твори Отців церкви, так і твори античних філософів. Як зазначає відомий науковець Петро Кралюк, перші відомі списки «Діоптри» в Україні датовані другою половиною XIV ст., незадовго після того, як її переклали болгарські ченці-ісихасти [64, 79; 158]. «Діоптра» складається із невеликого за обсягом «Плачу» та розширеного «Діалогу» – розмови «душі – володарки» та «плоті-служниці». Твір написаний як своєрідний підручник самопізнання. У творі плоть відповідає на запитання душі про природу людини.

Поширенню духовної практики ісихазму на землях Київської митрополії сприяв митрополит Купріян (бл.1330 – 1406). Він навчався в Болгарії, Константинополі й на Афоні. Висвятившись від Константинопольського патріарха 1375 року митрополитом Київським, Литовським та всієї Руси, він привіз із собою чимало сербських та болгарських книг, рекомендованих теологами-ісихастами для читання, активно перекладав і розповсюджував їх.

Ще більше значення в цьому плані мала діяльність київського митрополита Григорія Цамблака (1364 – 1426), учня болгарського патріарха Євтимія. Йому належить низка творів ісихастського спрямування. У «Похвальному слові Євтимію Тирновському» Григорій веде мову про тяглість ісихастського вчення від Григорія Синаїта через Феодосія Тирновського до Євтимія. Розповідаючи про останнього, Григорій Цамблак стверджував, що Євтимій ще в молоді роки, молячись, не відчував свого тіла; також, хоча й був чудовим оратором, цінував мовчання. Описуються в «Похвальному слові...» й різні ступені Богопізнання. У «Оповіді про перене-

сення мощів св. Параскеви Тирновської з Відіна до Сербії» Григорій Цамблак описує дотримання ісихастських духовних практик серед сербського чернецтва. А в «Житті Стефана Дечанського» зустрічаємо розповіді про вчені ісихастські диспути в середині XIV ст. [64, 200].

Ідеї ісихазму стали невід'ємним елементом церковної культури в Україні XV – XVI ст., здійснивши помітний вплив на українських діячів релігійно-консервативного спрямування, зокрема на острозьких книжників-традиціоналістів, Івана Вишенського, Іова Княгиницького та інших. Відгомони ісихазму відчутні в Україні й у пізніші часи. Їх можна почути у творчості Захарії Копистинського, Ісайї Копинського, Іоникія Галятовського, Паїсія Величківського, навіть у Григорія Сковороди і Памфіла Юркевича.

Нагадаємо, головним центром та джерелом ісихазму у Візантії була Свята Гора Афон. Це, у свою чергу, призвело не лише до поширення ісихастських традицій, а й до домінування православного аскетизму Афону в церковному, культурному і політичному житті Візантії та інших православних країнах на Балканах, у Центрально-Східній Європі, в тім числі в Київській Русі, а також на Кавказі [79, 92; 149, 377].

Монахи та церковні діячі із різних киеворуських земель у XIV – XVI ст. здійснювали паломницькі подорожі на Афон, а після повернення назад привозили з собою наново перекладені святоотцівські твори та іншу богословську літературу, зокрема ісихастську [79; 151]. Це сприяло духовно-культурному обміну та відродженню розорених і занепалих після орди киеворуських земель. Афон, як центр чернечого аскетизму та ісихазму, відігравав у цих процесах першорядне значення. Саме афонські ченці долучились до відновлення та поширення традицій ісихазму в межах Київської митрополії, здійснивши вагомий внесок у формування давньоукраїнської духовної культури, літератури та церковного мистецтва.

Проте варто пам'ятати, що чималий фінансовий внесок у розбудову афонських візантійських монастирів та скитів надали киеворуські заможні люди, князі, церковні діячі та широкий загал православних вірян, складаючи пожертви візантійським мона-

хам, які спеціально подорожували по всій Русі-Україні для збору коштів, оскільки самі були обкладені кабальними податками від татаро-монгольської орди. Через збереження Афоном відносної незалежності він поступово посеред войовничого ісламського світу перетворюється на справжню духовну оазу для християн, де знаходили прихисток чимало втікачів від османського гноблення за національно-релігійними ознаками.

У цей період Волинь виступає як свого роду духовно-культурний центр просвіти і зв'язків з Афоном на українських теренах. Зокрема, одним із центрів духовно-культурного життя, а відповідно і зв'язків з Афоном, у XVI ст. було місто Остріг на Волині, в якому з ініціативи маршалка Волинської землі та воєводи Київського князя Василя-Костянтина Острозького (нащадка преподобного Федора Острозького) було створено *Острозьку православну слов'яно-греко-латинську школу (академію)*, запроваджено книгодрукування, відновлено діяльність православних монастирів та храмів. Навколо острозького гуртка православних книжників-традиціоналістів об'єдналися видатні церковні та світські діячі того часу як із України, так і з Греції та Афону. Зокрема, тут викладали Кирило Лукаріс – майбутній патріарх Олександрійський та Константинопольський, Никифор Кантакузен – екзарх і протосингел Константинопольського патріархату, Іов Княгиницький та Купріян Острожанин – майбутні афонські ченці.

Тісно пов'язаний був з Острозьким гуртком Іван Вишенський, який на той час перебував на службі у князя Василя-Костянтина Острозького, а згодом подався на Афон, де й став ченцем [150; 152, 35 – 44]. Так само з Острозькою академією був пов'язаний й однодумець афонітів Івана Вишенського, Іова Княгиницького та Купріяна Острожанина – Ісаакій Борискович, який також перебував ченцем на Афоні, а згодом став одним із перших єпископів відновленої православної інституції.

Тісні особисті зв'язки з Афоном намагався підтримувати й оборонець православ'я князь Василь-Костянтин Острозький. Сприяючи паломництву українських ченців на Святу Гору, він замовляв звідти книги для заснованої ним Острозької слов'я-

но-грецької школи та друкарні. Одна із таких книг, передана ним князю Андрію Курбському для перевидання, набула широкого поширення серед православних Речі Посполитої. Вона містила твори теоретиків афонського ісихазму Григорія Палами та Ніла Кавасили, які стали відомими і в Русі-Україні.

Таким чином, духовно-культурні зв'язки в українських землях з Афоном мали досить усталену багатовікову практику, забезпечуючи взаємний обмін та вплив один на одного.

Нового розвитку після занепаду Київської Русі вони набули в результаті південнослов'янських впливів і так званого ісихастського відродження, яке в XIV – XV ст. відіграло вагоме значення у формуванні давньоукраїнської культури, літератури та мистецтва. Упродовж XVI ст. одним із центрів духовно-культурного життя і зв'язків з Афоном стала Волинь (зокрема Остріг, Луцьк). Існування тісних духовно-культурних зв'язків острозького гуртка книжників-ісихастів та українського, зокрема волинського, чернецтва з Афоном напередодні Берестейської унії суттєво вплинуло на подальші процеси церковного та культурного життя наприкінці XVI – початку XVII ст.

Зв'язки українського православного духовенства з афонським чернецтвом у цей час стають настільки інтенсивними, що слідом за С. Шумило можемо говорити про певного роду «українське ісихастське відродження» наприкінці XVI – на початку XVII ст. Завдяки цій «афонській експансії» в Україні після Берестейської унії розпочинається масове відродження православного чернецтва та монастирів. Якщо до Унії православні обителі в Україні занепадали, переважно перетворюючись на великі землевласницькі господарства, то після Унії ситуація поступово змінюється.

Найпомітнішим з-поміж українських афонітів-ісихастів того часу був старець Іван Вишенський. Вихідець із Галичини, він майже 40 років прожив на Афоні. Після Берестейської унії за наполяганням патріарха Мелетія (Пігаса) Вишенський їде з Афону в Україну. Тут він подвизався до активної боротьби за відродження православ'я та реформування православних монастирів за афонськими уставами. Його полемічні твори, відомо їх близько двадця-

ти, лягли в основу нового напрямку в українській літературі – полемічного, який набув розвитку після Берестейської унії [151].

Реформатор Іван Вишенський тісно взаємодіяв з іншим відомим ісихастом ієросхимонахом Іовом (Княгиницьким) – засновником знаменитого Манявського скиту на Прикарпатті, обласшованого за взірцем та уставом монастирів Афону. Довкола Манявського скиту та під його безпосереднім впливом у XVII ст. утворилася мережа з кількох десятків монастирів та скитів у Західній Україні. Серед його сподвижників та послідовників були преподобний Іов (Желізо) Почаївський, преподобний Феодосій Манявський та багато інших. Тому відновлення Іовом Желізом знаменитого Почаївського монастиря також можна вважати продовженням запозиченого із Афону досвіду чернецого ісихастського життя [151, 85 – 90].

Варто згадати й про інших українських подвижників-ісихастів XVII ст. Так, відомий сподвижник та послідовник Івана Вишенського ігумен Ісаакій (Борискович) провів на Святій Горі близько 14 років. Повернувшись в Україну, він відродив Дерманський монастир, заснував Луцьке братство та друкарню. Тісно взаємодіяв з Іовом Княгиницьким, який допомагав йому відродити чернецтво і традиції ісихазму на Волині. У 1620 році Ісаакій Борискович став одним із перших єпископів відновленої єрусалимським патріархом Феофаном православної ієрархії в Україні.

Таким чином, наприкінці XVI і впродовж XVII століть афонське чернецтво відіграло важливу роль у збереженні православ'я на теренах Русь-України, зокрема після подій Берестейської унії. Завдяки існуванню в цей час інтенсивних зв'язків між представниками Афону та українськими православними церковними та світськими колами українські ченці з Афону ініціювали реформування православних монастирів України, також сприяли художньо-естетичному і духовно-просвітницькому поступу, розвитку церковної музичної, полемічної, літературної практики, підтримували православний, у тому числі ісихастський, рух в українських землях і залучення до нього українського козацтва, сприя-

ючи відновленню тісних зв'язків православних України не лише зі Святою горою, а й з усім православним Сходом.

Афонське та українське чернецтво, орієнтоване на ісихастську спадщину, здійснювало значний вплив на релігійні традиції та повсякденне життя козацтва. У свою чергу, козацтво, не без впливу чернечих традицій, запозичило ідеї побратимства й безшлюбності серед січовиків, січового старчества, релігійне шанування Богородиці як Небесної Покровительки Січі, принесення особистих релігійних обітниць і створення власних монастирів та скитів. Крім цього, окремі козаки нерідко брали чернечі постриги, ставали священниками і займалися благодійністю, також здійснювали прощі до православних монастирів та святинь, зокрема й на Афон. Такі тісні зв'язки з чернецтвом сприяли формуванню особливої традиції «козацького благочестя». Все це в симбіозі відобразилось на формуванні власних духовно-релігійних традицій українського козацтва, розвитку української і становленні культурно-релігійної самобутності українського народу.

Наприкінці XVI й упродовж XVII ст. після подій Берестейської унії афонське чернецтво відіграло важливу роль у збереженні православ'я на теренах сучасної України. Завдяки існуванню в цей час інтенсивних зв'язків між представниками Афону та українськими православними церковними та світськими колами українські ченці з Афону ініціювали реформування українських православних монастирів. Вони також сприяли полемічній, літературній, музичній і духовно-просвітницькій діяльності, підтримували православний рух в українських землях і залучення до нього українського козацтва.

Заснований на Афоні українським старцем Паїсієм Величківським «малоросійський» Іллінський скит має важливе значення в історії не лише слов'янського чернецтва на Афоні, а й усього святогірського братства XVIII століття. Тут завдяки зусиллям старця Паїсія було розпочато системне опрацювання святоотцівських книг (переклади, звірка і переписування); відроджувалися, асимілювалися традиції старчества та ісихазму. Тут було створено власну духовну школу, а сама обитель стала осердям духовності, просвіти

і книжності як на Афоні, так і за його межами, істотно вплинувши не лише на відродження втрачених традицій православного старчества й ісихазму, а й на духовно-культурне пробудження в Україні, Московії, Румунії, Молдаві, на Балканах і в Греції. Згодом Іллінський скит став ще й духовно-культурним центром української козацької еміграції XVIII століття, остаточно увібравши риси «малоросійської» обителі, де здебільшого подвизалися колишні запорізькі козаки із Задунайської Січі й Кубані [151].

Українське козацтво у XVIII ст. являло собою одне із важливих джерел поповнення чернецтва в українських обителях на Святій Горі. У XVIII ст. все це набирало риси певної традиції особливого «козацького благочестя» і сприяло утворенню самобутньої козацько-православної традиції, яка мала важливе значення в процесі розвитку української духовної культури та утвердженні культурного коду нації, цивілізаційної та духовно-естетичної самобутності українців.

Попри численні війни та політичну нестабільність упродовж другої половини XVII та XVIII ст., у часи існування козацько-гетьманської державності, поживаються духовно-культурні зв'язки українського чернецтва і козацтва з Афоном. Синтезу афонсько-українських духовно-культурних зв'язків сприяв і той факт, що упродовж XVII – XVIII ст. на замовлення афонських монастирів в українських монастирських друкарнях видавалися церковні богослужбові книги, які передавалися на Афон для богословського ужитку. Не менш важливу роль відіграла українська козацька старшина, яка розглядала свою участь у матеріальній підтримці афонських монастирів як неодмінний атрибут свого соціального статусу. Як зазначає історик-візантиніст С. Шумило, ктиторами, донаторами і жертводавцями афонських обителі у цей час досить часто були українські гетьмани та представники знатної козацької старшини, про що засвідчують віднайдені в діючих монастирях Афону граматки-поминання (книжечки з іменами жертводавців та їхніх родин для постійної молитви в афонському храмі за здоров'я і за упокій).

Посиленню українсько-афонських зв'язків сприяла також поява у XVIII ст. нових українських чернечих осередків на Афоні, заснованих за підтримки українського козацтва. Все це поживляло духовно-культурні зв'язки з Афоном, посилювало його популярність серед українського чернецтва і козацтва, забезпечуючи взаємний духовний-культурний та мистецький обмін. Занепад українських чернечих осередків на Афоні пов'язаний з подіями грецької національно-визвольної революції 1821 – 1829 рр., які призвели до спустошення та закриття українських скитів і монастирів на Афоні, які не відродилися повною мірою й дотепер.

Вітчизняний дослідник М. Костомаров у праці «Книга буття українського народу», аналізуючи національну концепцію благочестя, зауважує, що в період розквіту реалізму XIX століття, коли Європу охопило гостре відчуття морального та етичного «здичавіння» псевдокультурою, «де чай та вино стали у них богами», саме православна Україна спроможна була врятувати європейську духовну культуру від тиранії ідолів, бо «завжди держалась закону Божого». Українське козацтво споконвіку шанувало рівність і братерство, культивувало моральні та естетичні чесноти, «любило і пам'ятало єдиного Бога Ісуса Христа в Трійці Святій єдиного». Праведні монахи-ісихасти, зауважує вчений, котрі є спадкоємцями духовних багатств печерських святих мучеників та угодників Божих; також віддані ідеям рівності і братерства козаки-запорожці; сповнені мудрості й доброти вихованці-богослови Братського Богоявленського монастиря, Києво-Печерської школи-академії – ось справжнє джерело ісихастської премудрості, українського духовного благочестя [62, 7].

Український ісихазм XVIII – XIX століття, як зазначає дослідник А. Макаров [76], був представлений трьома формами благочестя: лаврське, афонське, подільське. Лаврське благочестя базувалося на принципах Студитського уставу, що мало вияв в анахоретстві, відлюдництві, заглибленні у містичний стан постійно повторюваної «Ісусової молитви» (*Господи, Ісусе, Сину Божий, помилуй мене, грішного*). Як відомо, першу ісихастську студитську пустинь з відлюдниками печерськими заснував Пе-

тро Могила в Голосіївському лісі обабіч гирла річки Либідь аж до Святих Гір, які іменувалися Афоном (так називали теперішню Києво-Печерську лавру). Відомо про київського ченця-ісихаста Григорія, що пішов з монастиря до Орельських лісів і жив самотником, харчувався медом та грушами, у своїй святості досяг того, що під час творення «Ісусової молитви» непомітно для себе підносився і «зависав» у повітрі. Таких прикладів духовного подвигу існувало чимало.

Вдруге ісихазм відродився в Києві у середині XIX століття стараннями митрополита Філарета Амфітеатрова (1778 – 1858), який часто усамітнювався в Оптинській пустині серед послідовників Паїсія Величківського, таємно прийняв схиму і здійснював духовний ісихастський подвиг: носив власяницю, був аскетом, зцілював хворих і потай допомагав бідним та сиротам. Серед київських подвижників-монахів періоду українського Бароко варто згадати ієромонахів Парфенія, Феофіла, Вассіана, Іону, о. Олексія.

Подільське академічне благочестя ставило за мету не відокремлюватися від суспільства у своєму духовному подвизанні, а навпаки, бути серед людей «монахами в миру», впроваджуючи традиційну релігійну освіту серед пересічних киян, займаючись пастирством, лікуванням, виданням духовної православної літератури, періодики (перші видані журнали: «Воскресное чтение», 1837 – 1912; «Труды Киевской духовной академии», 1860 – 1918).

Академічне благочестя київських ченців-ісихастів прагнуло поєднати світську та релігійну освіту, що в подальшому вивело частину їх зі стін монастирів та міст і зробило мандрівними богошукачами. «Краще жити у світі монахом, зазнаючи тої спокуси і боротьби, що й прості люди, аніж безтурботно і широко жити в монастирі», – гасло монахів-подвижників у миру та богословів.

Серед українських богословів, громадських діячів, філософів, музикантів, які надихалися ісихастськими ідеями в епоху Бароко, слід назвати Паїсія Величківського, Василя Григоровича-Барського, Григорія Сковороду, протоієрея Софійського собору Іоана Леванду, Артемія Веделя. Композитор Артемії Ведель, як вказує дослідник В. Аскоченський, завжди перебував у молитві, шепотів

Псалтир, який знав напам'ять, слухав лише духовну музику і часто плакав, переживаючи душевне очищення, тому кияни любили його при житті як святу людину.

Отже, середовищу подільської інтелігенції XVIII – XIX століття була притаманна надзвичайна скромність, чернеча зневага до слави, багатства, розваг, що проявилось в поєднанні ісихастського містицизму з популяризацією духовного мистецтва в усіх його різновидах.

У православній Україні XIX століття серед інтелігенції, дворян, як і в середовищі богословів, актуалізується «академічне безсрібництво». Схильність до наслідування життя у Христі в добровільній аскезі, стриманості проявляється серед усіх вихованців та випускників Києво-Могилянської академії, з-поміж яких найвідомішими є Л. Баранович, Д. Тупгало, Д. Муратов, М. Лесков, Ю. Ботвиновський, П. Панкратьев та ін.

Ще один різновид українського благочестя (за А. Макаровим) – хutorянське, було притаманне київській спільноті: воно проявилось в добровільному зреченні власних матеріальних статків, переселенні з міста на хутір Куренівка, де вони, втікаючи від активно нав'язуваної нової європейської світської культури, орендували землі козаків-охоронців польського кордону, займалися разом садівництвом, городництвом, тваринництвом, поступово перетворивши хутір Куренівка на «Райський куточок». Хutorяни жили в добровільній бідності та християнському ісихастському благочесті, про що описано в працях Д. Ростовського «Терпением стяжете души ваши» (1705 р.), пізніше у творах Г. Сковороди, М. Костомарова «Книга буття українського народу» (1847 р.), Т. Шевченка «Листи з хutora», «Хutorська філософія», П. Куліша та інших пам'ятках літератури тих часів.

Отже, в хutorянському ісихастському благочесті барокової України гармонійно поєднані древня монастирська свята бідність, козацьке братерство, засноване на вільній праці на землі, та українська академічна премудрість з її ідеалами безсрібництва і «стягання дарів Духа Святого» [76, 110].

Незважаючи на всі перипетії історії, про здатність українського народу, немов міфологічного Фенікса – переможно, з дивною волею до життя, на основі власних народних традицій відроджуватися з попелища різних лихоліть, влучно висловився відомий політичний діяч, письменник, філософ, борець за людські права проти царської тиранії О. Герцен: «Незалежність свою войовничу, але республіканську і демократичну, Україна відстоювала упродовж віків, аж до Петра I. Малороси, шматовані поляками турками і москалями... ніколи не складали зброї... Несчасна країна протестувала, але не могла встояти перед роковою лавиною, яка котилася з півночі до Чорного моря і покривала все... крижаним саваном рабства. Україна, хоч набагато пізніше, поділяє долю Новгороду і Пскова; проте одне століття кріпосництва не могло знищити незалежності і поетичності цього славного народу. У нього більш самобутній розвиток, яскравіший місцевий колорит... Наш народ не знає своєї історії, натомість у Малоросії кожне село має свою легенду» [115, 58].

Отже, вчення і духовна практика ісихазму суттєво вплинули на православну богословську думку та православну духовність. Ісихасти-монахи поєднували аскетичне усамітнення, внутрішнє зосередження з активною духовною боротьбою зовнішнього світу, що в результаті духовного нагромадження переводило на вищий щабель світогляд, збагачувало культуру. Від немислимої величі, до якої підноситься людське серце в спілкуванні з Богом, приходить одкровення про світ, відповідальність за нього, богословське та мирське дерзання.

Відповідно, постає ще одне запитання: яку ж роль відіграв ісихазм у нашій культурі? Певно, не варто однозначно оцінювати це явище. З одного боку, ісихазм став носієм та втіленням надбань візантійської культури пізнього періоду і болгарської XIV ст. У цьому можна вбачати позитив, як і в тому, що своїм православним консерватизмом ісихазм сприяв етнічній консолідації українського населення за умов політичної дезорганізації наших земель упродовж XIV – XVI ст. та чужоземної експансії. Проте ісихазм також став продуктом деградуючої візантійської культури-

ри. Він пропонував самозаглиблення, концентрацію на власному Я – зрештою, «втечу від світу». Таке світосприйняття хоч і відповідало настроям українців періоду «темних віків», насправді виявилось деструктивним у плані культурної ідентифікації нації, збереженні самобутності українського православ'я. Це стало далеко не останньою причиною того, що наша культурна еліта виявилася не досить підготовленою відповідати на світоглядні виклики XVI – XVIII ст., дійшовши до стану «Руїни».

Ісихастські традиції в духовних піснеспівах Київської Русі

Православна музика й до сьогодні залишається маловивченим об'єктом культурологічного аналізу церковного мистецтва доби Київської Русі. Візантійські традиції духовної культури ісихазму, які проявлялися в богослужіннях під час церковних відправ, впливали на релігійно-естетичну свідомість православної людини. За посередництва піснеспівів у синтезі мистецтв і священнодій був забезпечений зв'язок між музикою та Словом, що насичувало високими смислами літургійну практику, всю релігійну сферу духовної культури Київської Русі. У наш час духовно-релігійного відродження ця проблематика набуває як практичної, так і наукової актуальності.

Методологічно музична естетика українського православ'я ґрунтується на догматиці церковного Уставу, який майже не змінився упродовж п'ятнадцяти століть. Теоретично і духовно її обумовлюють богословська наука (теологія) та християнське віровчення, а саме: Собор Отців Церкви, церковні канони, грецька церковна термінологія (Літургія, Євхаристія, Біблія, Антимінс, Антидор, Єктенія, Артос та інші поняття церковного життя); візантійський та вітчизняний ісихазм (печерне чернецтво); подвиг посту (аскетика); православні імена на честь Святих та всі чини Таїнств; церковний календар, у якому своєрідним чином знайшли виображення дохристиянські релігійні вірування і традиції.

Становлення української музичної культури на рівні духовно-релігійних зв'язків Київської Русі та Візантії з моменту прийняття християнства (988 р.) досліджують І. Григорчук, О. Зосім, В. Піщанська, Л. Терещенко-Кайдан, А. Царенок, С. Шумило та ін. Методологія діалогу культур у філософсько-естетичних дослідженнях розроблена у працях Ю. Афанасьєва, Ю. Легенького, В. Малахова, І. Сюдюкова, П. Шевчука, Ю. Юхимик. Культурологічний аспект цієї проблеми частково висвітлений у дослідженнях Л. Білозуб, М. Загорулько, Ф. Макаревського, О. Язвінської, З. Яропуда та ін.

Перший етап розвитку національної музичної медієвістики починається з 1799 року виходом публікації митрополита Київського (з 1822 року) Є. Болховітінова «Історичні судження в цілому про давній християнський літургійний спів...». Ця робота стала базисною, бо окреслювала майже всі сфери майбутніх наукових розвідок.

Зауважимо, що майже два тисячоліття духовну культуру людства формує церковна музична традиція, однією зі складових якої є православний богослужбовий спів, який із давніх часів називався «ангелоподібним» та «ангельським». Ця особливість набуває значення музичного культурогенезу. Виступаючи у формі багатовікової літургійної практики, православний піснеспів одночасно стає плідним тлом для досліджень сьогодення.

У культурології проблема церковної музики як феномену націєгенезу методологічно потребує концептуального осмислення в категоріях духовної культури та культурної ідентичності, чому присвячене наше дослідження. Це стає можливим у рамках розгляду художньої специфіки літургійного жанру, її обумовленості впливами візантійської та західноєвропейської культур, а також накопиченням вітчизняного досвіду сакральної музичної культури, який репрезентує особливості православної духовності. Феномен церковної музики сьогодні варто розглядати не лише як певний жанр музичного мистецтва, а й як специфічний спосіб духовного освоєння та емоційно-образного відображення релігійної картини світу, що породжує своєрідні етноментальні й загальнонаціональні принципи художнього мислення та культурної ідентифікації. Такий аспект аналізу потребує культурологічного підходу.

Доказом того, що невід'ємним і першорядним предметом музично-естетичного розвитку в Київській Русі IX – X ст. був церковний спів, є спогади, які збереглися в давньоруських билинах: «Дала его учить грамоти, Грамота ему в наук пошла, Посадила его пером писать, И Письмо Василию в наук пошло, Отдала она пенью учить – Пенье Василию в наук пошло» [149, 325]. Відомо, що в IX столітті в Русі-Україні вже існувало досконале письмо. Так, Чорноризець Храбр повідомляє, що творець церковнослов'янської азбуки Кирило, відвідуючи в 60-х роках IX ст. Корсунь, віднайшов писані руськими буквами Євангеліє і Псалтир. Цей факт свідчить, що за 100 років до офіційного прийняття християнства киеворусичами вже існували псалми, які використовувалися в богослужінні для проголошення піснеспіву [154, 326].

З прийняттям християнства у киеворуській церковній практиці з'являються співаки (півчі), богослужбові православні книги та школи богослужбового церковного співу. За часів правління Володимира Великого до школи церковного співу набирали обдарованих співаків із охрещених (1015 р.), які співали на свій давній обрядово-народний лад і навіть до одноголосних наспівів грецьких співаків додавали свої традиційні елементи і звороти, створюючи оригінальну, з суто українським ментальним характером, церковну музику.

Загальновідомо, що корені християнської церковної музики закладені на Близькому Сході й сягають найдавніших світових цивілізацій: Шумерів, Аккаду, Вавилону, Ассирії, Єгипту та ін. Православна церковна музика пов'язана з обрядовою практикою перших християнських громад. Перші християни співали, збираючись разом. Співали те саме, що й ортодоксальні іудеї. Проте, на відміну від них, не могли дотримуватися біблійної заповіді грати славу й хвалу Богові «голосом трубним»: «Хваліть Його хором під тимпани, хваліть Його на струнах і органах...» і «Хваліть Його на арфі та гусях...» – оскільки ці християнські зібрання були конспіративними й глибоко таємними, зазнавали гонінь та переслідувань. «Братні» обіди та вечері також були таємними, тому й піснеспіви – тихими. Перші християни у спеціально облаштованих кам'яних нішах ховали останки своїх закатованих за віру

конфесійних «братів», збиралися на похорон і також тихо співали [84, 53]. Не випадково у християн наступних поколінь збереглася традиція ритуального поховання з відповідними піснеспівами й поминаннями-«плачами». Звідси й особливості християнського церковного богослужіння [84, 59].

Традиційна християнська церковна відправа є свідомо заглибленою у внутрішній світ віруючої людини, позначена закритим від земного життя «утаємниченим і для ангелів» співом, феноменом інтравертного характеру з його образною узагальненістю, опосередкованістю почуттів та сугестивністю – для досягнення душевного катарсису, «світовідчуття як святовідчуття» (за В. Личковахом). Музична культура Київської Русі стає виразником естетичних ідеалів та світоглядних установок східного християнства в його давньоруській формі. Це музика духовної краси і чистоти, музика покаяння, яка вчить нас сокровенного мовчання, вслуховування в синергію своєї душі. Вона одночасно звернена до Бога і до кожного [68].

Вся візантійська система церковної музики культивувала авторитет книг Святого Письма; музичний богослужбовий текст базувався на правилах отців Церкви стосовно місця і завдань музики у церковному богослужінні – Настановах Григорія Ніського, Григорія Богослова, Василя Великого, Августина Блаженного, Климента Александрійського, Іоана Златоустого та ін. Важливим постає окреслення ментально-естетичних, освітньо-виховних, культуротворчих особливостей православного церковного співу в контексті розвитку української духовної культури, їхня роль у формуванні культурної пам'яті й самосвідомості української нації.

Під кутом зору історії української культури витоки вітчизняної духовної культури, зокрема церковного співу, сягають корінням дохристиянської доби, яка вирізняється високим рівнем міфопоетичної та естетичної свідомості, що оприявнилося у збереженні деяких елементів язичницької духовної практики (фольклор, обрядові й ритуальні пісні тощо). Крім того, для праукраїнської архаїчної культури були характерними космоцентризм, політеїзм з тенденціями до монотеїзації, антропоморфізм, що, у свою чергу,

стало світоглядним підґрунтям для адаптацій народних традицій до християнської віри на теренах України.

З прийняттям християнства музичною опорою для старокиївського співу була греко-візантійська традиція та співочий досвід охрещених раніше слов'ян (болгари, македонці, морави), але впродовж століть український православний спів набув окремих самобутніх музично-естетичних рис, пов'язаних з етнокультурною самоідентифікацією. Так, добре помітною є стилістична окремішність українських наспівів, зафіксованих у перших збережених нотолінійних друкованих збірках ірмолоїв наприкінці XVI ст. («Ірмологіон», Львів 1707 р.).

Як відомо, в православній музиці ідейно-естетичним фундаментом є греко-візантійська церковна поезія Романа Солодкоспівця, Андрія Критського, Іоана Дамаскіна та ін., яка лягла в основу богослужбової музично-хорової літератури (тропарі, кондаки, канони, ірмоси), а також канонічна література Святих Отців та Учителів Церкви. Візантійський музичний церковний стиль представлений монодією – унісонним одноголосим піснеспівом [56, 13; 55; 142].

Духовно важливе значення співу – пробудження і розвиток «слізного дару», яке, будучи плодом плачу за гріхи, здатне змити «людину вітху» тобто гріховну, й оголити справжній образ людини – образ Божий, «бо псалом і з кам'яного серця виточує сльози» (Василій Великий). Сльоза є породження смислів, а батьком помислів є сенс (Іоан Ліствичник). «Безмовний спів» – це демонстрування ролі піснеспівів у практиці ісихастів, де спів розуміється, насамперед, як порух душі до Бога, таємний, прихований, в своїй глибині дотичний зі Святим Духом. Це рух безтілесний, духовний, але він може набувати тілесного втілення, матеріалізуючись у словах і звуках, проте може існувати як суто внутрішня робота душі та «солодкість мовчання», яка була відома християнським подвижникам.

Разом з тим, діаспорний дослідник М. Федорів вважає, що привнесений з прийняттям християнства візантійський спів не знайшов адекватного підґрунтя для себе в Україні і слугував лише прототипом для творців українського церковного співу. Це, на думку науковця, «...вказує на велику музичну культуру в Україні

ще перед X століттям та її самостійність від візантійських пізніших впливів, коли Україна жила не лише своїм самостійним життям, а й була у ворожих відносинах з Візантією ще від дохристиянських українських князів» [136, 46].

Прийнявши візантійську обрядність християнства, русичі запозичили також богослужбовий устрій церковного співу, гимнографічні тексти й жанри, систематизацію співів за вісьмома гласами – мелодіями, поспівками (так зване «осьмогласіє»), а також характерний спосіб їх фіксації (безлінійну нотацію пневматичного типу). Традиційний вітчизняний церковний спів києворусичів зовні набув аскетичної забарвленості, втіленої в ісихастських традиціях, об'єднаних каноном піднесеної, урочистої, співаної «ангельської» молитви. Але ще до проникнення православної церковної музики Київська Русь володіла самобутніми надбаннями дохристиянської співочої релігійної культури. Церковний спів постійно співіснував з набутками багатовікового народного мелосу. Як наслідок, православний пісенспів набував статусу українського національно-музичного явища, вбираючи в себе елементи потужного генотипу і способу мислення.

Отже, в розвитку музичної культури Київської Русі проявлялися як загальнохристиянські закономірності, так і етнокультурні особливості. Її глибинна історична основа – самобутня духовна культура східнослов'янських родових племен, їхня міфологія, мова, фольклор, звичаї, традиції, обряди.

Принциповим рубежем у розвитку Києворуської музичної культури стало прийняття християнства зі значним впливом візантійського віровчення і духовності, зокрема *ісихастської традиції* [101, 78]. Хоча в самому ісихазмі на високих вершинах священнобезмовності відсікається не лише псалмоспів, а й навіть словесна молитва, адже безмовний стан вважається вищим навіть за молитву, бо в ньому перебуває сам Господь. Однак саме естетика «*високого мовчання*» лежить в основі давньоруського іконопису, орнаменту, архітектури і знаменного співу, транспонуючи ісихастські ідеї в мистецтво Київської Русі, зокрема в духовну православну музику.

Музичний твір завдяки символічності, наповненості емпіричними і трансцендентними чинниками стає своєрідною сакральною формою текстуального вираження думки, Слова, Логосу, музичним виявом ісихії. «Гнозис ісихії» (М. Загорулько) [39] – це взаємодія суб'єкта музичного сприймання і конституйованої ним символічної форми, що зумовлює момент його становлення як суб'єкта синергії, – духовної взаємодії, гармонії та рівноваги з Господом. Ці ісихастські ідеї, відомі ще із візантійської естетики, були втілені в літургічній музиці східного християнства, а згодом разом з музикою прийшли до Київської Русі.

Як зазначає українська дослідниця Л. Усікова, згідно зі святоотцівським розумінням, ісихія досягається через обітницю мовчання, де в духовній практиці безмовної Ісусової «умної» молитви відбувається сходження Божественної Благодаті у формі синергії («спільного діяння»). Аналогічне киеворуське трактування ісихії можна знайти в працях «книжників» (до прикладу: «Моління Данила Затворника», «Житіє і ходіння Даниїла, Руської землі ігумена»). Говорячи про злет давньоруського мистецтва після прийняття християнства, не можна забувати, що воно є естетично багатим насамперед своїм етнокультурним світовідчуттям. Вершиною художньої творчості стало органічне поєднання складних і досить суперечливих світоглядних уявлень: язичництво, якому притаманне тілесно-чуттєве світосприйняття, де людина «розчинена» в природі, – і християнство з його заклик до відмови від грішного буття й орієнтація людини на вищі сакральні, божественні цінності [70, 73].

Отже, музично-церковні традиції Візантії, які розвивалися в напрямку синергії духовно-творчої співпраці, були перенесені на культурний ґрунт Київської Русі. Формування християнської культури церковного співу відбувалося на основі давньогрецької музичної практики і теорії. У процесі розпаду Римської імперії її території, а саме: Болгарія, Сербія, Валахія, Сирія більшою чи меншою мірою запозичили риси саме візантійської культури. Саме через Болгарію була сприйнята грецька система церковного співу в Київській Русі. Святий рівноапостольний князь Володимир привіз із собою у свою столицю – Київ першого митрополита

Михайла, болгарина за походженням, та інших єпископів, архієреїв, співців, котрі були відряджені царем і патріархом Константинопольським на пастирське служіння в землі Руській.

Русичі мали різне ставлення до візантійського взірця церковного співу. М. Успенський, який вважається авторитетним дослідником церковного співу, зазначає, що існували три основних напрямки киеворуських піснеспівів. Перший – провізантійський, його закликали дотримуватися візантійське духовенство та київська аристократія. Вони прагнули точного відтворення богослужбового співу за грецьким взірцем з використанням усіх його елементів та особливостей, в тому числі прийомів мелізматичної орнаменталії та способу подання звуку.

Другий напрямок якісно відрізнявся від першого. Його прихильники використовували канонічний богослужбовий текст, розспівуючи його на свій власний смак.

Третій напрямок – це поєднання першого і другого напрямків та створення на цій основі особливого автентичного співу Давньої Русі. Кращі досягнення візантійської співочої системи – богослужбові тексти, принципи композиційного розвитку, нотація, система ладо-інтонаційної організації – були сприйняті й асимільовані на давньоруському культурному ґрунті [133, 64].

Передчуття занепаду Візантійської імперії викликало містичні настрої, внаслідок яких з'явилася віра в примарність світу і Божественний промисел, що посилювало ідеї та духовну практику ісихазму.

Український дослідник візантійського аскетизму А. Царенок констатує наявність анагогічного характеру аскетико-естетичної традиції християнського Сходу. «Чуттєве пізнання людиною світу, споглядання нею краси навколишньої дійсності може значно сприяти піднесенню свідомості особистості до Горішньої Надійсності» [142, 117]. Під цим кутом зору, чуттєва активність людини в межах естетики аскетизму визнається суттєвою складовою процесу власне духовно-морального вдосконалення. Досліджуються особливості літургійного синтезу сакральних мистецтв, а також вплив візантійської аскетико-естетичної доктрини

на літургійні відеосферу (храмова архітектура, іконопис) та аудіосферу (церковна музика на Богослужінні, поезія (псалми, канти, стихири) та ораторство (богослужбове читання дияконів, псалтирників, дяків, читців та інших церковних служителів).

Однією із головних функцій художньо-комунікативної площини літургійного дійства постає інформативно-дидактична (проповідницька) функція. Як уже згадувалося дещо раніше, візантійське церковне мистецтво було покликане проповідувати, маючи «...чітко виражене дидактичне (освітнє, навчальне) завдання...» [157, 44 – 55].

Згідно з базовими принципами теологічної естетики Візантії, художня культура повинна слугувати важливим засобом для духовного напучування – проповіді релігійних істин та чеснот. Розрядка психологічного напруження реципієнта й утворення внутрішньої рівноваги людської психіки, які, на думку польського дослідника Б. Дземідока, постають метою катарсичного ефекту різних мистецтв [14, 138].

Православному літургійному дійству притаманний своєрідний логоцентризм: тексти молитов, читань, співань, проповіді та сповіді у своїй сукупності становлять грандіозний контекст – вербально-комунікативний простір – кожної відправи, що, безперечно, плідно взаємодіє з простором невербально комунікативним – сферою візуальної образності, ароматів, смаків, вражень, дотику. Першорядне значення слова в усіх елементах християнського богослужіння увиразнюється у власне теологічних студіях: богослови схиляють до думки про те, що слово має бути основоположним як у молитві під час церковної відправи, так, зокрема, і в усіх обрядах, і особливо в церковному співі, який супроводжує церковні дійства.

У розумінні музики ісихастська традиція обґрунтовується тим, що серцем музики є не зовнішні мелодійні форми, а її духовний зміст – «осяння душі» – як вища мета ісихії. Розкрити світло музики в ісихазмі означає допомогти формувати музичне сприймання як ключ пошуку та осягання Небесної краси, пробудити бажання бути ближче до Творця, Його істини, блага, краси, досконалості, любові як вищої творчої сили.

Аскетика закликає особистість не тільки й не стільки насолоджуватися милозвучністю почутого: переживання краси «мелосу» не виступає самоціллю, але має сприяти розумінню й переживанню краси ствердженого на богослужінні «логосу». Не випадково видатний подвижник Авва Дорофей проповідує своїм учням під час співу літургійних текстів прагнути до насолоди як мелодією, так (обов'язково) й священним смислом того, що співається: «Втішно мені розповідати вам... про піснеспіви, які ми співаємо, щоб ви насолоджувалися не (самими лише) звуками, але й самий розум ваш рівномірно розпалювався силою слів» [1, 105]. Духовна музика осмислюється богословами християнського Сходу як справжня служниця Слова Божого, яка повинна відігравати роль засобу посилення дії літургійного слова на свідомість віруючих.

У церковній музиці, на думку вітчизняної дослідниці та хормейстера В. Воскобойнікової [19, 87], діє принцип присутності, коли включеність музики у ритуально-символічну дію викликає в людині почуття причетності до вищих таємниць. Ісихастська складова в сакральній музиці Київської Русі перейшла із духовного досвіду Візантії, збагатившись власними мистецькими традиціями, музичною творчістю та аскетичними подвигами.

Київський мистецтвознавець і культуролог Л. Терещенко-Кайдан розглядає візантійську музику як засіб релігійного піднесення і досвіду в сфері абсолютного і трансцендентного, божественного, оскільки саме ця музика зберегла в Україні власні традиції та нотацію упродовж століть. Вона зародилася у Візантії на основі античної музичної системи, проте розвивалася у візантійській, ранньохристиянській період існування Греції, коли з'явилися перші монастирі з практикуванням ісихії. Згодом візантійська музична культура поширилася і на терени Київської Русі, де використовувалася в літургійній практиці Церкви для найкращого передання змісту богослужбових текстів [122, 250 – 251]. Вивчаючи взаємодію візантійської та киеворуської культури в часовому просторі, науковець зауважує, що ідея сотворення світу, його «початку» та «кінця» позначилася на психології сприйняття часу і часового простору греків та слов'ян: час «тече» мовби крізь

людину, він завжди перебуває в теперішньому стані. Тому немає ні минулого, ні майбутнього як таких, а є лише «теперішнє минуле» і «теперішнє майбутнє». Це час актуального буття. Воно, як і простір, задане людині (Августин Блаженний).

Л. Терещенко-Кайдан акцентує увагу на тому, що, потрапляючи на український ґрунт, грецький церковний спів увібрав у себе місцеві впливи. Яскравим зразком такого співу є «український грецький спів», який був запозичений у греків для потреб архиєрейських служб місцевої української церкви, але також виконувався у грецькій церковноспівочій практиці в Україні.

Питання структурної організації піснеспівів церковної монодії на основі порівняльного аналізу візантійської, слов'яно-руської та київської нотацій досліджує мистецтвознавиця М. Качмар. Авторка вважає, що лінійно-мензуральні записи дають змогу виразніше окреслити структурні особливості музичних форм піснеспівів, які є загальним надбанням музичного досвіду як давніших епох, так і Ранньомодерної доби. Саме в такому контексті розглядаються особливості музичного формотворення наспівів. В українській музичній медієвістиці формотворчі засади церковної монодії розглядали П. Маценко, М. Антонович, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновський, Л. Корній, О. Шевчук, Н. Сиротинська та ін.

У монографії українського музикознавця Н. Сиротинської всебічно показано зв'язки візантійської Богородичної гимнографії з українською бароковою та сучасною поетичною творчістю [113, 167 – 171]. Текстологічні студії, спрямовані на вивчення форм і способів реценції церковної гимнографії в бароковій поезії, охоплюють і духовнопісенні твори. Науковиця досліджує жанри Богородичної гимнографії з позиції співдії музично-поетичних елементів, звертаючись до історії поетичних жанрів, відновлюючи в межах дослідження сакральної монодії тріумвірат музики, поезики та літургіки, повертаючись до витоків.

Докторська дисертація музикознавиці О. Зосім [40] присвячена аналізу східнослов'янської духовної пісенності України періоду XVI – XXI ст. Вчена подає періодизацію східнослов'янської духовно-пісенної традиції, окреслює перспективні напрямки сту-

дій східнослов'янської духовної музики. Серед них – зв'язок духовної пісенності з богослужінням, взаємодія духовної пісенності книжного походження й фольклору, місце духовної пісенності в популярній культурі, питання кодифікації репертуару і структурування співаників з духовними піснями, зв'язок духовнопісенних текстів з текстами Св. Письма та церковною гимнографією.

Від зародження християнства і майже до кінця XVII ст. церковна музика залишалася єдиним видом професійного музичного мистецтва на Русі. Розвиток церковного співу характеризується появою центрів хорового співу, шкіл, традицій і напрямків, які в них виникали. Ще за часів князя Володимира та його сина Ярослава відкриваються перші школи церковного співу, а їхні випускники стають професійними півчима у храмах. Першими вчителями церковного співу на Русі були грецькі педагоги. Співців готували змалку, а навчання було побудоване на міцній педагогічній основі.

Як відомо, у Візантії інститут Церкви сприймався як духовна основа сильної централізованої авторитарної влади. Церква трактувалася як земне втілення релігійних основоположних ідей, де всі питання мали вирішуватися спільно, соборно. Вищим проявом єдності Церкви були Вселенські собори, на яких обговорювалися питання церковного життя й ухвалювалися рішення, переважно, зі сфер догматичної, церковно-політичної та судово-дисциплінарної. До складу таких Соборів входили помісні церкви, вище духовенство та миряни. Такі філософсько-релігійні поняття, як соборність, свобода совісті й самовизначення людини, святість та подвижництво, були сприйняті давньоруською культурою від Візантії й посіли основоположне місце в православній духовній культурі. Соборність у Візантії передбачала колективну життєтворчість і колективний порятунок, була спрямована на збереження культурних традицій. Усі духовні форми культури й мистецтва розвивалися синкретично як вияв взаємозв'язку і взаємозалежності держави, церкви та людини, тому соборність є важливим засновком православно-християнського світогляду. Так само і *церковна музика соборна*: Абсолютний суб'єкт її внутрішнього

світу – Бог, і Церква – як «тіло Христове», і все творіння – «все, що дихає, нехай хвалить Господа» (Псалми Давида).

Спів за богослужінням – це особлива форма музичної культури, яка відрізняється від світської музики передусім призначенням і духовним навантаженням, а також своїм строем, ритмом та мелодикою. Головна особливість богослужбового співу полягає в тому, що він розглядається не як мистецтво, а як аскетична дисципліна, як частина духовного життя і служіння людини, в чому полягає його принципова відмінність від світської музики. Оскільки звичайна людина у звичайному стані не може спілкуватися з вищим духовним світом, люди з найдавніших часів використовували спеціальну музику, щоби привести у відповідність до світу горішнього свій внутрішній світ. Відтак богослужбовий спів – це мова, якою людина звертається до Бога, – вона, поряд з іншими видами мистецтва (живопис, архітектура), виступає найважливішим засобом трансляції сокровенного духовного змісту богослужіння і водночас – його емоційним підсилювачем. Упродовж тисячолітнього періоду свого розвитку православна духовна музика зазнала впливу інших національних музичних культур (візантійської, західноєвропейської), світської музики і народнопісенної традицій.

У Київській Русі знання з церковного співу поширювало духовенство та окремі «демественники» (з грецької «демос» – народ) – учителі напівцерковного, напівсвітського співу «на слух», котрі ходили з міста до міста разом зі своїми родинами (за звичаєм Візантії та Малої Азії VIII – IX століть) і співали в церквах і на площах. Наприкінці XI – на початку XII століть у Києві стає відомим двір «демestиків» за Десятинною церквою, побудованою Володимиром. Із тогочасних співців-демestиків (з грецької «демestикос» – начальник, керівник, диригент) відомі Стефан – демestик Києво-Печерської лаври, учень Преподобного Феодосія Печерського, а поза Києвом – Кирик, диякон-демestик Новгородського монастиря церкви св. Богородиці, а також Лука – Володимирський демestик.

Печерський монастир у Києві уже з перших років свого існування став школою церковного співу, оскільки для щоденних

богослужінь спів був необхідний як культовий, орнаментальний та культурно-мистецький чинник.

І взагалі, духовна музика осмислюється богословами християнського Сходу як справжня служниця Слова Божого, яка повинна відігравати роль засобу посилення дії літургійного слова на свідомість віруючих. У православній теоестетиці утвердження майже абсолютного примату слова над цариною «мелосу» постає явищем цілком закономірним. Хрестоматійними прикладами в цьому контексті виступають аскетико-естетичні позиції не лише візантійських подвижників, а й, наприклад, блаженного Августина, класиків церковної музичної культури Романа Солодкоспівця, Андрія Критського, Іоана Дамаскіна та ін., окреслені цими мислителями в їхніх розмірковуваннях про роль мелодійних звуків церковних піснеспівів.

Людина, прийшовши до храму, повинна опанувати свої емоції, уважно та глибоко слухати молитви, а почувши богослужбовий спів, вникнути у текст псалмів, а не відволікатись від них. На Русі причетних до співочого храмового мистецтва називали обраними, мудрими, і ставлення до співу було як до тайнства. Різницю між музикою та богослужбовим співом вбачали в тому, що богослужбовий спів долучає віруючого до старанної молитви, а музика створена для насолоди. Вважалося, що православний піснеспів під час богослужіння має небесне походження, що виокремлює його від світської музики і духовної позабогослужбової практики.

Як зазначає дослідниця мистецтва Київської Русі Л. Усікова: «Ісихія як культ мовчання і тиші за природою не суперечить музичному Космосу, бо є, по суті, «внутрішньою» музикою – музикою душі та серця. Співвідношення «беззвучної» та «звучної» молитви нагадує синергію Мовчання і Слова, яка наповнює ісихастську «умну», Ісусову молитву» [131, 140]. Вивчаючи проблему естетичної транспозиції ідей ісихазму у православній мистецькій практиці, дослідниця зазначає, що ісихазм у музиці ґрунтується на розумінні та виявленні гармонії як у зовнішніх, так і внутрішніх формах духовного життя й мистецтва. Її енергійним виявом є синергія, яка реалізується у практиці «умної» молитви,

що веде до внутрішнього спокою, рівноваги зі світом, Божої благодаті. Саме тому ідеальною формою чернечого життя є ісихія – культ мовчання, в якому осягається «сердечність» співіснування з Богом, світом, самим собою [131, 139].

Феномен візантійської музики мистецтвознавці та естетики розглядають як засіб релігійного піднесення та досвіду в сфері абсолютного і трансцендентного, божественного, зауважуючи, що власне така музика зберегла в Україні свої ісихастські традиції та специфічну нотацію упродовж століть. Зародившись у Візантії на основі античної музичної системи, вона розвивалася у візантійській, ранньохристиянський період, коли з'явилися перші монастирі з практикуванням ісихії. Згодом візантійська музична культура поширилася і на терени Київської Русі, де використовувалася в літургичній практиці Церкви для емоційно-чуттєвої передачі змісту богослужбових текстів.

Отож, ще за часів Київської Русі духовна музика була одним із основних способів, щоб релігійно та естетично відтворити сакральну пектораль душевних переживань людини. Глибинні психологічні порухи людської душі, почасти діаметрально протилежні земні й небесні почуття і переживання людини-християнина, знайшли своє художнє втілення в різноманітних музичних формах, зокрема в сакральній музиці, в церковних співаннях. Церковна музика Київської Русі, її вплив на духовний розвиток і самоідентифікацію народу, зокрема за допомогою ісихастських традицій у духовних піснеспівах, посідали значну роль у задоволенні релігійних потреб, сприяли моральному самовдосконаленню людини, творенню в ній «нового Адама» (Біблія, Новий Завіт).

На ідеї духовного співдіяння закладені основи «естетики ісихазму» (В. Личковах) як духовної практики безперервної сердечної, «умної» Ісусової молитви. Ісихастське вчення ставило за мету вдосконалення релігійної душі особистості, збагачення морального і духовного життя через відмову від говоріння і занурення в софійну тишу, спокій, світло Слова як Божої Істини. Ці ісихастські традиції набули естетичної транспозиції в церковному мистецтві Київської Русі [43].

Ісихастська традиція духовного життя пустила коріння й удосконалилася в церковній музиці пізнього Середньовіччя й серед монашества. Це стало можливим завдяки глибинній обрядово-звичаєвій природі музичного звукоряду древніх русів-українців, складеного зі звуків мелодії, гармонії, темпоритму.

Роль піснеспівів у духовній практиці монахів спиралася, насамперед, на їхній молитовний статус і в цій якості була розкрита у творах Отців церкви. Спів псалмів – вітха і допомога, особливо для новоначальних ченців, що дає змогу «всередину серця слова ся утвердити і углубіти» і буває необхідною як весла, які потрібні в затишну погоду човну, який несеться через море пристрастей (Ніл Сорський). Духовно важливе значення співу – пробудження та розвиток «слізного дару», яке, будучи плодом жалю за гріхи, здатне змити гріховність й оголити справжній образ людини – образ Божий. «Бо псалом і з кам'яного серця змушує виточити сльози». «Сльоза є породження помислів, а батьком помислів є сенс» (Іоан Ліствичник) [71, 140].

«Безмовний спів» – це вказівка на роль піснеспівів у практиці ісихастів, де спів розуміється, насамперед, як синергійний рух душі до Бога, рух таємний, прихований, у своїх глибинах дотичний зі Святим Духом. Отже, рух духовний, безтілесний, але він може набувати художньої тілесності, матеріалізуючись у словах і звуках. Все одно, під кутом зору вчення ісихазму, він може залишитися приналежністю внутрішньої духовної роботи, тієї «солодкості мовчання», яка була відома християнським подвижникам-ісихастам.

Крім того, теоретики ісихазму наголошували на особливій цінності сліз як внутрішнього зламу і «сердечного плачу». Ці поняття вказують на існування внутрішнього і зовнішнього планів молитви (за Паїсієм Величківським). Внутрішній план молитви – це молитовний настрій, високі думки, святі пориви, глибокі почування. Справжньою молитвою буде не та, яка вимовляється «лише устами і язиком», а «найпотаємніша молитва – безмовна, яка возсилається із глибини серця». Вона твориться «не чином тіла і не криком голосу, а з жалем думок і внутрішніми сльозами,

з душевної хвороби і затвором уявних дверей». Саме про таку молитву говорив український проповідник Паїсій Величківський, який прагнув у XVII ст. відновити ісихастську традицію священнобезмолвія в православних монастирях. «Художества молитви», що розуміється як молитва безмовна, «умна», «сердешна», народжують псалмоспів, який, як і молитва, має план зовнішній, чутний, і план внутрішній, потаємний, нечутний, тобто ісихастський.

Отже, за допомогою церковних піснеспівів українська музична культура стала уособленням релігійно-естетичних ідеалів і ментально-світоглядних установок східного християнства в його давньоруській формі. Ісихастські традиції вплинули на процеси культурної ідентифікації й наклали характерний світоглядно-естетичний відбиток на етнонаціональну ментальність та духовну культуру України упродовж віків.

* * *

У духовній культурі Руси-України оприявнювалися як загальнохристиянські закономірності, так і етнокультурні особливості, зокрема під впливом церковної музичної традиції, яка походить із візантійської духовної спадщини. Принциповим рубежем у розвитку музичної культури Київської Русі стало прийняття Східного християнства зі значним впливом святоотцівського віровчення і духовності, втім числі ісихастської традиції, яка прийшла на Русь із Афону й отримала культурні транспозиції в духовному просторі православ'я.

Ісихастська традиція в церковних піснеспівах обґрунтована тим, що серцем літургійної музики є не зовнішні мелодійні форми, а її духовний зміст – «освянення душі» – як найвища мета ісихії. Розкрити світло музики в ісихазмі означає допомогти формувати музичне сприймання як ключ пошуку і дотику Небесної краси, пробудити синергічне бажання бути ближче до Творця, Його істини, блага, досконалості, любові як вищої творчої сили.

Своєрідною формою текстуального показу думки, Слова, Логосу, музичним виявом ісихії є музичний твір завдяки символіч-

ності, наповненості емпіричними і трансцендентними чинниками. Гнозис ісихії в музиці – це і є взаємодія суб'єкта музичного сприймання і конституйованої ним символічної форми, що зумовлює момент його становлення як суб'єкта синергії, – духовної взаємодії, гармонії та рівноваги зі світом. Ці ісихастські ідеї, відомі ще із візантійської естетики, були втілені в літургійній музиці східного християнства, а згодом разом з музикою прийшли до Київської Русі.

Музична культура Київської Русі є виразником релігійно-естетичних ідеалів і ментально-світоглядних установок східного християнства в його давньоруській формі, що вплинуло на процеси етнонаціональної ідентифікації. Як результат культурної транспозиції ісихазму – це музика духовної краси і чистоти, музика покаяння, яка вчить православних українців сокровенного мовчання, вслуховування в синергію своєї душі з Господом. Вона одночасно звернена і до Бога, і до кожного віруючого. У сакральному мистецтві русичів-українців, яке сповнене світла, духовної енергії, духовної гармонії врівноваженого темпоритму і душевної мелодики, музика існувала як особливий звучний тип божественної тиші, спокою, ісихії. Це наклало характерний відбиток на етнонаціональну ментальність та художню культуру Русі-України упродовж усього періоду її існування і дотепер.

ІСИХАСТСЬКІ МОТИВИ В ДУХОВНІЙ МУЗИЦІ ПРАВОСЛАВ'Я В УКРАЇНІ



Церковний спів як феномен духовної культури України

В історичній ретроспективі співочого мистецтва України в контексті становлення національної ідентичності особливе значення має православна духовна музика, яка в буквальному сенсі живить вітчизняну музичну культуру від Київської Русі до Нового часу й сьогодні, що окреслено в наших попередніх дослідженнях [96; 97; 98; 99; 100; 101; 102; 103; 104; 105; 106; 107; 108]. З моменту свого виникнення традиція давньоруського церковного співу київської генези була безперервною: то посилюючись, то слабнучи, вона постійно відроджувалася й набувала в різні культурно-історичні епохи нових якостей.

Дослідження релігійної, сакральної, церковної музики в Україні представлені в працях Б. Жулковського, О. Зосім, Н. Сиротинської, В. Снитіної, О. Шевчук, Л. Терещенко-Кайдан та ін. Однак проблема впливу церковної музики українського православ'я на становлення культурної ідентичності нації, розвиток академічної музики, питання взаємозв'язку церковної музики (співу) і національної «душі» культури станом на сьогодні розкриті неповною мірою й актуалізуються сучасною духовною ситуацією в Україні.

Феномен церковної музики сьогодні варто розглядати не лише як певний жанр музичного мистецтва, а й як специфічний спосіб духовного освоєння та емоційно-образного відображення релігійної картини світу, що породжує своєрідні етноментальні й загальнонаціональні принципи художнього мислення і культурної ідентифікації.

Перший етап розвитку національної музичної медієвістики починається з 1799 року виходом публікації Київського митропо-

лита Є. Болховітінова «Історичні судження в цілому про давній християнський літургійний спів...». Ця робота стала базисною, бо окреслювала майже всі сфери майбутніх наукових розвідок.

Доцільно говорити про чотири основних напрямки наукового пошуку у вивченні церковного співу: історичний, практичний, літургійний і теоретичний. *Історичний*: джерельна база, створення періодизації, відтворення історичного поступу церковного співу, вивчення життєво-творчого шляху церковних композиторів і співаків. *Практичний* – це розшифрування знаменного розспіву, переклад, гармонізація наявних піснеспівів, фіксація сучасної співочої традиції. *Літургійний* – вивчення гімнографії та історії співочих книг. Саме в цей період вивчення псалмографії та богослужбових книг до певної міри переходить із русла богословської в культурологічну та мистецтвознавчу науки про церковний спів. *Теоретичний* напрямок включає вивчення термінології (грецької та створення власної оригінальної), семіографії та основних питань, пов'язаних з мелодійним та ритмічним відтворенням власне автентичного давньоруського церковного співу.

Не всі роботи перших дослідників церковного співу еквівалентні за цінністю й самостійністю. Дослідження митрополита Київського Євгенія Болховітінова «Історичні судження...» є фундаментальними. Архімандрит Мартирій у своїх роботах майже буквально цитує «Історичні судження...» Є. Болховітінова, проте вперше розшифровує картинки давніх рукописів тристрочних і знаменних розспівів. Слід зауважити, що його роботи вирізняються від джерела за структурою та змістом. Найбільш самостійними є роботи естонського за походженням дослідника О. Львова. Аналізуючи статтю «Записки про демественний і тристрочний спів», музикознавець будує історичну перспективу розвитку церковного співу Київської Русі й впроваджує термінологію, також робить критичний розбір наукових поглядів своїх попередників. Дослідник В. Одоєвський узагальнив і запровадив досягнення європейської музично-теоретичної думки в церковну практику. Написана цим автором «Музична грамота для немусикантів» та «Музика з точки зору акустики» є чи не першими підручниками з теорії церковного співу.

В українській музичній медієвістиці формотворчі засади церковної монодії розглядали М. Антонович, О. Зосім, Л. Корній, П. Маценко, Н. Сиротинська, О. Цалай-Якименко, О. Шевчук, Ю. Ясіновський та ін.

Окремі українські дослідники (хормейстер, диригент та регент О. Кошиць, музикознавець діаспори П. Маценко) трактували церковний спів давньої України як першоджерело старого знаменного співу Київської Русі. Інші українські вчені розглядають монодійний церковний спів дотично до різних явищ співочої культури (Г. Васильченко-Михно, Л. Корній, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновський) або у зв'язку із загальним оглядом історії української музики (М. Антонович, о. П. Бажанський, М. Боровик, М. Грінченко, Б. Кудрик, О. Шреєр-Ткаченко). Церковну музику, а саме – східнослов'янську духовну пісню ґрунтовно висвітлюють у своїх монографіях О. Зосім, Ю. Медведик; у взаємозв'язку з візантійською традицією її досліджують Н. Сиротинська, Л. Терещенко-Кайдан.

Серед різних проблем розвитку музичного мистецтва питання самобутності церковного співу у стилі київського наспіву викликає постійний інтерес – як у ХІХ, так і в ХХ столітті. Найбільше вона досліджена свого часу науковцями в аспекті зіставлення його з руським «знаменним розспівом» і отримала вкрай суперечливе розв'язання. Діапазон інтерпретацій автентичності православного церковного співу коливається від визначення його окремих самобутніх рис та визнання національних особливостей його стилістики до твердження про ідентичність пізніх зразків самобутнього церковного співу України і знаменного розспіву та констатації його залежності від знаменного [18; 136].

Культурологічні аспекти дослідження перехідних процесів в українській партесній музиці середини ХVІІІ століття висвітлені в наукових працях О. Шумиліної, специфічність яких міститься в задіянні матеріалів київської колекції рукописних пам'яток Михайлівського Золотоверхого монастиря.

Кисво-Печерському розспіву як цілісному феномену богослужбово-співочої культури України присвячено дисертаційне дослідження Д. Болгарського, в якому охарактеризовано важли-

вий пласт хорової культури України, пов'язаний з багатомістовими традиціями чернечого співу. В ній автор доводить, що Києво-Печерський розспів вбирає в себе основні властивості церковної культури, всередині якої він виник і сформувався: соборність та апостольство, єдність і святість [13, 8].

Але всі зазначені автори розглядали український церковний спів з позиції мистецтвознавчого аналізу, як правило, не доходячи до художньо-естетичних узагальнень в аспекті становлення культурної ідентичності нації, не виокремлюючи впливу на нього ісихастських православних традицій. Спробуймо пов'язати між собою ці два методологічних підходи до аналізу окресленої проблеми – мистецтвознавчий та культурологічний. У нашій науковій праці зробимо спробу розкрити сутність та історію розвитку церковного співу в Україні як феномену духовної культури православ'я та одного із джерел культурної ідентифікації нації; охарактеризуємо взаємовплив візантійської та української православної традиції, зокрема й традицій ісихазму, на церковну музику українського православ'я.

Теоретичну основу дослідження, що відображає духовні, релігійно-естетичні особливості тієї епохи, висвітлено в багатьох працях – як історичних і культурологічних (Г. Вагнер, М. Грушевський, Л. Довга, митр. І. Огієнко, В. Піщанська, І. Франко, І. Юдкін-Ріпун та ін.), так і спеціальних духовно-музичних (Н. Герасимова-Персидська, О. Зосім, Л. Корній, І. Лозова, О. Цалай-Якименко, Б. Шиндін, Ю. Ясіновський та ін.).

Для висвітлення окреслених тем застосовано методи: *аналітичний* – для аналізу історіографії та джерельної бази, осмислення подій, фактів, традицій та ін.; *системний* – для відтворення цілісної системи релігійного світогляду як чинника формування національної ідентичності; *історико-хронологічний* – для проведення дослідження в хронологічній послідовності з урахуванням історичного контексту, відтворення цілісної картини функціонування різних форм і способів існування церковного співу в Русі-Україні у заявлений хронологічний період; *мистецтвознавчого аналізу* – для виявлення особливостей прояву художньо-естетичного змісту

в духовній музиці; *теоретичного узагальнення* – для уточнення термінологічного апарату дослідження, формулювання висновків; *систематизації* основних способів становлення етнокультурної ідентичності через впровадження православних духовних піснеспівів Руси-України в церковний та академічний музичний простір.

Новим у представленій науковій праці є дослідження впливу православної духовної музики (церковного співу) на історичний розвиток співочого мистецтва України. Це вимагало розгляду церковного співу як феномену православної культури; застосування основних понять православної протоестетики, (світло, слово, еманация, анагогіка, синергія) до аналізу духовних піснеспівів Руси-України.

Значущість наукового пошуку виявляється у філософсько-світоглядному, мистецькому, культурологічному, морально-виховному та художньо-естетичному аспектах вивчення впливу церковного співу на духовну культуру України. Зокрема, духовно-моральний та естетичний зміст церковної музики важливий для сучасного мистецтвознавства та культурології під кутом зору розуміння процесів «транспонування» ідей ісихії у світоглядну і музично-естетичну культуру Православ'я.

Витоки вітчизняної духовної культури, зокрема церковного співу, сягають корінням у дохристиянську добу, яка вирізняється високим рівнем міфопоетичної та естетичної свідомості, що проявилось у збереженні деяких елементів язичницької духовної практики (фольклор, обрядові й ритуальні пісні тощо). Крім того, для праукраїнської архаїчної культури були характерними космоцентризм, політеїзм з тенденціями до монотеїзації, антропоморфізм, що, у свою чергу, стало світоглядним підґрунтям для адаптацій народних традицій до християнської віри на теренах України.

З прийняттям християнства музичною опорою для старокиївського співу була греко-візантійська традиція та співочий досвід охрещених раніше слов'ян (болгари, македонці, морави), але впродовж століть український православний спів набув окремих самобутніх музично-естетичних рис, пов'язаних з етнокультурною самоідентифікацією. Так, добре помітною є стилістична окреміш-

ність українських наспівів, зафіксованих у перших збережених нотолінійних друкованих збірках ірмолоїв наприкінці XVI ст. («Ірмологіон», Львів 1707 р.). Характеризуючи взаємозв'язок візантійської та української православної традиції, митрополит і вчений І. Огієнко зазначає, що православна культура увібрала в себе все те, що становить архетипічні риси українства, відтак стала духовним фундаментом, на якому розвинулася національно-культурна ідентичність українців, сформувалася національна ідея, національна пам'ять, духовна культура нації загалом. Відносно швидко запровадження візантійської (грецької) православної віри зумовлене зрілістю релігійної свідомості русичів, а її майже безболісна асиміляція – толерантним ставленням східного християнства до культурних традицій українського народу, завдяки чому православ'я швидко засвоювалося основним прошарком українців [81, 11].

Оскільки, за І. Огієнком, візантійська православна церква упродовж тисячоліть була центром духовної культури православного світу, то «візантинізм» тією чи іншою мірою присутній в усіх сферах нашого духовного життя. Взаємодіючи з прадавньою українською церковною традицією, «візантійське перетворювалося на своє, рідне українське, тому «українець» і «православний» в Україні злилися в одне розуміння» [36, 37]. Візантійський вплив охопив Києворуську духовність усебічно, був прийнятий «душею і тілом», став ідентифікатором української культури, незалежно навіть від особливостей віросповідання, оприявнюючись у святкуванні Храмових празників, Свят-вечора, православних імен на честь угодників Божих, преподобних, святителів та в інших традиціях. Українська православна церква, яка функціонувала на той час автономно у складі Константинопольського патріархату, набула характерних ознак: соборноправності, апостольськості, відокремлення від світської влади, учительності, толерантності, протонаціонального характеру (позиціонуючись як українське православ'я).

Музична естетика українського православ'я спирається на догматику церковного Уставу, який майже не змінився упродовж п'ятнадцяти століть. Вона обумовлена богословською наукою (теологією), християнським віровченням, Собором Отців Цер-

кви, церковними канонами, грецькою церковною термінологією (Літургія, Євхаристія, Біблія, Антимінс, Антидор, Єктенія, Арто́с та інші реалії церковного життя), візантійським та вітчизняним ісихазмом (печерним чернецтвом), дотриманням постів упродовж року (аскетика), наданням людям православних імен на честь Святих, усіма чинами Таїнств, церковним календарем, у якому своєрідним чином знайшли виображення дохристиянські релігійні вірування і традиції.

Православна церква в Україні під юрисдикцією Константинополя мала власну автономію: фінансову, культурну, мовну, світоглядно-ментальну. Грецькі просвітителі святі рівноапостольні Кирило і Мефодій запровадили староукраїнську (давньослов'янську) мову в богословсько-музичний ужиток східного християнства для поширення церковної практики та утвердження духовної культури українського православ'я.

Аналізуючи питання візантійських витоків церковної музики і становлення жанрів, слід зазначити, що грецьке православ'я привнесло в українську церковну музику систему богослужбових піснеспівів, які склалися на той час у християнській гімнографії: кондаки, ірмоси, канони, тропарі та ін. Церковні співи спочатку були одноголосними, рух мелодії – спокійний, урочистий, суворий. Метричного розподілу на такти (в сучасному розумінні) не було, метрику визначав сам текст. В основі «знаменного розспіву» лежала музична система із восьми ладів (гласів) – так зване «осьмогласіє». Ця система існувала у Візантії й була пов'язана з особливостями календарного року.

Однак у Русі-Україні в процесі розвитку церковного співу було створено оригінальне «осьмогласіє», яке базувалося на протоукраїнських музичних зразках. Нескладні мелодійні наспіви-погласиці (автентичні наспіви) виокремлювались як мотиви певних гласів, на основі яких створювалися мелодії на той або інший глас, – усього запроваджено восьмигласове коло богослужбових піснеспівів [147, 23]. У сучасній православній церковній практиці вони викладені в богослужбовій книзі «Октоїх».

Мелодії давніх церковних співів вважалися священними, отже, змінам не підлягали. Однак поступово в Київській Русі розпочався процес пристосування грецьких церковно-музичних практик до місцевих умов, взаємовплив мелодики візантійських співів і традиційної народної музики. Згодом це призвело до певних змін Знаменного розспіву та виникнення нових його різновидів, зокрема славетного Київського наспіву.

Традиційний вітчизняний церковний спів під впливом духовної практики ісихазму [108, 22] набув аскетичної забарвленості, втіленої в низці тілесних та психологічних аскез, об'єднаних каноном піднесеної, урочистої, співаної «ангельської» молитви. Але ще до поширення візантійських канонів церковної музики прадавня Русь-Україна володіла самобутніми надбаннями дохристиянської співочої культури язичницького періоду. Православний церковний спів в Україні постійно співіснував з пісенними та вокально-виконавськими набутками багатоголового народного мелосу. Внаслідок інтонаційних синтезів церковний спів набував статусу національного музичного явища, вбираючи в себе елементи етногенотипу культури, ментальності та способу мислення і почування, які становлять не що інше, як ідентифікатори духу нації [108, 25].

Упродовж XVII – XVIII ст. ряд монодій, або ірмолоїв, отримує нову для того часу назву – «Київський наспів» (за термінологією О. Шевчук, Б. Жулковського). Поступово київський наспів поширюється в Україні й Білорусії, а з середини XVII ст. – і в Росії («Киевский распев»), де фіксується як у знаменних, так і в нотолінійних збірках, в одноголосому й багатоголосому вигляді [148, 22]. Нині Київський наспів широко застосовується в українській православній церковній практиці під час богослужінь (особливо у вигляді хорових обробок – анонімних та композиторських: А. Гнатишина, О. Кошиця, М. Леонтовича, С. Людкевича, К. Стеценка й в аранжуваннях: А. Гноєвого, прот. І. Зайця, В. Завітневича, арх. Никанора, прот. В. Семанцо, Я. Яциневича та ін.), а також починає входити до світової концертної практики.

Поява такої форми богослужбового співу, як «Київський наспів» у музичних (нотних) рукописах православної церкви

XVII ст., належала до новацій тогочасної барокової доби, для якої були притаманні постійні зміни і пошуки в царині культури. Духовні, релігійно-естетичні особливості тієї епохи відзначаються в багатьох працях – як історичних та культурологічних (Г. Вагнер, М. Грушевський, Л. Довга, митр. І. Огієнко, В. Піщанська, І. Франко, І. Юдкін-Ріпун та ін.), так і спеціальних духовно-музичних (Н. Герасимова-Персидська, Ю. Келдиш, Л. Корній, І. Лозова, о. Д. Разумовський, М. Успенський, О. Цалай-Якименко, Б. Шиндін, Ю. Ясіновський та ін.).

Однак у XIV – XVII століттях Українська православна церква перебувала під впливом реформаційної ідеології, негативним проявом якої було запровадження на окупованих українських землях церковної Унії 1596 року. Разом з тим, позитивними зрушеннями в церковному житті можна вважати появу перекладів церковних книг Святого Письма староукраїнською мовою, наприклад Острозької Біблії 1581 р.; вживання цієї мови в богослужіннях та поглиблення релігійної ідентичності, активізацію громадянської позиції, утворення церковних братств як культурно-освітніх осередків, зокрема Острозького, Братсько-Богоявленського; становлення Київського колегіуму як національно-духовного осередку при Братсько-Богоявленському монастирі та інші чинники українського культурного відродження. А до негативних наслідків належать: «окатоличення», конфесійна роздробленість, послаблення етнонаціональної ідентичності, «насильницька латинізація» та полонізація української духовної культури, розкол і братовбивче протистояння, спричинене міжконфесійними конфліктами.

Після насильницького підпорядкування Української православної церкви 1686 року Московському патріархату було підірвано засади ідентичності: національний дух, мову, культуру нації, «зрусифіковано» церкву. Натомість запроваджувалися церковні московитські канони, проповідувалася вірність російському царю та імперії. У церковній музиці богословські тексти виконувалися в російській транскрипції, що в подальшому призвело до послаблення домінуючої ролі православної церковної традиції в житті пересічних українців, зниження її авторитету серед народу [100, 8].

Але ще з середини XVI ст. починається активізація кардинальної зміни художньої системи в музиці. Процес трансформації музичної мови обумовлений синтезом різних культурних традицій: зміцненої кирило-мефодіївської («руського» ірмолійного співу), трансплантованої новогрецької та балкано-слов'янської; запозиченого латинського багатоголосся (як простих його форм, так і «фігуральних», концертних); нових протестантських співів – побожних пісень, кантів і псалм, які були призначені для виконання самими парафіянами. Всі ці художні інновації адаптувалися до пісенспівів українського православ'я на ґрунті місцевої фольклорної традиції. Так формувалося оновлене церковно-музичне мистецтво України, де щільно взаємодіяли конфесійні та фольклорні жанри, давні й нові форми і стилі на ґрунті барокової інтеграції слов'яно-греко-латинських культур. Саме інтеграція цих культур в українському бароко збагатила культурну ідентифікацію як в освіті (Острозька і Києво-Могилянська академії), так і в мистецтві (музика, іконопис, архітектура, література XVII – XVIII ст.).

Разом з тим, стрижневим чинником культурного процесу в Україні до початку XVIII століття залишалося православ'я. Тому й типологія української та великоруської культур барокової доби так чи інакше залежала від специфіки місцевих догматичних та обрядових особливостей зазначеного конфесійного напрямку в християнстві та його музичної культури. Релігійна свідомість та її церковно-музична складова безпосередньо визначала характерні риси українського менталітету (кордоцентризм, софійність, соборність), впливала на процеси націє- і державотворення (козацька та гетьманська Україна) [43, 139].

Становлення української державності передбачало, зокрема, її самоідентифікацію на засадах православної віри, що вимагало нової генерації священнослужителів – добре освічених, енергійних та всебічно підготовлених до виконання своїх обов'язків духівника, пастиря. У культовій діяльності українське православ'я запровадило обов'язкові літургійні правила й, подібно до польської, чеської та інших церков, націоналізувалося. Останнє означало додаткове вшанування власних, у тому числі місцевих святих, піднесення

культу регіональних реліквій та ікон, використання автохтонного протохристиянського фольклору, яке наповнювало живим змістом повсякденну релігійну й художньо-естетичну свідомість.

Реформування православної церкви, на відміну від «старообрядництва», зумовило появу поборників гуманістичних світоглядних цінностей у синтезі релігії, філософії, мистецтва: Петро Могила, Лазар Баранович, Іоан Максимович, Йоаникій Галятовський, Феофан Прокопович, Данило Туптало (Дмитро Ростовський) та ін. Музика була обов'язковою частиною духовної освіти і храмової дії як «синтезу мистецтв» (о. Павло Флоренський).

Домінуюче місце в українській церковно-музичній практиці посів старокіївський наспів, позначений спільністю й відмінністю з візантійською церковною музикою. Візантійсько-православний канон будувався на визначальності принципу анагогіки духовного в художньо-образному відображенні сфери трансцендентного. Приймаючи грецький варіант християнства, Київська Русь запозичила і властивий «візантинізму» пріоритет емоційно-естетичної сфери в духовній культурі через втілення божественної гармонії прекрасного через культ Софії Премудрості Божої. Крім того, візантійський церковний спів був винятково вокальним – із нього повністю виключалися інструментальні елементи, які, на думку Отців Церкви, сприяли розпорошенню уваги й розуму віруючої людини. Остання повинна була постати перед Богом як «внутрішня людина», в усій утаємниченості свого серця, зокрема, через ісихастську молитву. Тому за православними канонами церковного співу в ньому неприпустимі театральні дії, а також різкі динамічні рухи й вигуки, які стоять на заваді зосередженості в тихій «молитві серцем». Церковний акапельний спів в Україні якраз і сприяв досягненню такого молитовного стану у внутрішній софійності, якої дотримувалися українські ченці та печерні ісихасти – від св. Антонія Печерського до Паїсія Величківського.

Інтенсивна міжкультурна діалогічність у добу бароко зумовила динамічне проникнення західноєвропейського багатоголосся в український церковний спів. Здобуваючи дедалі більше прихильників серед православних українців, воно не витіснило цілком

монодійної традиції, яка залишалася досить поширеним видом церковного співочого мистецтва. Багатоголосся впроваджувалося у співочу практику і релігійно-естетичну свідомість людей поступово, через рядковий (строчний), а пізніше партесний спів.

У розвитку цього церковно-музичного процесу контурно простежуються два етапи й типи багатоголосного співу: перший – рядковий, інтонаційною основою якого залишаються знаменний і демественний розспіви; другий – партесний, який ґрунтується на якісно нових принципах гармонійного мислення і мелодики неканонічного типу.

У царині духовної культури упродовж XVIII століття розвиток професійного музичного мистецтва відбувався шляхом еволюції та адаптації багатоголосного церковного співу, основу якого становить *партесний концерт* [57, 253]. Драматургічні особливості останнього засвідчують успадкування і творче переосмислення попередніх здобутків української та західноєвропейської музики: від народнопісенного фольклору до церковних монодій. Створюючи українську партесну музику, митці (М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель, С. Дегтярьов, Г. Ломакін, А. Рачинський, П. Турчанінов, Я. Яциневич та ін.) засвоїли композиторську техніку так званого концертуючого стилю західноєвропейської та польської церковної музики, адаптуючи її до національної музичної мови й інтонаційного мислення. Так зберігалася музична самосвідомість народу як один із культурних ідентифікаторів.

Крім того, рубіж XVII – XVIII ст. позначився інтенсивним впливом на українську церковну музику російської та західноєвропейської композиторської шкіл. Порівняно з історично попередніми візантійськими традиціями бароковий гуманізм і просвітництво пропонують нове бачення людини та її місця у світі й суспільстві. Церковна музика в контексті релігійної та естетичної самосвідомості актуалізувала нову стилістику культури, пов'язану з духовною життєдіяльністю і самоідентифікацією нації. Доба бароко сприяла появі нових тенденцій та особливостей українського церковного співу. Якщо емоційна забарвленість давньоукраїнської церковної монодії характеризувалася спокоєм,

епічною величавістю і споглядальністю, то партесний спів сповнений динаміки та контрастів, пов'язаних з антитетикою бароко. Важливе місце в партесній музиці посіла також сумно-лірична наспівність, наближена до народного жанру «плачу».

Перехід від бароко до класицизму у вітчизняній музичній культурі XVIII століття позначився передусім духовними концертами Д. Бортнянського, М. Березовського та А. Веделя. Поява нового жанру «партесний хоровий концерт» стала можливою завдяки систематизації та синтезуванню зразків православної церковної музики, народного мелосу та світської професійної музики. До витоків партесного співу слід віднести: обрядовий фольклор, візантійський ритуал церковного співу, ірмоложні мелодії, гимнографічні тексти, київський знаменний розспів. Представляли партесний концерт українські композитори Микола Дилецький, Іван Домарацький, Герман Левицький, Симеон Пекалицький. Зі львівських зібрань збереглися імена Бешевського, Завадовського, Гавалевича, Шаваровського, Челушина та інших митців музичного мистецтва, проте більшість партесних концертів збереглися як анонімні і без дати написання.

Церковний богослужбовий спів XIX століття в Україні був систематизований і виданий у нотних записах, які пізніше мали назву «Обіходи», «Збірники», у складанні яких брали участь у різний час вітчизняні вчені, монахи, композитори, регенти: О. Мізинець, П. Турчанінов, Сластіон, В. Завітневич, М. Тележинський, О. Колісниченко, О. Кошиць та ін. 1838 року під редакцією О. Львова видано перший «Обіход», у якому було розшифровано й систематизовано старовинні київські наспіви, аранжовані для мішаного хору. Пізніше, 1869 року вийшло у світ друге видання «Обіходу» за редакцією М. Бахметєва. Попри широке застосування доміант септакордів із септимою у верхньому голосі й надмірним вживанням хроматизмів і дисонансів, варто зазначити, що саме в цій редакції збереглися натуральність мелодії та стародавній тематичний матеріал київських наспівів, що дає право вважати ці наспіви основою церковних співів «Обіходів», а отже, спадкоємцями церковного співу Київської Русі.

Упродовж усього XIX століття православна церковна музика в Україні мала величезний вплив на всю її духовно-музичну культуру, зокрема й на академічну вокально-церковну музику, яка виконувалась на світських заходах. Класики партесного співу і основоположники нового жанру «партесний хоровий концерт» М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель на основі київських наспівів створили потужний пласт церковної хорової музики, неперевершеної за своєю красою, яка вирізнялася мелодійністю і релігійною емоційністю, немовби промовляла до розуму і серця. Композитори Західної України Б. Вахнянин, М. Вербицький, В. Матюк, Д. Січинський, черпали натхнення із творчості класиків, мали їх за взірць у написанні власних богослужбово-музичних доробків, які використовувалися в духовних семінаріях.

Поряд з літургійними піснеспівами сформувався й активно впроваджувався в український храмовий вжиток національний церковно-музичний стиль – церковні пісні (їх називали також кантами і псальмами), осередками розквіту яких були православні семінарії, парафіяльні школи, монастирі. Мелодії цих церковних пісень побудовані на ладоінтонаціях та метроритміці українського фольклору. Жанр «церковна пісня» також був представлений у православному богослужінні, оскільки був за музичними характеристиками доступним для виконання всіма парафіянами, особливо колядки та щедрівки, Великопостові пісні, пісні на честь Храмового свята, духовні пісні-молитви до святих, Богородиці, Спасителя, Ангела Охоронця та інші духовні твори. Як правило, церковний кант чи псальма виконувалися церковним хором або разом з усією громадою перед Євхаристією (Причастям) [105].

Церковні хорові твори та церковні пісні писали також композитори-священники: М. Вербицький, С. Воробкевич, І. Лаврінський, В. Матюк, О. Нижанківський; церковні багатоголосні композиції були опубліковані у збірках шкільних співаників (серед авторів: М. Гайворонський, Й. Кишакевич, Ф. Колесса, С. Людкевич, Д. Січинський та ін.), хорових творів для однорідних та мішаних хорів (С. Людкевич, К. Стеценко), – тобто церковна музика звучала і в школах, позашкільних мистецьких закладах, у побуті.

Чимало творів найвищої музичної проби дійшли до сучасності як «твори невідомого автора».

На початку ХХ століття українська православна музика переживала сплеск національного духу. Серед плеяди церковних композиторів цього періоду вирізнялися: П. Козицький, О. Кошиць, М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Яциневич. Основоположником церковної православної музики ХХ століття слід вважати К. Стеценка, який написав богослужбові піснеспіви, що постійно виконувалися під час Служби Божої: «Всеношна», дві «Літургії», «Панахиду», гармонізував канти, колядки, щедрівки; мав тонке відчуття національного духу в творчості.

Після заборони радянським урядом Української автокефальної православної церкви (УАПЦ) у 30-х роках ХХ століття церковний спів був представлений більшою мірою в усному переданні (канти, псалми, духовні пісні, колядки, щедрівки), а також українською діаспорою аж до проголошення незалежності України 1991 року.

Пореформений період розвитку України (до 1917 року) характеризувався найперше бурхливим зростанням економіки. Завдяки новим європейським технологіям вона перетворилася на один із найбільш економічно розвинутих регіонів Російської імперії та Європи. Посилилася роль інтелігенції, її діяльність у напрямку здійснення національного відродження, піднесення національної самосвідомості українців, їхнього політичного поступу. Активність інтелігенції значною мірою сприяла широкому розвитку української духовної культури, вражаючи здобутки якої дають можливість говорити про ХІХ ст. як про класичну добу в утвердженні культурної ідентичності нації.

На початку ХХ століття православна церква слугувала опорою царського режиму Московії по всій Україні. Після того як київський митрополит 1686 р. був поставлений під зверхність московського патріарха, вона перейняла московські церковні канони, стала посилювати русифікацію, проповідувати вірність царю та імперії. І хоча наприкінці ХІХ ст. серед нижчого духовенства й особливо семінаристів почала поширюватися національна та соціальна свідомість, ставлення української інтелігенції до церкви залишалося

загалом неоднозначним, оскільки її вважали твердинею суспільного консерватизму та антиукраїнських настроїв.

На початку ХХ століття після Першої світової війни почала утверджуватись ідея розриву з Росією, в тому числі церковної самостійності, виникали національні релігійні осередки з активізацією ідеї автокефалії української православної віри, українізації церкви, що реалізувалося в рішенні Всеукраїнської Православної Церковної Ради 1921 року про створення УАПЦ (Української автокефальної православної церкви). Згідно з тогочасними віяннями Українська православна церква перебувала на демократичних позиціях у питаннях самоврядування, виборності єпископату, парафіяльних священників, автокефальності у керівництві парафіями мирян і настоятелів (церковна десятка). Стрімкий злет авторитету Української православної церкви в ці часи можна пояснити її підтримкою серед міського духовенства та простих парафіян, православної діаспори.

Серед нововведень того часу – церковний спів українською мовою замість адаптованої церковнослов'янської (транслітерованої російської), відхід від консерватизму в зовнішньому вигляді церковнослужителів, дозволі на одруження перед висвятою їх у диякони, функціонування церковно-приходських шкіл з українською мовою навчання для всіх верств населення. Реакція совєтської влади на всі ці прояви національної ідентичності була нищівною: вона наклала непосильні податки на Українську православну церкву, обмежила діяльність духовенства, закрила парафіяльні школи; заарештувала митрополита В. Липківського за звинуваченням у націоналізмі й розпустила Всеукраїнську Православну Церковну Раду (ВПЦР). Проіснувавши ще кілька років, УАПЦ змушена була перейти у підпілля.

Як висновок, варто зазначити, що комплексний аналіз світоглядних, богословських, соціокультурних традицій ісихазму, які оприявнилися, зокрема, в духовних піснеспівах під час церковних відправ, детермінував їхній вплив на релігійно-естетичну свідомість православної людини. Вплив ісихастських традицій духовної культури на церковні піснеспіви Візантії та Київської Русі актуалізувався в їхній

культурно-історичній спадковості і самобутності. За допомогою церковних піснеспівів музична культура Київської Русі стала уособленням релігійно-естетичних ідеалів і ментально-світоглядних установок східного християнства в його давньоруській формі.

Отже, історико-культурний аналіз православного церковного співу України XI – XX століть дає підстави для подальшого дослідження впливу церковно-музичної практики на становлення культурної ідентичності нації. Церковний спів як феномен української духовної культури потребує його збереження як важливої складової процесу культурної та релігійної ідентифікації в сучасних православних церквах України.

Музичні та ментально-естетичні особливості церковного співу православ'я: перипетії розвитку

Упродовж майже двох тисячоліть духовну культуру людства формує церковна музична традиція, однією зі складових якої є богослужбовий спів, що із давніх часів називався «ангелоподібним», ісихастською «молитвою серця». Ця особливість набуває значення музичного культурогенезу. Виступаючи у формі багатовікової літургійної практики, православний піснеспів одночасно стає плідним ґлом для досліджень сьогодення. Даний науковий аналіз є спробою розкрити ментально-естетичні особливості церковного співу в його історичному, теоретичному і практичному аспектах, схарактеризувати витоки вітчизняної церковної музики в контексті історії української музичної культури.

Загальновідомо, що православна церковна музика пов'язана з обрядовою практикою перших християнських громад. Перші християни, зазначає філософ та мистецтвознавець С. Безклубенко, співали, збираючись разом. Співали те саме, що й ортодоксальні іудеї. Проте, на відміну від них, не могли дотримуватися біблійної заповіді грати славу й хвалу Богові «голосом трубним», «хвалити Його хором під тимпани, хвалити Його на струнах і органах» та «хвалити Його на арфі та гусях», оскільки ці християнські зібрання були конспіративними й глибоко таємними, зазна-

вали гонінь та переслідувань [84, 59]. Не випадково у християн наступних поколінь збереглася традиція ритуального поховання з відповідними піснеспівами і поминаннями – «плачами», «голо-сіннями». Звідси й особливості християнського церковного бого-служіння [84, 69].

Традиційна християнська церковна відправа є свідомо заглибленою у внутрішній світ віруючої людини, позначена закритим від земного життя «утаємниченим і для ангелів» піснеспівом, феноменом інтровертного характеру з його образною узагальненістю, опосередкованістю почуттів та сугестивністю.

Вся візантійська система церковної музики культивувала авторитет книг Святого Письма, музичний богослужбовий текст мав за основу правила Отців Церкви стосовно місця й завдань музики в церковному богослужінні («Настанов» Григорія Ніського, Григорія Богослова, Василя Великого, Августина Блаженного, Климента Александрійського, Іоана Златоустого та ін.). Важливим постає окреслення ментально-естетичних, освітньо-виховних, культуротворчих особливостей православного церковного співу в контексті розвитку української духовної культури, їхня роль у формуванні культурної пам'яті й самосвідомості української нації.

Упродовж кількох століть поширення християнства русичі, або давні українці, перенесли на свій ґрунт і адаптували репертуар візантійської церковної монодії. Разом із репертуаром з Візантії було запозичено й систему навчання, виконавську практику, форми й жанри, а також нотацію, яка згодом набула нових форм. Осмислення мистецької сутності піснеспівів за нотолінійними записами українських ірмологіонів віддавна було предметом зацікавлення вчених-медієвістів та музикознавців-теоретиків.

Становлення української музичної культури на рівні духовно-релігійних зв'язків Київської Русі та Візантії з часу прийняття християнства (988 р.) досліджують І. Григорчук, С. Шумило, Л. Терещенко-Кайдан, А. Царенок, В. Піщанська та ін. Методологія діалогу двох культур – Візантії та Київської Русі в естетичних дослідженнях розроблена в працях Ю. Афанасьєва, Ю. Лєгенького, В. Малахова, І. Сюдюкова, П. Шевчука, Ю. Юхимика.

Культурологічний аспект цієї проблеми почасти висвітлений у дослідженнях Л. Білозуб, М. Загорулько, Ф. Макаревського, О. Язвінської, З. Яропуда та ін.

Ще наприкінці XIX ст. відомий музикознавець, автор наукових праць із теорії та історії розвитку церковного богослужбового співу XVII – XVIII ст., священник І. Вознесенський звернув увагу на самодостатність музично-виражальних засобів у церковній монодії за українськими нотолінійними ірмологіонами. Вчений зауважує, що залежно від функції, яку виконував хор під час служби та безпосередньо самого богослужбового тексту піснеспіву, «одні з них мали більш речитативний характер і діяли, в основному, на свідомість прихожан; інші ж – мелодичний, кантиленний, і збуджували їх почуття» [18, 27]. Через півстоліття його думку розвинули інші музикознавці й теоретики, які наголошували на високій організованості музичної форми й наявності елементів структурних типів розвитку в піснеспівах церковної монодії, що відображено в підручнику «Художні принципи музичних стилів». Лінійно-мензуральні записи дають змогу виразніше окреслити структурні особливості музичних форм піснеспівів, які є загальним надбанням музичного досвіду як давніших епох, так і Ранньомодерної доби. Саме в такому контексті розглядаються особливості музичного формотворення церковних наспівів.

Із запровадженням християнства в києворуській церковній практиці з'являються співці (півчі), богослужбові православні книги та школи богослужбового церковного співу. За Володимира Великого до школи церковного співу набирали обдарованих співців із охрещених (1015 р.), які співали на свій давній обрядово-народний лад і навіть до одноголосних (монодійних) співів грецьких півчих додавали свої традиційні музичні елементи і зврати, створюючи оригінальну, з суто українським ментальним характером, церковну музику.

У ранньохристиянські часи на молитовних зібраннях співали й читали богослужбові тексти всі присутні на богослужінні християни. Спеціально навчених співців та читців не було. Проте, з часом із числа особливо талановитих і достойних за своїми ре-

лігійними та морально-естетичними чеснотами парафіян за жеребом стали підбирати півчих та священників, котрі згодом стали іменуватися кліриками (обраними за жеребом). Слід принагідно зауважити, що в сучасній українській церковній практиці спів під час Служби Божої всіма парафіянами православної церкви набуває дедалі більшого поширення.

Тогочасна візантійська церковна музика являла собою систему наспівів – формул, які одночасно виконували й функцію ладів. Їх записав Іоан Дамаскін ще у VIII ст., запровадивши до церковної практики у формі Октоїху. Останній регламентував загальний склад наспівів, які застосовувалися в богослужінні, тоді як якість виконання залежала від підготовленості співця-клірика, його уміння співати одні й ті самі тексти на різні наспіви й у різній манері: діатонічній, хроматичній та енгармонічній. Зазначені наспіви називалися «подобнами», або «подобними», але існували також піснеспіви з конкретною мелодією (самогласні), які в поєднанні з «подобнами» утворювали основу візантійської музичної системи [60]. Ці піснеспіви виконували не лише професійні церковні співаки, а й аматори; віруючі нерідко розділялися на два хори і співали поперемінно, а потім разом. Зібрання співців традиційно було поділене на праве та ліве крило і мало назву хору або кліросу (крилосу).

Датовані XI століттям богослужбові книги (Стихирарі, Ірмолої, Кондакари, Мінеї, Празники, Параклітики) також свідчать про оригінальність, самостійність фактури знаменного розспіву, який ґрунтується на ладовій системі українського народного співу. Безлінійні музичні знаки в цих книгах проставлені над складами і словами тексту, а ритм слова надавав ритму музиці. Ці знаки називалися *знаменами*, пізніше – *крюками*. У свою чергу *знамена* поділені на *кондакарні* (дрібні знаки) і *стовпові* (великі). Така система найдавнішого українського церковного співу отримала назву «знаменного розспіву».

Метод композиції залишався таким самим: текстові рядки розспівувалися на основі послівоків, мелодії були тонально різними, і піснеспіви закінчувалися різними ступенями звукоряду. Наприкінці XVI ст. в Україні піснеспіви осьмогласія переводяться

зі знаменної нотації на п'ятилінійну, до найбільш ранніх видань зараховують львівські Ірмологіони 1700 і 1709 рр.

Приведення церковних піснеспівів у відповідність до законів осьмогласія має велике значення, оскільки дає змогу кожному півчому без допомоги композитора розспівувати і запам'ятовувати велику кількість богослужбових піснеспівів, вивільняє слух від осьмогласного канону, створює основу для міцної співочої традиції, дає можливість всім, хто знає мелодичні рядки гласу, об'єднатись у співі будь-якого піснеспіву, вести загальний ансамблевий спів. Схема гласової мелодії може бути утримана в слуховій пам'яті будь-якої людини, яка має музичний слух та увагу. Осьмогласіє має важливе значення серед інших богослужбових упорядкувань. Воно надає богослужінню порядок та єдність у співі, сприяє відомій різноманітності наспівів, встановлює їх для сти-хир, тропарів, кондаків, догматиків та ірмосів Канону [136, 52].

Розучуючи необхідний церковно-пісенний репертуар, місцеві парафії спрощували і скорочували його, надаючи йому регіональних мелодичних рис, що демократизувало й наближувало церковний спів до ширших потреб. Це прискорювало етнонаціональний процес створення власного літургійно-богослужбового стилю, хоч основними осередками церковного співу продовжували залишатися єпископські кафедри Києва, Чернігова, Володимира, Луцька, Холма, Перемишля, Галича, а також великі монастирі й, особливо, Києво-Печерський. Тодішній «однорядковий» запис наспівів дає можливість припустити, що і знаменний розспів спочатку був одноголосним та унісонним, на зразок церковних співів у східних церквах, на Заході й Візантії.

Проте дослідження сучасних науковців свідчать, що цей спів «...був нотований на один голос через брак тоді «знамен» на більше голосів, однак у практиці співали його на два або й три голоси на засаді природної імпровізації в народній гармонії, звичайним ходом у рівнобіжних терціях з добавкою ще одного нижнього голосу, що донині практикується у нас» [136, 55].

Отже, під впливом української народної поліфонії поступово розвинувся багатоголосний церковний спів – так званий «строко-

вий», або рядковий, з якого потім зародився заснований на українському контрапункті партесний спів, що у XVIII столітті досяг високого рівня. Строчний (строковий) і партесний спів на 2, 3, 4, 5, 6 голосів потребував точної фіксації звуку, що послугувало винайденню київської п'ятилінійної нотації, яка актуальна й донині.

Під кутом зору естетичної природи варто зазначити, що в православній церковній музиці всі богослужбові піснеспіви за способом їх виконання поділяються на такі види: антифонні, респонсорні, епіфонні, канонарші та гимнічні.

Антифонний вид – від грецького «який звучить у відповідь» – почерговий спів одного твору двома церковними хорами, наприклад кліросним та архієрейським, чи соліста й хору, за якого кожен із хорів почергово співає в певному молитовному творі стих і стихиру чи мелодійний фрагмент та приспів. Цей специфічний спосіб виконавства створює ефект діалогу двох хорів. При цьому хори займають місця з двох боків солеї – праворуч та ліворуч від іконостасу. Розпочинає спів завжди хор, який розміщується по правий бік іконостасу. До прикладу, в молитві-псалмі «Блажен муж» кожному стихиру почергово співає окремий хор. Перший хор: «Блажен муж, що не йде на раду нечестивих. Алілуя...» – другий: «Бо знає Господь путь праведних, а шлях нечестивих загине. Алілуя...» Можливе виконання приспіву «Алілуя» одночасно двома хорами (tutti).

До антифонних піснеспівів із Вечірньої та Ранішньої відправи належать також: «Від юності моєї», «Господи, взиваю до Тебе, вислухай мене», «Величання», із Літургії: «Благослови, душе моя, Господа», «Хвали, душе моя, Господа», «У Царстві Твоїм згадай про нас, Господи» та інші молитовні співання.

Респонсорний вид зосереджений на ключовій його ознаці, яка асоціюється з відповіддю (з лат. *responsum* – відповідь). Суть цього піснеспіву полягає в тому, що співці, щоразу застосовуючи один і той самий текст, відповідають на кожне прохання священнослужителя. В такий спосіб виконуються Єктенії: Велика, Мала, Потрійна, Заупокійна, Єктенія Оголошених, Вірних, Благальна та Сугуба. Наприклад, священник виголошує Велику Єктенію: «За мир з неба і спасіння душ наших Господу помолимось», хор відповідає:

«Господи, помилуй»); кожен наступний виголос (прохання) священника хор супроводжує співом «Господи, помилуй» та ін. [106]. Спів хору має бути неперервним, на ланцюговому диханні.

До іншого виду респонсорного співу належать, наприклад, Прокимни, які читаються на Ранній та Літургійній відправі; за логікою яких читець виголошує за чином стихи псалма (у богослужбовій практиці «стихами» прийнято називати «вірші»; «стих» – це короткий вислів із книг Священного Письма). Від «стиха» походить назва різновиду церковних піснеспівів – «стихира» – пояснення того, що резюмує даний стих; після чого співці відповідають співом першого виголошеного читцем стиха. У кінці читець псалмодіює (розспівано читає) першу половину стиха, а співці відповідають йому співом другої його половини.

Епіфонний (інофонний) вид (епіфон – вступ, заспів) – це стих псалма, своєрідний заспів, який приєднується до певного стиха псалма спочатку, наприклад тропарі на непорочних п'ятого голосу «Благословен еси, Господи, навчи мене заповітів Твоїх». *Інофон* – це приспів. Суть цього церковного музикування полягає у приєднанні заспіву до певного стиха-псалма спочатку або ж по його закінченні. При цьому приспів виконує хор, а постійний стих псалмодіює один співак. Приспів також може виконуватися разом зі стихом псалма, одним хором або ж антифонно. Наприклад, на ранній відправі пісня «Богородиці» «Величає душа Моя Господа і зрадів дух мій Богові Спасові Моєму...» – співає соліст чи клірик перший стих, а хор співає приспів: «Чеснійшу від херувимів...» – соліст співає другий стих: «Бо зглянувся на покірливість раби Своєї, ось бо віднині ублажатимуть Мене всі роди...» – хор: «Чеснійшу від херувимів...» – і так до кінця піснеспіву.

Канонарший вид піснеспівів передбачає таке музикування, за якого музичну фразу спочатку виголошує на одному тоні канонах (може бути учасник хору чи регент), а співці після цього повторюють словесний текст мелодично. Таким способом виконуються стихири, зокрема перед звучанням самого піснеспіву канонарх оголошує глас (з церковнослов'янської – «голос», що також передбачає конкретну мелодію, притаманну цьому гласу, або зада-

ється певний тон), за яким потрібно співати стихиру, після чого одразу виголошує початкову фразу тексту, а співці накладають на цю фразу вже мелодійний текст, і так фраза за фразою [106, 17]. Канонарх фактично виконує роль суфлера, а хор відповідно дублює його. Такий церковний спів практикується переважно в монастирях, коли хор розділений на два по обидва боки солеї, тоді канонарх стає посеред церкви чи солеї, щоб було чути всім співцям, або в тих випадках, коли співають усі присутні в церкві. Цей тип виконання практикується, коли часто змінюються тексти стихир, а співаки знають мелодії гласів напам'ять. У сучасній православній церкві спів з канонархом майже не практикується, як видозмінений варіант існує традиція вселюдного співу під орудою канонарха, роль якого виконує диякон, найбільш поширених молитов: «Отче наш», «Вірую», «33 Псалом» та ін.

Гимнічний (пісенний) вид піснеспівів зводиться до виконання їх від початку до кінця без перерви як окремий твір (молитву). Даний вид найбільш уживаний і практикується на всіх православних богослужіннях, оскільки потребує лише вивчення музичного твору зі сталим текстом. До таких піснеспівів належать: «Світе тихий», «Нині відпускаєши», «Хваліте ім'я Господне», «Мале славослів'я», «Велике славослів'я», «Єдинородний Сину», «Достойно єсть» та ін. [106, 18]. Варто зазначити, що саме гимнічний піснеспів, який передбачає незмінність і затребуваність текстів молитов, є найбільш уживаним у церковній спадщині як професійних хороших композиторів доби Бароко, так і регентів-деместиків, домінуючим він залишається у православному літургійному богослужінні й дотепер. Серед молитов на гимнографічні піснеспіви найбільш поширені: «Отче наш», «Херувимська», «Милість спокою», «Єдин свят», «Алилуя», «Хваліте Господа з небес» та ін.

Гимнічні церковні піснеспіви в церковно-літургійній практиці є прообразом нового стилю виконавства – концерту, що виконувався як окремий твір наприкінці Літургії перед Святим Причастям (Євхаристією). В цей час закривалися Царські Врата Катапетасмою (особливою ширмою, тканиною), клірики у вівтарі готувались до Причастя, а церковний хор співав твір-концерт, що відповідав праз-

нику церковного календаря. Даний вид церковного піснеспіву дав назву новому церковному стилю музики, який домінував в епоху Бароко, – українському партесному концерту, який представляв «високе» Бароко і був найвидатнішим здобутком музичної культури українського православ'я «золотої доби» (за Л. Корній) [58]. Проте характер церковності суворо дотримувався.

Рушійною силою церковно-співацької практики в усі часи була і до сьогодні залишається школа регентства (керівника церковного хору), яка, без перебільшення, є інтелектуально-мозковим центром цієї специфічної і вкрай складної діяльності, яка зосереджена передусім на процесі створення художньої образності трансцендентної природи. Достатня кількість композиторів, хорових диригентів, викладачів музики в минулому були регентами. Серед них – всесвітньо відомі: М. Березовський Д. Бортнянський, А. Ведель, О. Архангельський, П. Чесноков, О. Кастальський, К. Пігров, Г. Ломакін, С. Дегтярьов та ін. Функцію керівника хору в церковному богослужінні виконували доместики, або ж протопсалти – керівники хорового співу й відповідальні за співочу частину богослужіння.

Піснеспіви в духовному подвижництві монахів спиралися на їхній молитовний статус і в цій якості були розкриті у творах Отців Церкви. Спів псалмів – вітха і допомога (особливо для новоначальних ченців), що дає змогу «всередину серця дієслова ся утвердити і углубіти» й буває необхідною як весла, які потрібні в затишну погоду човну, що несеться через море пристрастей (Ніл Сорський). Духовно важливе значення співу – пробудження і розвиток «слізного дару», який, будучи плодом жалю за гріхи, здатен змити гріховність й оголити справжній образ людини – образ Божий. Оскільки, як зауважує преподобний Іоан Ліствичник, псалом і з кам'яного серця змушує виточувати сльози, а сльози відповідно є породженням помислів, тим часом як батьком помислів є смисл [46; 134].

Історичні джерела містять згадку про «мусикийские азбуковники» – посібники, які донині ще не знайшли належного опрацювання сучасними дослідниками. 1677 р. у м. Вільно (нинішній Вільнюс) вийшла у світ «Грамматика пения мусикийскаго» – перший і протягом тривалого часу єдиний у Східній Європі підруч-

ник з теорії музики, контрапункту і композиції. Автором її був «житель града Києва» М. Дилецький, котрий навчався на той час у Віленській академії [139, 35]. Спеціалісти в галузі музичної культури вважають, що «Граматика» М. Дилецького не поступається за рівнем музичним посібникам тогочасної Європи.

Згаданий музичний трактат став важливим посібником для композиторів – творців партесної музики, а також для співців, її виконавців. Він широко використовувався у новостворюваній вітчизняній мережі музичної освіти, сприяв поширенню релятивного способу співу за сольмізаційною системою й техніки композиції партесної музики, закладенню основ нової музичної теорії й національної естетики. Донині збереглося понад 20 редакцій «Граматики». Особливо цінним є її український переклад, видрукуваний 1723 року в Санкт-Петербурзі й перевиданий 1970 р. у Києві [139, 38].

Головним надбанням посібника є напрацювання для хорового церковного співу. Система партесного співу М. Дилецького спиралась одночасно на традиції церковного знаменного розспіву й народнопісенного багатоголосся. Старовинний церковний спів композитор гармонійно поєднав з українськими піснями та інструментальними мелодіями. Партесний спів церковного хорового багатоголосся з його акордовим складом та поділом хору на групи голосів вражає уяву незвичайною урочистістю й величавою монументальністю. Даний церковний багатоголосний хоровий спів вплинув на становлення, стилістику й композицію жанру духовного концерту.

Середина XVII ст. позначилася початком процесу активного запровадження в церквах партесного співу. У зв'язку з реформуванням православної духовної музики за особистим наказом царя Олексія Михайловича було привезено до Москви відомих українських композиторів і хормейстерів С. Пекалицького й М. Дилецького. Також до Придворної співацької капели в Петербурзі (1479 р.) запрошували, а часто й примусово відправляли українських спудеїв та випускників Братського Богоявленського колегіуму, Київської лаврської школи, глухівської Школи співу та інструментальної музики, що свідчило про високий рівень, зокрема й церковно-музичної освіти, цих українських навчальних закладів. Керівни-

ками Придворної співочої капели царської Росії були також українські композитори світового рівня, такі як Д. Бортнянський та М. Полторацький, солістом – М. Березовський, С. Давидов та ін. Упродовж середини XVII та XVIII ст. набір музично обдарованих співаків із України для капели відбувався систематично.

У 1770-х роках центром підготовки в Україні півчних і диригентів для капели став клас вокальної та інструментальної музики Харківського казенного училища. Цією справою займалися композитори Максим Концевич, Артемій Ведель. Для капели набирали кліриків із Києва, Новгорода-Сіверського, Глухова, Острога (за А. Рачинським).

Проте вже з 1569 року (Люблінська Унія Литви з Польщею) розпочалася нова окупація та експлуатація України поляками: було обмежено культурне і політичне життя, посилювалися впливи латинського католицького Заходу, через несприйняття ними православного духовенства принижувався сам інститут Православної Церкви. Водночас обрядовість, звичаї та церковний спів залишилися недоторканими. Цьому сприяли свідомі верстви населення, які гуртувалися у православні братства і протидіяли пропаганді латинської (католицької) церкви.

Українські церковні піснеспіви наприкінці XVII – XVIII ст. стали об'єктом дослідження відомих істориків мистецтва та музикознавців: Д. Антоновича, Н. Герасимової-Персидської, Л. Корній, К. Харламповича, О. Цалай-Якименко, І. Чудінової, О. Шевчук, Ю. Ясіновського та ін. Культурологічний аспект цієї проблеми почасти висвітлений у дослідженнях Л. Білозуб, І. Григорука, Ф. Макаревського, В. Піщанської, Л. Терещенко-Кайдан, О. Язвінської та ін. Аналізові естетичної думки доби українського Бароко присвячені праці Л. Довгої, І. Бондаревської, М. Загорулько, Л. Левчук, В. Личковаха, О. Морозова, М. Ольховик, Б. Парахонського та ін.

Зокрема, в роботах М. Загорулько виокремлюються основоположні принципи систематизації понять барокової протоестетики: принцип мімезису, принцип софійності, принцип синтетизму. В контексті цих принципів розглядаються феномени «гносису

ісихії», «синергії серця», «радості серця» та «раціональної чуттєвості», що дає змогу зрозуміти духовно-чуттєву природу естетичного тезаурусу українського Бароко [39, 93].

Філософ-естетик С. Уланова вказує на наявність елементів світськості в українській церковній музиці другої половини XVII ст. Адже в православних храмах тогочасне музичне виконавство здійснювалося не лише за церковними канонами, а й «по своєму умышлению». У церковних псалмоспівах поєднувалось «горішнє» та «нижнє», небесне і земне, духовне й тілесне, самобутньо синтезуючи ці полюси людського буття. У цьому жанрі духовної музики, немов у дзеркалі, відбивалися душевні переживання тогочасної людини, яка щиро вірила у можливість зцілити душевні недуги зверненням до церковного музичного мистецтва [128, 102].

Оскільки в основі православної молитви лежить біблійна догматика християнської традиції, що є глибоко символічною, церковні піснеспіви українського православ'я, які є естетичними виразниками цієї традиції, також містять ознаку символізму. Важливим у цьому сенсі є тлумачення того чи іншого твору під кутом зору його символічного значення залежно від Богослужбового чину з дотриманням чітких правил церковного уставу. Суть специфіки церковного музикування доби Бароко, яка побутує в рамках української православної традиції, потребує детальнішого звернення до витоків цієї традиції, що сягає корінням глибокої давнини і формує специфічний тип релігійної свідомості й культурної ментальності.

Незважаючи на «вишукано-ускладнені форми» барокової музики, зокрема партесний концерт, які відзначає О. Шевчук, саме її гармонійне поєднання зі специфічними елементами українського музичного фольклору дає те особливе відчуття, що вражає своєю, за словами дослідниці, «простотою, мелодійністю та стриманістю образної структури» [148, 21]. Створюється винятковий бароковий релігійно-естетичний колорит з його виразною емоційністю, з підкресленими мелодійними піднесеннями і спадами, анагогікою та катарсисом (очищенням). Названі характерологічні риси згодом набули яскравого вираження у творчості видатних

композиторів доби пізнього українського Бароко: М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, які поступово переходили до музичної естетики класицизму.

З часом українська літургійна музика доби Відродження, яка мала європейський рівень та вектор розвитку, набула поширення в Росії, Сербії, Білорусі й стала у фарватері формування церковно-музичних пріоритетів, національної стилістики культури.

Українське православ'я доби Бароко, запровадивши обов'язкові літургійні, в тому числі музичні правила, «націоналізувалося», що означало вшанування власних святих, піднесення культу місцевих реліквій та ікон, використання місцевого християнського фольклору в літургійній богослужбовій практиці, це наповнювало живим змістом релігійну свідомість українця [58, 143]. Саме «живий зміст релігійної свідомості» наділяє сакральне музичне мистецтво особливим характером та відтворює винятково-унікальний козацький *Sacrum* (термін В. Личковаха), тим самим надаючи козацькій музичній творчості специфічно-характерологічних ознак. Православна церковна музика позначилася на особливостях українського барокового світовідношення, розкриваючи смислову єдність і взаємоопосередкованість релігійно-естетичних форм освоєння світу воцерковленою людиною.

Перша половина ХІХ століття – особливий час для української музики, час становлення національного стилю як у класичній академічній музиці, так і в духовній, час пошуку національної ідентичності. Це відбувається як на практичному, так і на теоретичному рівнях в усіх сферах музичного мистецтва. До певної міри, це було підготовлено розвитком історичної думки та археологічних відкриттів, але, безсумнівно, було також частиною загального потужного історичного процесу. Серед численних нововведень цього часу присутнє і становлення української музичної медієвістики, або «Літургійного музикознавства», – це перший етап розвитку науки про церковний спів, представлений іменами Київського митрополита Є. Болховітінова, архімандрита Мартирія Горбачевського, В. Ундольського, М. Григор'єва та ін. У роботах цих дослідників були сформовані основні напрямки церковного співу з наукового

погляду, сформульовано його головні проблеми і практичні завдання, які є актуальними і до наших днів.

Варто зазначити, що музично-естетичний та історико-культурний аналіз православного церковного співу України упродовж XI – XX століть дає підстави для подальшого дослідження впливу церковно-музичної практики на становлення культурної ідентичності нації. Церковний спів як феномен української духовної культури потребує його збереження як важливої складової процесу культурної та релігійної ідентифікації в сучасних православних церквах України.

Окрему увагу слід приділити розвідці питання естетичної трансформації релігійного стану душі засобами православної музики у вченнях ісихастів-практиків упродовж усього періоду існування православ'я. На думку християнських подвижників, творчість – це не тільки прояв Бога, це його абсолютна природа. У початковому слові Біблії сказано: «Бог створив небо і землю» (Бут. 1:1), і тому Бог є «Творцем всього видимого і невидимого». Екзистенційну природу людини як образу і подоби Господа становить потреба у творчості, діяльна здатність до світоперебудови, формування сфери вищих духовних цінностей. Натхненне прагнення до творчості, здатність бачити і створювати щось принципово нове закладені в кожній особистості. Це відлуння або навіть, можна сказати, відображення божественної суті Його «енергейї».

Отже, молитовне «умне» співдіяння, духовна співтворчість ісихастського подвижництва упродовж усього періоду його існування через синергійність веде до «співпраці», енергейного злиття Божественної благодаті й свободної людської волі. Особистісні бесіди з Господом на рівні ісихастської синергії є духовною співтворчістю, благодатною співпрацею у плані Спасіння. Людина – це образ і подоба Божа за архетипами Духу, Слова і Креації, а тому здатна до творчості, вільного і свідомого творення, за допомогою Божою, а надалі своєї душі, очищення серця, вигнанню із себе гріха та гріховних помислів.

Православна Церква приймає будь-яке вчення про благодать, яке не обмежує чи пригнічує людську свободу, «добру волю»,

в тім числі й у творчості. Якщо ми прагнемо досягти повноти синергійного спілкування з Господом, то маємо не лише уповати на Божу поміч, а й зробити свій духовний внесок шляхом душевного зусилля і добродійного напруження, кенозису, саможертвності, «приреченості» себе на Добро. За допомогою церковних піснеспівів українська музична культура стала уособленням релігійно-естетичних ідеалів і ментально-світоглядних установок східного християнства, що вплинуло на процеси національної ідентифікації й наклало характерний відбиток на етнонаціональну ментальність та духовну культуру Руси-України упродовж віків. Наукова розвідка надала можливість виокремити історико-культурний сенс і зміст православної церковної музики як феномена, що уособлює тип мислення і почування православної людини і надає уявлення щодо її світогляду. Феномен церковної музики розкрито і як специфічний спосіб духовного засвоєння та емоційно-образного відображення світогляду, що породжує етнонаціональний тип художнього мислення і культурної самоідентифікації людини.

Означимо, що православний церковний спів, який розвивався в симбіозі з автентичним багатотональним народним мелосом, уже з початку запровадження християнства набирав статусу українського національно-музичного явища. Цей процес шліфувався і кристалізувався упродовж усього періоду Середньовіччя та доби Бароко. Тому церковний спів, як феномен української духовної культури, потребує його збереження як важливої складової процесу культурної ідентифікації нації.

Бароковість у літургійній музиці України XVII – XVIII століть

Як ми вже зазначали, культура церковних піснеспівів в Україні доби Бароко ґрунтувалася на літургійних традиціях Київської Русі, які були запозичені з Візантії та Балканських країн. Для музичної візантійсько-слов'янської спадщини в Україні XVII ст.

була характерною потужна стимуляція з використанням новогрецького й новоболгарського репертуарного матеріалу, інтенсивною взаємодією усталеної локальної музичної традиції з утвореними гібридними зразками церковно-наспівної монодії. Останній органічно притаманна синкретична нерозчленованість словесної, ритмічної та мелодико-інтонаційної складових. Причина цього бачиться в недорозвинутості на той час вітчизняного мелосу в його ірмолойному богослужбовому співові: ще відчувався брак музичних засобів виразності, складнощі формування багатоголосної псалми [148, 13].

Оскільки в основі православної молитви лежить біблійна догматика християнської традиції, що є глибоко символічною, церковні піснеспіви українського православ'я, які є естетичними виразниками цієї традиції, також містять ознаки символізму. Важливим у цьому сенсі є тлумачення того чи іншого твору під кутом зору його символічного значення залежно від Богослужбового чину з дотриманням чітких правил церковного уставу.

Суть специфіки церковного музикування доби Бароко, яке побутує в рамках української православної традиції, потребує детальнішого звернення до витоків цієї традиції, яка сягає корінням глибокої давнини і формує специфічний тип релігійної свідомості й культурної ментальності.

Музична культура і православний тип Богослужіння були трансплантовані, тобто до повної міри перенесені із Константинополя, тому структура богослужіння, система організації знаменних розспівів, музична схема «осьмогласія», значна частина термінології були запроваджені грецькими священиками та ченцями на теренах Київської Русі.

Проте ідеографічна система запису музичних зразків давньоруської пісенної творчості ускладнює уявлення їхнього первинного звучання. З огляду на це сучасна церковно-виконавська практика, звертаючись до величезного пласту церковної музики, вивчає богослужбову церковну музику від монодії до новітнього багатоголосся. Відбувається урахування проблематики генеалогії стародавніх розспівів, системи організації гласового співу, появи

раннього багатоголосся, розвитку духовного хорового концерту епохи Ренесансу, зокрема класичного хорового концерту, а також аналізу сучасних авторських композицій біблійної тематики. Така практика допоможе реалізувати різноманітні підходи щодо осмислення цього пласту культури і в найраціональніший спосіб надасть можливість віднайти ті чи інші способи його трактування на сучасному етапі.

Про естетичні переорієнтації можемо говорити, зокрема, стосовно розвитку українського музичного мистецтва XVII – XVIII століть, у якому барокові риси позначилися вкрай виразно та своєрідно. Барокова музика, як і більшість літературних жанрів, вирізняється помітною дифузійністю між професійним і народним мистецтвом. Музичний фольклор за барокової доби набув значного розвитку, і вже «на середину XVIII ст. сформувався його основний класичний фонд (за Л. Корній).

На думку дослідниці В. Піщанської, система формоутворень української духовної культури XVII – XVIII століть має у своєму підґрунті літописання козацьких часів. Під кутом зору культурології воно репрезентує самобутній уклад козацького духу України барокової доби, що вимальовується як культурно-історична цілісність [91, 137]. Саме козацтво виступило у час формування й розквіту наступної доби Бароко як «захисник християнської віри, прийнятої та освяченої далекими предками».

У мистецтві українського козацтва типологічно бароковим виступає, перш за все, синкретизм естетики і релігії, який ґрунтується на світоглядно-ментальному та художньо-образному ґрунті української етнічної культури. Притім козацьке Бароко вирізняється всеосяжним прагненням відображення в мистецтві багатогранної контрастності й сакральності української культурної душі, намаганням розкрити релігійну духовність естетичними засобами.

Це визначало утворення нової барокової художньої системи, заснованої на застосуванні незвичних засобів («чудне та містеріальне»), запровадженні оригінальної мистецької логіки («гострий розум», «кончето») [43, 137]. Остання відзначила появу нових стильових ознак через релігійно-естетичний діалог й синкретизм

барокових й народно-традиційних форм, розкриваючи діалогізм і синкретизм естезису та віри в духовній культурі українського козацтва. Наприклад, слідування бароковим канонам у їхньому імпровізаційному варіанті дало змогу козацьким митцям наповнювати свої фольклорні твори особливими індивідуальними рисами, заснованими на регіональних етнокультурних засадах та глибинному релігійно-естетичному синкретизмі. Це надало можливість окреслити особні стилістичні риси козацького фольклору як народного джерела вітчизняного музичного Бароко та автентичного вияву духовної культури українського козацтва в її важливій етнокультурній та регіональній специфікації.

Отже, із середини XVII століття маємо можливість говорити про автентичне, унікальне та своєрідне мистецтво українського (козацького) Бароко, зокрема музично-церковне, де духовний синкретизм своїм підґрунтям мав державницьку свідомість, засновану на культурно-історичній пам'яті та національно-конфесійних інтересах, звідки й виникла єдність релігійної та естетичної сфери у духовній культурі православного українського козацтва.

Численні згадування божественного, сигнатурні звернення до Господа Бога, ушлявлення православної віри є підтвердженням духовного начала козацької естетики, свідченням глибокої релігійності українського козацтва і, на нашу думку, є своєрідним «одухотворенням», «воцерковленням» тих подій, які відбувалися на славу України.

Загальноприйнятим є поділ барокової музично-естетичної спадщини на польсько-українську (елітарну) і козацько-православну (народну) іпостасі [27, 139]. У другому варіанті поняття «козацтво» та «православ'я» майже ототожнюються, а їх ідентифікація відбувається на рівні української етнічності («низового бароко»), основу якої насамперед становить мова та її вияви в усіх видах мистецтв, особливо в церковній православній музиці. Слід також підкреслити їх значущість як сполучної ланки в духовній культурі, яка опосередковано впливає на різноманітні чинники суспільного життя, а головне – на процес формування світоглядних ідей, духовних цінностей, естетичних орієнтацій, соціальних поглядів та

свідомості загалом. Провідним чинником такої своєрідності були зміни в художньо-естетичному баченні й розумінні світу, зумовлені бароковими тенденціями в українській культурі того часу. Про естетичні переорієнтації можемо говорити, зокрема, стосовно розвитку українського музичного мистецтва XVII – XVIII ст., у якому барокові риси позначилися вкрай виразно та своєрідно. Музика бароко, як і більшість мистецьких жанрів, відзначається помітною дифузійністю між професійним і народним мистецтвом.

Дослідник Ф. Макаревський подає документальне свідчення про функціонування на теренах вольностей запорізьких окремої школи «вокальної музики та церковного співу», що міститься у його праці «Матеріали для историко-статистического описания Екатеринославской епархии». Архієпископ-краєзнавець констатує: «Въ началъ 1770 года изъ Съчи запорожской переведена была въ слободу Орловщину школа вокальной музыки и церковнаго пѣнія» [75, 494]. І далі дослідник козацької старовини пояснює мету цього акту: «Это сдѣлано было с той цѣлю, чтобы среди запорожья, какъ бы въ центрѣ семейнаго казачества, поднять и возвысить въ запорожь церковное чтеніе и пѣніе, чтобы въ школь практически приучить молодыхъ казаковъ, хлопцовъ, къ церковному пѣнію, образовать изъ нихъ отличныхъ чтецовъ и пѣвцовъ для всѣхъ вновь открываемыхъ церквей и приходовъ запорожскаго края» [75, 499]. Наведені факти демонструють триєдність мети козацького навчання: релігійно-просвітницьку, освітню та естетичну, що є свідченням високого рівня духовної культури українського козацтва [75, 502].

Можемо говорити про існування серед українського козацтва XVII – XVIII ст. системного мистецького виховання, що відповідало естетичним вимогам до людини епохи Бароко, коли церковний спів сприймають як «гармонійну частину мистецького ансамблю храму: музики, архітектури, живопису, скульптури, різьблення, ліплення, поезії, риторичного мистецтва» [139, 38; 140]. Саме музика сприймалася бароковою людиною як об'єднуюча ланка серед різних видів сакрального мистецтва, а чільною галуззю музичного мистецтва доби українського Бароко вважалася церковна музика, де провідним жанром був хоровий (партесний) спів.

Церковний партесний спів своєю вишуканою майстерністю, поліфонічною складністю, одухотвореною емоційністю у використанні надзвичайних можливостей людського голосу вражав навіть своїх сучасників. У щоденнику Павла Алеппського занотовано враження із подорожі антіохійського православного патріарха Макарія від почутого ним в одній із запорізьких козацьких церков церковного хорового співу: «Ніщо так не дивує нас, як краса маленьких хлопчиків та їхній спів, виконуваний від щирого серця в гармонії зі старшими» [75, 325]. Безсумнівним є й те, що релігійно-естетичні почуття іноземця посилювали як поєднання різних видів барокового мистецтва в єдиному сакральному ансамблі мистецтва православного храму, так і його внутрішній стильовий синкретизм, заснований на глибинних духовних засадах української етнічної музичної культури.

Зазначимо, що найбільш виразних, емоційно-проникливих і духовно-специфічних форм національний мелос набув саме в церковній музиці Бароко. Особливо досконалим і характерологічним у творчості М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя є проникливе автентичне подання і релігійно-естетична інтерпретація української мелодики. Отже, в другій половині XVIII століття українські композитори створювали музику на мистецьких засадах європейської барокової традиції, але одночасно, як доведено музикознавцями (Н. Герасимовою-Персидською, Л. Корній, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновським), у своїй творчості «використовували фольклорні цитати, окремі інтонації, а іноді інтерпретували фольклорні джерела» [155]. Безперечно, серед використаних фольклорних джерел існує чимало народно-музичних взірців, належних суто мистецькому середовищу українського козацтва.

Загалом українське Бароко, як і козацька духовна культура, вирізняється всеосяжним прагненням відображення в мистецтві багатогранної контрастності української культурної душі, намаганням розкрити релігійну духовність естетичними засобами, втілити сакральні сигнатури в художні образи.

Отже, в Україні вперше було створено і запроваджено жанр церковних концертів – *партесний хоровий концерт* (поліфоніч-

ний, розкладений на голосові партії хоровий твір, який використовувався як у релігійній, так і в світській музиці). Сильні контрасти, чуттєва повнота, емоційність цієї музики роблять її близькою до ораторського мистецтва. Відчуваються естетичні ознаки стилю бароко – захопити, вразити, зворушити слухача. Важливо зазначити, що церковний спів у духовному житті українців посідав особливе місце: його своєрідність ґрунтувалася на розумінні людиною самої сутності музики, що дає можливість людині проникнути в той шар буття, який перебуває за межами слів і понять, катарсису, «музики тиші», гнозису ісихії.

Нова ладово-гармонічна система впроваджувалася, супроводжуючись еволюцією від наспівно-формульного до динамічного музичного мислення як супроводу церковних богослужінь. Із часом українська літургійна музика доби Відродження, яка мала європейський рівень та спрямованість, набула поширення в Росії, Сербії, Білорусі й стала домінуючою щодо церковно-музичних пріоритетів, національної стилістики музично-естетичної культури.

В уявленні про духовну культуру європейське суспільство спиралося на свій реальний культурний досвід, пов'язаний з ідеєю Бога і пронизаний моральним духом Євангелія. Саме духовність об'єднує розрізнену дійсність і підносить її до морального, правового, просвіченого життя, до висот релігійного почуття, естетичного світопереживання і взаємного філософського знання й виступає охоронцем моральних настанов реальностей людського буття. Таку функцію духовного життя воцерковленої людини і виконує православна церковна музика.

Суттєві зміни в українському церковному співі від його витоків до часів Бароко відбулися під впливом національно-визвольних, антифеодальних рухів та селянсько-козацьких повстань XVI – XVII ст. під релігійним гаслом оборони православної віри.

Тривав процес переосмислення естетичних цінностей, ірмолонні мелодії періоду Середньовіччя поступилися якісно новим зразкам церковної монодії. З'явилися новітні для того часу особливості – емоційна виразність мелодики кантиленного співу, нові зразки музичної стилістики й регулярної акцентної ритміки. Нова ладово-гармонічна система впроваджувалася, супроводжу-

ючись еволюцією від наспівно-формульного до музичного мислення як співдії в церковних богослужіннях.

Українське Бароко можна назвати «національно довершеним» мистецьким стилем не лише тому, що період XVII – XVIII століть в історії становлення самосвідомості української культури є найвизначальнішим, а головним чином тому, що художнім відображенням цієї епохи стали сакральні образи та ідеали, які знайшли естетичне втілення в українському мистецтві. Як результат даного мистецького уособлення ідеалів та образів в українському мистецтві філософ-естетик В. Личковах вбачає їхній естетичний вплив на формування національної ментальності та духовної культури; крім того, на його думку, саме завдяки таким релігійно-естетичним утворенням серед кордоцентричних і духовно-екзистенціальних цінностей і постають «святості життя» [67, 149].

Sacrum – сфера вищих цінностей козацтва. У чому ж суть і духовні змісти козацького Sacrum'у? Як він утілює православні ідеали? Збереження національної автентичності українського народу та боротьба за українську державність, що з початку XVII століття сконцентрувались навколо ідеї оборони «Віри та Церкви», стали ідейним стрижнем українського козацтва, набувши сакральної цінності. Саме в релігійній формі відбувалася всенародна національно-визвольна війна середини XVII століття, рушійною силою якої були козаки. Військові дії відбувались під гаслом оборони православної віри, яка мала реалізувати широку національну програму в суспільно-політичній, духовно-релігійній та культурно-освітній сферах.

Обґрунтовуючи провідну роль церкви в українському Sacrum'і й у національному житті України XVII – XVIII століть, М. Грушевський відзначав: «Релігія се прапор національності в тім часі: боротьба віри православної й католицької, се боротьба культури русько-візантійської й польсько-латинської. Церква се предмет особливої уваги й опіки української суспільності, заразом покажчик її національної сили й значення, пульс (живчик) її національного життя, її діяльної енергії» [30, 23].

Як зазначає найбільший знавець українського козацтва Д. Яворницький, доступ на Запорозьку Січ був можливим за умови виконан-

ня декількох правил, серед яких обов'язковою була вимога сповідувати православну віру. З посиланням на А. Скальковського, видатний історик деталізує вимоги до претендентів стосовно їхнього віросповідання, пояснюючи, що кожен, хто прийшов на Січ, повинен був неодмінно сповідувати православну віру. Це означало визнавати її догмати, дотримуватися постів, знати Символ віри і молитву Господню; якщо він був католик чи лютеранин, повинен прийняти православ'я; якщо ж він був жид або магометанин, повинен був хреститися урочисто в «греко-руську» віру [145, 146].

У духовній культурі українців XVII ст. світоглядні акценти зміщуються з релігійних на суспільно-політичні, постає запит на споріднену працю в науковій та музично-естетичній сферах, що стало базисом для виявлення творчого потенціалу нації. Зазначені принципи простежуються у творах теологів, педагогів, громадських діячів, зокрема В. Транквіліона-Ставровецького, Д. Туптала, Є. Славинецького, Т. Щербацького, Ф. Прокоповича та ін. Особливо виразно відобразилися ісихастські традиції в духовній музиці, зокрема в псалмах, кантах, духовних піснях, які були дуже поширеними у світському та релігійному просторі України XVII – XVIII століття. Відомі донині канти і псалми Д. Туптала «Взирај з приліжанієм, тлінний чоловіче», «Ой горе мні, грішнику сущу», Ф. Прокоповича «Хто кріпко на Бога уповая», «Над могилою Рябою», Є. Славинецького «Святії Святителіє, к вам прибігаєм», Т. Щербацького «Що я кому виноват, за що погибаю».

Творчість кобзарів, лірників, бандуристів, зазначає український науковець І. Тилик, слід також трактувати як оригінальний різновид практики реалізації ісихастських ідей: «соработнічество», «співтворчість», «умне деланіє», оскільки вони власною активною громадською позицією, що базувалась на патріотизмі, народній етиці, побутовій філософії та родинній моралі, уособлювали і трансливали духовний світогляд простих людей. Беручи за основу ладово-інтонаційні традиції, усний народнопоетичний мелос, ці народні співці у власній творчості досягли всебічної реалізації мистецьких завдань національного самозбереження засобами музичного мистецтва. У морально-естетичних текстах кантів і псалм було закумуляовано

як суспільно-політичні настрої, так і особистісні психолого-емоційні переживання українців [123, 39 – 43].

Ісихастська ідея богопізнання представлена також у текстах партесних концертів лірико-драматичного спрямування періоду раннього Відродження в Україні, де наголос робиться на особистісному покаянні, на душевних переживаннях і «шуканню Бога» кожною людиною. Серед партесних концертів: «Век мой скончается», «Оле, окаянная душе» та ін. Як зазначає українська дослідниця Н. Герасимова-Персидська, в партесних концертах, як і в кантах і псальмах, відчувається образно-емоційна зорієнтованість на «виточення сліз покаяння», розвиток «слізного дару», очищення душі в морально-емоційному прояві через співпереживання, співчуття до ближнього, милосердя [22, 42 – 43].

Збереження національної автентичності українського народу і боротьба за українську державність, які з початку XVII ст. сконцентрувалися навколо ідеї оборони «Віри та Церкви», стали ідейним стрижнем українського козацтва, набувши сакральної цінності. Українське православ'я доби Бароко, запровадивши обов'язкові літургійні, в тому числі музичні правила, «націоналізувалося», що означало вшанування власних святих, піднесення культу місцевих реліквій та ікон, використання місцевого християнського фольклору в літургійній богослужбовій практиці, – це наповнювало живими смислами релігійну свідомість українця. Саме «живий смисл релігійної свідомості» наділяє сакральне музичне мистецтво особливим характером і відтворює винятково-унікальний козацький *Sacrum* (термін В. Личковаха), тим самим надаючи козацькій музичній творчості специфічно-характерологічних ознак.

Православна церковна музика позначилася на особливостях українського барокового світовідношення, розкриваючи смислову єдність і взаємоопосередкованість релігійно-естетичних форм освоєння світу воцерковленою людиною. Сфера козацького *Sacrum*'у була сфокусована в культурному універсумі, який під впливом релігійної та естетичної сфер обіймає все розмаїття духовних способів самовизначення барокової людини. Козацький *Sacrum*, культурологічне розуміння якого розкриває не лише духовну єдність барокової людини з навколишнім світом (макрокосмом

Бога), а й визначає особливий мікрокосмос «внутрішньої» людини, з усім розмаїттям її культурних цінностей та світоглядних особливостей способу існування. Все це й утворювало смисложиттєві принципи культурної ідентичності українського козацтва, розкриваючи її ціннісні орієнтири і найвищі духовно-естетичні цінності.

Варто резюмувати, що саме в добу українського бароко активізувався перехід до нової системи запису церковної музики, в українській музичній практиці утверджувалось багатоголосся, партесний спів (а саме: жанри партесного концерту, хорового мотету). Характерними рисами цього партесного співу стали: багатоголосся, переважно акордового складу, з поділом хору на групи голосів, без інструментального супроводу; урочистість, монументальність, поділ на 4, 8, 12 і більше голосів; сполучення гармонійної повноти звучання з широким розвитком мелодико-поліфонічного начала (поєднання акордово-гармонічної та поліфонічної фактури звучання). Можна вважати, що генезі раннього християнського богослужбового співу, як і співу української православної традиції, властива детермінанта суспільно-історичного характеру.

Тогочасне барокове літургійне виконання в Україні позначене широкою сферою естетичного впливу, адже кожна освічена людина мусила володіти основами церковного співу і нотної грамоти як невід'ємної складової релігійно-естетичних наук, покликаних сприймати духовну музику, зокрема церковний спів, і формувати власне світовідношення як «святівідношення» (термін В. Личкова). Цей жанр духовної барокової музики поставав специфічним «дзеркалом», у якому тогочасна людина бачила свої душевні порухи й убачала засіб зцілення від душевних недугів.

Отже, доба українського Бароко вирізняється самобутністю національної церковної музики, що оприявнилося в гармонійному поєднанні канонічних богослужбових музичних традицій з народним мелосом. Естетична специфіка сакрального музичного мистецтва – це глибокий синкретизм біблійної літургійної поетики та її мистецького оспівування, «херувимського співу», що, зрештою, і стає окрасою Богослужіння. Ця специфіка детермінує ключову духовну функцію богослужбового піснеспіву, яка динамізує процеси емоційного впливу на людину аж до катарси-

су й активує її прагнення до колективної співаної молитви, що є надзвичайно цінним для православ'я. Зокрема, в українській культурній ментальності це стимулює формування і життєздатність почуття «соборності», яке із церковної практики переходить у світську і формує культурну ідентичність нації.

Різновиди богослужбової музики православ'я в Україні

Від зародження християнства і майже до кінця XVII ст. церковна музика залишалася єдиним видом професійного музичного мистецтва в Україні. Розвиток церковного співу характеризувався появою центрів хорового співу, шкіл, традицій та напрямків, які в них виникали.

Спів за богослужінням – це особлива форма музичної культури, яка відрізняється від світської музики насамперед призначенням і духовним навантаженням, а також своїм строем, ритмом та мелодикою. Головна особливість богослужбового співу полягала в тому, що він розглядається не як мистецтво, а як аскетична дисципліна, як частина духовного життя і служіння людини, в чому полягає його принципова відмінність від світської музики.

Оскільки пересічній людині в повсякденному житті складно наблизитись до спілкування з вищим духовним світом, то люди з найдавніших часів використовували духовну музику, щоби привести у відповідність до світу Горнього свій внутрішній світ. Богослужбовий спів, таким чином, – це мова, якою людина звертається до Бога, вона, поряд з іншими видами мистецтва (живопис, архітектура, скульптура, література, ораторське мистецтво), є найважливішим засобом трансляції сокровеного духовного змісту богослужіння й водночас – його емоційним підсилювачем.

Людина, прийшовши до храму, повинна була опанувати свої емоції, уважно та глибоко слухати молитви, а почувши богослужбовий спів, вникнути у текст псалмів, а не відволікатися від них. В Русі-Україні ставлення до співу було як до таїнства. Різницю

між музикою і богослужбовим співом вбачали в тому, що спів долучав віруючого до старанної молитви, а музика вважалася створеною для насолоди.

Втім, і дотепер бракує комплексного музикознавчо-культурологічного дослідження характеристики та специфіки використання духовних жанрів сакральної музики під час церковних відправ, неповною мірою розкрита тема присутності канонічних богослужбових текстів у цих духовних піснеспівах, не визначено особливості побутування духовних творів зі світськими, неканонічними текстами на церковну тематику в православній традиції. Ця проблематика станом на сьогодні є актуальною, а тому науково доцільною.

У даному розділі на музикознавчо-культурологічному і художньо-естетичному ґрунті схарактеризовано жанрову палітру церковних піснеспівів на прикладі канонічних та неканонічних духовних творів, які широко вживаються під час церковних відправ у православних храмах України. Вважаємо, що за допомогою церковних піснеспівів музична культура України стала уособленням релігійно-естетичних ідеалів та світоглядних установок, які впливають і сьогодні на духовну культуру українців.

Благочестивий церковний спів служить важливою умовою під час православного богослужіння. Він супроводжує богослужіння і надає йому особливої урочистості; дає змогу всім присутнім у храмі діяльно брати участь у богослужінні, співдіяти в молитві; захищає від блукання думок і налаштовує до молитовного піднесення розуму і серця до Бога; є найкращим засобом висловити перед Богом хвалу Його величчю, любов і вдячність за Його благодіяння, також дієвим способом висловити благання про зцілення від скорбот, страждань, прохань про помилування, поміч і заступництво.

Дослідниця і регент В. Матвієнко виокремлює з часів апостольського богослужіння церковні піснеспіви трьох родів: псалми, гимни та духовні пісні [125, 74]. До псалмів авторка відносить спів Давидових псалмів, які донині мають широке вживання в богослужінні Православної Церкви. Під гімнами розуміються пісні старозавітних отців, зокрема пісня Ізраїля, що її співали після переходу через Червоне море (Вих. 15:1–19); викривальна пісня

Мойсея (Втор. 32:1–43); пісня Анни, матері Самуїла (і Царств. 2:1–10); пісні пророків: Ісаї (Іс. 26:9–17), Авакума (3:1–12), Іони (2:3–10); пісня трьох вавилонських отроків (Дан. 3:24–90). Сюди також належать: пісня Богородиці (Лк. 1:46–55), молитва Симеона Богоприїмця (Лк. 2:29–32), молитва Захарії (Лк. 1:68–79). Третій рід церковних піснеспівів становлять духовні пісні. Це пісні, що їх склали самі християни з натхнення Духа благодаті [125, 76].

Зазначимо, що в християнському богослужбовому чині поєднуються під час богослужінь як церковні псалми, так і гимни. Як відомо, ще в III – IV століттях богослови і ченці-ісихасти давали тлумачення зазначених псалмів та гимнів, зокрема у святих Іполита, Дідима, Євсевія, Феодора Іраклійського. Пісні старозавітних праведників особливо цікаві тим, що вони були прийняті св. Іоаном Дамаскіним за основу складених ним церковних Канонів. Варто зауважити, що чимало пустельників-ісихастів і після складання Уставних тропарів використовували зазначені церковні пісні (псалми, гимни) замість тропарів.

Втім, не слід плутати рід церковної музики – *псалом* (канонічний текст псалмів царя Давида) з жанром *псалма*, який бере свій початок з народного поховального обрядового піснеспіву – плачу, і з прийняттях християнства набуває широкого побутування як духовний твір під час богослужіння й у світському середовищі.

Отже, охарактеризуємо різновиди духовної музики українського православ'я, які викристалізувались упродовж віків у церковній практиці й донині побутують у православному богослужінні. Серед основних: кант, церковна молитва (тропар, кондак, стихира), псалма, монодія, духовна пісня, Канон.

Кантом називають багатоголосну (найчастіше триголосну) пісню напівпрофесійного походження із силабічним текстом побутового світського або духовно-моралістичного змісту. Жанрово-стильова різниця між кантом і псалмою полягає в тому, що за музичною мовою світські й духовні канти тяжіють до народної пісенності; псалми – до професійного, церковного співу. Як правило, автором віршів, музики та аранжування канта була одна людина, яка зберігала традицію анонімності, навіть за життя тво-

рця, і навпаки, знаючи ім'я автора канта, твір завжди виконували як «невідомого автора».

Типовий жанр епохи Бароко, *кант* органічно поєднує в собі середньовічні та новочасні риси. У канті співіснують принципи середньовічної модальності й функціональної системи мажоро-мінору. За тематичною складовою канти поділяються на духовні та світські.

Світський український кант вирізняється яскравою музичною самобутністю, зумовленою його близькістю до народнописаного і танцювального мистецтва Русь-України. З одного боку, канти переходили у фольклор і продовжували своє існування уже як народні пісні; з другого – народні пісні, розспівуючись на три голоси «під кант», тобто в стилі канта, зберегли кантову традицію до наших днів.

Духовні канти написані на церковні сюжети, приурочені до православних свят річного кола богослужінь, до святих, Богородиці, Спасителя. При написанні духовних кантів не використовуються богослужбові канонічні тексти – це авторський духовний твір. До найбільш уживаних кантів варто віднести: «Ой зійшла зоря» (Почаївський кант) у гармонізації М. Леонтовича, «Радуйся, радість Твою воспію» кант XVII ст. на музику ієромонаха Єпіфана Славинецького, «Похвалу принесу сладкому Ісусу», «Взирає з прилежанієм» на музику Дмитрія Ростовського ті ін.

Автором ще одного духовного канта «Мати милосерда» є Данило Савович Туптало. Це відомий український вчений середини XVII – початку XVIII ст., громадський та церковний діяч, богослов, священник, який став єпископом, відомим у православному світі під іменем Дмитрія Ростовського; пізніше він обіймав митрополичу кафедру як митрополит Ростовський та Ярославський.

Кант «Мати милосерда» написаний у жанрі духовного канта до Пресвятої Богородиці. Музикознавчі дослідження зазначеного твору робили науковці-регенти Ганна Гаврилець, Оксана Ярмак, Олександр Козаренко. Виконували: церковний хор «Видубичі» (керівник В. Шовкун), ансамбль «А капелла Леополіс» (керівник Л. Капустіна), хорова капела «Дударик» (керівник М. Кацан), церковне вокальне тріо «Неопалима Купина» (керівник О. Сапожнік) та інші.

Щодо поетичного тексту твору, то він належить до пісень-молитов, плачів, сповіді, прохань, смирення і надії людини на милість Божої Матері. У кожному куплеті повторюються прохання про допомогу зі сльозами, а саме: «воплем кріпким, Тебе, Мати, чиста Діво, молю», «воплем кріпким зову», «глас услиши, мой плач внуши...», що співзвучно дохристиянським фольклорним жанрам плачу над померлими. Також увесь твір закінчується надією, оптимізмом і покорою « Мати милосерда, Ти еси ограда от лютого врага злого храниши мя всегда».

Твір написаний для мішаного складу в тональності D-dur, нами зроблено перекладення для жіночого тріо – в G-dur; музичний текст складається із двох частин, двох фраз, кожна фраза включає чотири такти, друга частина має повтор у кожному куплеті. Щодо текстового літературного навантаження, то варто звернути увагу на староукраїнський текстовий виклад і українську вимову, зважати на це при запам'ятовуванні тексту. Для керівника колективу особливих труднощів при цьому не має виникнути – варто звернути увагу на настроювання хору камертоном, фразування, донесення чіткого тексту до слухача. Перший і другий голос (S1 і S2) мають мелодію, яка виписана у терцію. Даний музичний виклад дуже характерний для народних пісень, де два голоси в інтервал терцію співають мелодію, а третій, низький голос, – дає гармонічну основу, функцію. Вважаємо, що даний твір написано в такому музичному викладі для швидкого запам'ятовування, з розрахунку на більшому текстовому навантаженні – в даному разі, на особистісній та загальній молитві. Духовний кант «Мати Милосерда», як і подібні йому канти авторства Данила Туптала, широко використовуються в церковному богослужінні, зокрема як для співу всім храмом перед Святим Причастям (як Концерт), так і в концертному вокально-академічному виконанні.

Не менш затребуваним у православної богослужбовій практиці є *церковні молитви* (тропарі, кондаки, стихирі) грецького, старокиївського, київського, болгарського, давньоукраїнського обіходного, гласового (на мелодію одного із восьми богослужбових гласів) наспівів на канонічні тексти. Музикознавчі та культурологічно-есте-

тичні характеристики кожного із таких наспівів засновані передусім на тому, з якої церковної практики привнесений той чи інший наспів та асимільований в українське церковне мистецтво.

Зробимо музикознавчо-культурологічний аналіз найбільш уживаної в сільських та міських малих парафіях *церковної молитви* (тропаря із Вечірньої Служби Божої) давньоукраїнського обіходного наспіву «Під Твою милість» в аранжуванні Дмитра Бортнянського, в перекладі для однорідного жіночого складу О. Сапожнік. Відомо, що Дмитро Бортнянський вважається корифеєм української духовної музики епохи Бароко та одним із родоначальників унікального українського жанру партесного концерту, який отримав широке побутування як у Європі, так і в Україні й по праву вважається вершиною професійного виконавства будь-якого академічного хорового колективу й дотепер. Будучи регентом і композитором, він майстерно аранжував також канонічні богослужбові тексти, молитви різних наспівів, а саме: Київського наспіву, Знаменного наспіву, Грецького наспіву, Болгарського наспіву, обіходного наспіву, які й донині використовуються під час церковних відправ.

Церковна молитва давньоукраїнського обіходного наспіву «Під Твою милість» написана на канонічний богослужбовий текст, її й у наш час співають наприкінці вечірньої Служби Божої, також іноді Літургії, молебнів до Богородиці, аранжовану для трьохголосся – до акафістів та молебнів усім святам Православної Церкви (наприклад, у молебні до прп. Варвари та архістратига Божого Михаїла – церква святого Архістратига Михаїла, Київ, Пирогів; квартет «Левит» Золочівського деканату УАПЦ ті ін.). Жанр твору – *церковна молитва (тропар)*, форма є способом розкриття змісту твору, що оприявнюється в композиції, жанрі, художній мові; в нашому разі – форма відображає зміст твору, тобто богословський сакральний текст молитви, написаний Отцями Церкви, затверджений на Священних Соборах (зібраннях), і входить до щоденного богослужіння Православної церкви України, УГКЦ та УПЦ КП.

Твір написаний для мішаного складу хору, в нашому випадку перекладений на однорідний триголосний жіночий склад. Щодо

змісту молитви – це канонічна молитва до Пресвятої Богородиці. Даний твір вимагає від співаків досить ґрунтовної вокально-хорової підготовки, ансамблевого звучання в терцію двох верхніх голосів при індивідуальній партії альта, який має звучати відносно усіх інших голосів трохи голосніше, ґрунтовніше, монументальніше. Твір написаний для мішаного складу хору, в нашому випадку перекладений на однорідний триголосний жіночий склад. Зміст молитви – це молитва до Пресвятої Богородиці. *«Під Твою милість прибігаєм, Богородице Діво / Молитов наших в час журби не відкинь, / Але з біди визволяй нас. / Єдина, Чиста і Благословенна. / Пресвятая Богородице, спаси нас»*. Тональність – g-moll, гармонічний, розмір 4/4, alla breve, (в два рази швидше), оскільки досить повільний темп Adagio складний для виконання, особливо малим складом колективу. Фактура твору – акардово-гармонічна. Мелодія у верхньому голосі. Темп дуже повільний, ритмічно максимально рівно, особливістю є використання при переважаючому викладі половинними нотами у верхніх голосів восьмих в кінці фраз – це створює ефект мелізму, прохання, зітхання, навіть плачу. Особливого значення набувають восьмі тривалості в кінці твору для хору tutti con brio, з трепетом, проханням, при динаміці піаніссімо з повтором тричі. Ладотональний план – класичний, з використанням основних ступенів мінору, поєднання паралельного мажоро-мінору g-moll – B-dur.

Молитву обіходного наспіву з аранжуванням Д. Бортнянського «Під Твою милість» мають у репертуарі різноманітні за складом і музичною підготовкою колективи, серед основних, хто займався перекладом, слід назвати: Національну капелу бандуристів, переклад для чоловічого хору Григорія Верети; Національну заслужену академічну капелу України «Думка», керівник Євген Савчук, аранжування Андрія Гнатишина; Камерний хор «Галицькі передзвони», Камерний хор імені о. А. Волошина, Канада; квартет «Левит» Золочівського деканату УАПЦ.

Принагідно варто зауважити, що зазначений твір як для однорідного, так і для мішаного складу церковного хору присутній

у репертуарі всіх православних парафій, а також майже всіх професійних хорових колективів України й діаспори.

Одним із найменш вивчених та популяризованих жанрів духовної музики у православній церковній музиці є *монодія*. Щодо форми викладу монодія має багато спільного з «плачами» під час поховань віруючих. Оскільки монодія здебільшого мала лише усне передання, тож музичні зразки можемо аналізувати лише із перших нотних богослужбових видань, а саме: Супрасльського Ірмоля 1598 року. Тому авторства монодій, здебільшого, не збереглося.

Візьмемо для художньо-естетичного та музикознавчого аналізу одноголосну церковну монодію XVI століття «Под кров Твої, Владичице...» невідомого автора. Дана духовна музична форма написана на богослужбові тексти, що співаються під час читання стихир на стиховні на Всенічному Бдінні, написана на мотив Сьомого гласу Воскресного Богородичного піснеспіву.

Монодія є найменш поширеним, маловивченим та унікальним жанром духовної музики, який бере початок із періоду хрещення киево-русичів. Як сакральний жанр піснеспівів, який прийшов до нас із Візантії, монодія – це одноголосний акапельний спів релігійних творів, який не завжди має визначену тональність. Приймаючи візантійську обрядність християнства, русичі (давні українці) запозичили й богослужбовий устрій церковного співу, гимнографічні тексти й жанри, систематизацію співів за вісьмома гласами, а також характерний спосіб їх фіксації (безлінійну нотацію невматичного типу).

Жанр монодії так чи інакше був уживаний у богослужбовій практиці упродовж усього Середньовіччя аж до часів Бароко. До нас дійшли монодії XVI століття, записані знаками – знаменами, кулізмами, чи невмами, багато з них ще потребують розшифрування. На відміну від одноголосно виконуваних нових європейських мелодій, які так чи інакше описують або припускають тональні функції, монодії не передбачають жодної гармонізації. У період пізнього Середньовіччя монодія протиставляється гомофонії та поліфонії. Авторство монодій здебільшого не збереглося. Монодія з грецької інтерпретується як спів однієї людини або в один голос.

Отже, головною фактурою даного твору «Под кров Твой, Владичице...» є одноголосся, або октавний унісон. Закономірності їхньої звуковисотної структури сучасна наука пояснює іманентно, як правило, з позицій модальності. Монодичною була антична (старогрецька і давньоримська) музика. Монодичними були пісні європейських скоморохів, трубадурів, менестрелів, труверів, також мінезингерів; найдавніші традиції богослужбового співу у християнській церкві також монодійні – це візантійські й давньоруські розспіви, середньовічні церковні пісні, григоріанський хорал та інші жанри духовної музики.

У даному духовному творі взято базово функціональне призначення жанру монодії як його найхарактернішу ознаку. У нотолінійній книзі «Супрасльський Ирмолой» 1598 року було означено велику кількість різножанрових піснеспівів, серед них переважали стихирі. За тематичними ознаками це найдавніший пласт церковної традиції, який побутував у монастирях, кафедральних соборах. Стихирі, приурочені до богослужінь у недільні дні й до святкових служб упродовж усього календарного року, трапляються в кожному із поетичних фіксованих зразків, які дійшли до наших днів. Їхню класифікацію здійснюють за місцем і часом виконання. Відомі дві класифікації стихир: згідно з першою – це стихирі на «Господи, воззвах»; стихирі на стиховні, стихирі хвалітні або на «хвалітех»; згідно з другою – стихирі на «Господи, воззвах», стихирі на стиховні, стихирі хвалітні, стихирі на літії, стихирі на утрєні. Враховуючи, що вербальний текст монодії становить її першооснову, розглянемо структурні рівні ознаки, символічність і метафоричність поезики, зумовлені лексичним складом піснеспівів.

Тексти церковної монодії мають притчевий, проповідницький характер завдяки широкому застосуванню в них риторичних фігур і тропів (позначень музичних поспівок). Вони передбачають у синтаксичній конструкції перестановку слів, пропуск необхідних або використання «лишніх» лексичних елементів. Фігури і тропи (поспівки) виконують важливу роль у формотворенні церковних піснеспівів, вони мають таке ж смислове навантаження, як і погласиці в музичній формі монодії.

Словесний та змістовний аналіз монодії «Под кров Твој, Владичице...» дає можливість констатувати досить своєрідне мовне використання, яке превалює над мелодикою, забезпечує її плинність і наспівність, молитовне, богонатхненне, ангельське звучання. Своєрідна мелодика, музикальність поезії надають твору особливої емоційності, тим самим глибоко впливаючи на слухача, зосереджуючи на молитві до Богородиці: *«Под кров Твој, Владичице, Всі земнородні прибігаюче, вопієм Ти: Богородице, упованіє наше, Избави всіх нас от безмірних прегрішеній і спаси души наша»*.

Фонетичний аналіз (той, що закликає виробити навички сприймання на слух особливостей слів, мови і закріплює навички запису в транскрипції), проведений при розбірці даного музичного твору, дає змогу виявити характерну звукову організацію поетичного тексту, своєрідні фонемні ознаки, які впливають на сприйняття даного тексту, виписаного давньою церковною мовою. Нами розглянуто фонемний рівень організації тематизму, визначено опорну структуру наголошених і ненаголошених голосних фонем, що виявилось у визначенні наголосів, акцентів, зупинок (дихання), прочитанні й відтворенні мелодії даної молитви. Цей твір може виконуватись як жіночим, так і чоловічим голосом, але з транспонуванням на кварту вниз. Також можливий октавний однорідний та мішаний виклад мелодії цієї монодії.

Твір не має сталого розміру, тональності, темп помірний, характер викладу – широкий, протяжний. Оскільки існують лише короткі погласиці, фразування, які не з'єднані в цілісний традиційний нотний виклад, тому трактування щодо темпу, тривалості нот, та і зрештою мелодичної та ритмічної лінії даного твору є досить довільним і залежить від професійної кваліфікації та власної інтерпретації виконавця.

Кульмінація твору припадає на слова: «Богородице, упованіє наше». У цьому місці динаміка твору зростає від *p* до *mf*, причому наскрізно упродовж усього мелодичного викладу використовуються кресцендо і дімінуендо. Діапазон – від *сі* малої октави до *фа*-дієз першої октави. Ритмічна тривалість – превалювання четвертних нот, восьмі вживаються для обрамлення і оспівування

як ввідні до основної базової ноти у кожній мелодичній і текстовій фразі, ця нота подана як половинна. Виконання даного твору потребує пофразового глибокого дихання, чіткої дикції, декламації, спокійної розміреної подачі звуку, майстерного володіння голосом, особливо в низькій для сопрано і тенора теситурі (сі малої – фа-дієз першої октави). Зазвичай даний твір зустрічається у виконанні низького чоловічого голосу – баритона – баса.

Оскільки музичний твір «Под кров Твоєї, Владичице...» є монодією за жанром, спів якої в сучасній православній церкві не досить поширений, він дуже рідко зустрічається у богослужбовому та концертному виконанні. У звукозаписі існує лише кілька таких зразків, зокрема: у виконанні парафіяльного хору церкви Благовіщення Києво-Могилянської академії в аудіоальбомі «Богородице Діво, радуйся» (2000 р.); у виконанні чоловічого хору церкви Покрова Богородиці із села Черкізово в аудіозаписі «Піснеспіви Супрасльського Ірмологія 1598 року», регент Анатолій Грінденко, реконструкція та обробка наспівів – Анатолій Конотоп, а також, як аранжований Н. Іваник у багатоголосний твір, – у виконанні церковного архієрейського хору Покровського собору м. Рівне, регент Н. Іваник.

Досить затребуваним у православному християнстві жанром духовної молитви, що побутує з давнини і до сьогодні, є *духовна пісня*. Як правило, цей жанр мав усне передання, тому донині мало знаємо авторів музики і тексту цих пісень. Духовна пісня, хоча й оспівує релігійні сюжети, церковні молитви до святих, проте за способом виконання, гармонією, мелодикою – має в основі яскраво виражену фольклорну, вокально-побутову основу.

Духовна пісня належала до позалітургійних творів: її співали перед початком Служби Божої або ж після неї, вона таким чином перетворювалася на спільну молитву мирян. Але так само її могли виконувати і поза церквою, в повсякденному вжитку – як індивідуальну молитву, індивідуальний роздум – пригадування певних сакральних подій, етичних норм. У наш час духовна пісня, написана на неканонічні богословські тексти, проте є частиною православного богослужіння і, здебільшого, виконується (як

форма Концерт) усіма присутніми парафіянами перед Святим Причастям.

Духовні пісні витворені у співдіянні душі та духу православного християнина і сповнені духу благодаті й істини Христової. З принесенням благодаті й відкриттям істини Православна Церква повинна була прославити Бога і зобразити велич Його більш виразно, точно і детально, ніж це можливо було в піснях Старого Завіту. В цьому полягає суттєва відмінність духовних пісень від піснеспівів, описаних вище перших родів (кантів, церковних молитов, монодії, псалмів та гімнів). У Святому Письмі містяться зразки даного роду духовних пісень. Це подячна пісня, оспівана першими християнами з нагоди чудесного порятунку апостолів Петра та Іоана з темниці (Діян. 6:23–30).

Духовна пісня – це варіація на певну, неодноразово розроблену релігійну тему із життя Ісуса Христа, Богородиці чи святих, її автори користуються створеним словом. Текст «захоплює» слухача чи виконавця у свій світ, залучає його до сфери божественного, розкриває, навіть відкриває Небесне в земному світі. У покайних духовних піснях відбувається спілкування (навіть сповідь) розкаяної людини з Богом. Серед найбільш уживаних у церковній практиці: «Царице Небесная» невідомого автора, «Скорбная мати» гармонізація прот. П. Будного, «Через поле широкее» гармонізація М. Леонтовича, «Молитву пролію» давньоукраїнського наспіву невідомого автора, «Вірую, Господи і визнаю» невідомого автора та інші.

У репертуарі кліросного хору УПЦ КП «Неопалима Купина» (Київ) аранжовано на жіночий триголосний виклад чимало духовних пісень невідомих авторів, серед яких: «Церковця», «Слава Богу за все», «Як гарно у храмі Твоім, Богородице», «Зійшла зоря – вставайте люди», «Благословенна будь, Неопалима Купино», «Через нашу Україну ішла Божа Мати», «Біжать у Почаїв стежки і дороги», «За все Тобі я дякую, Ісусе, Спасе мій» та інші. Характерним для всіх цих духовних пісень є простота виконання, ліричність та емоційність; мелодія наближена до народних побутових пісень, спів у терцію з функційним третім голосом, активне використання мажоро-мінору, що сприяє виконанню духовних

пісень усіма прихожанами в церкві під час богослужіння, а саме: Вечірньої, Всенічного Бдіння, Літургії, не потребуючи спеціальної музичної освіти. Варто зазначити, що автори духовної пісні свідомо залишаються невідомими, хоча багато з них є регентами чи кліриками церковних хорів і в теперішній час. Особливо активного розповсюдження набули духовні пісні про події останньої загарбницької російсько-української війни, що триває з 2014 року і дотепер, на тему знищення культурного генофонду українства, геноциду нашої нації. Тематика цих духовних пісень відображає внутрішній стан українців, їх надію на Бога і запит на справедливий Суд Божий для російського агресора. Серед найбільш поширених: «Україно, молюся за тебе», «Боже, відверни війну», « Церковця» (Прадідівські храми), «Господи, прошу, допоможи, відверни війну і лихоліття», «Лелеки в дорозі» та ін.

Ще одним жанром духовної музики, який побутує в Україні з X століття є *псальма*. Псальма – це дво- або триголосна лірична церковна пісня на тексти біблійних псалмів царя Давида, виконувалася зазвичай невеликим ансамблем співаків без інструментального супроводу. З початку хрещення Руси-України існували лише псальми на біблійні тексти, згодом з'явилися історичні, побутові, пародійні псальми. Під час церковних відправ псальми читали або співали перемінно двома хорами, чи в унісон; Давидові псалми, упорядковані в богослужбову книгу Псалтир, читали також над померлими християнами. Ця традиція збереглася в українському православ'ї й донині.

У Середньовіччі псальми були основою різних вільних музично-поетичних обробок. В Україні псальми набули найбільшого поширення в XVI – XVII ст., з пародійним змістом їх komponували й виконували мандрівні дяки в XVII – XVIII ст.; історичні та побутові – співали кобзарі, лірники, козаки; також у XIX ст. псальми співали бурсаки-школярі. У репертуарі лірників у формі «духовних віршів» псальми побутували з XV до XX ст.

З музичного боку псальми близькі до церковної молитви, канта, але особливо до народних християнських колядок. Є псальми дуже

наближені до мелодики народних пісень. В народному середовищі даний духовний жанр виконується на різну кількість голосів.

Псалми переспівували і перекладали Григорій Сковорода, Петро Гулак-Артемівський, Тарас Шевченко («Псалми Давидові»), Петро Куліш, Степан Руданський, Іван Франко («На ріках вавилонських») та інші. Музику псалмів і кантів опрацьовували: Микола Леонтович, Олександр Кошиць, Михайло Гайворонський, Петро Козицький та інші. Серед найбільш уживаних у церковній відправі варто зазначити: великопостову «По святій горі Спаситель ходив» невідомого автора; на Успіння Богородиці «Твоє Успення» Й. Кишакевича, «Уснула Мати» о. І. Дуцька; на Різдво Богородиці «В Назареті зацвіла лелія»; на Вознесіння Господнє «Взяла Ісуса хмара» сл. о. В. Мендруса обр. І. Кратко; на Великий піст «На ріках вавилонських» В. Крупицький, «Помилуй мене, Боже», «Покаяння відкрий мені двері, Життєдавче» гласове, восьмого обіходного гласу (Євангельські стихирі на Утрени з Постової Тріоди) тощо.

У православній церковній музиці побутує такий духовний рід молитви, як *Канон*. Це великий піснеспів, складений за загальноприйнятими правилами зі з'єднання кількох *пісень*, або *од*, написаних одним віршованим розміром. Цей піснеспів отримав свою назву від правильності та стрункості з'єднання окремих частин в одне ціле. Канон складається із дев'яти пісень і служить зображенням Небесної ієрархії. Такий канон називається повним. Але він може містити в собі чотири, три або дві пісні. У повному каноні розкривається певний церковний сюжет, наприклад, прославляється Воскресіння Господнє, Хрест Господній, Богородиця та інші святині. На цій підставі кожен Канон має особливі назви, а саме: Канон Воскресінню, Канон Животворчому Хресту Господньому, Канон Богородиці та ін.

Кожна окрема пісня Канону складається із декількох віршів. Перший вірш кожної пісні називається ірмосом. В основі ірмосів лежать пісні, запозичені зі Святого Письма. Наступні вірші називаються тропарями. Особливий ірмос, який додається до кінця кожної пісні, називається *катавасією* (виконується обома хорами). Саме катавасію ірмосів брали як основу для творчості відомі

європейські та українські композитори-класики як духовної церковної музики, так і академічної. Варто відзначити в цьому аспекті катавасію ірмосів Пасхального Канону Воскресіння Христового композитора Артемія Веделя із Великодньої Служби Божої, яка і дотепер є в репертуарі кожної православної церковної відправи та служить маркером кваліфікації церковного хору.

Як висновок варто зазначити, що церковні піснеспіви у православному богослужінні спонукають підносити нас думками над усім земним, замирювати з самим собою та ближніми, лікувати наші немочі, відводити смуток і депресію, зігрівати серце небесною благодаттю. Тому впродовж тисячоліть від давніх християн і донині православні поспішають до храму Божого, який дарує високі блага духовні, зі смиренням і духовною насолодою у молитві співдіють у тривалих церковних відправах, отримуючи різноманітну духовно-естетичну насолоду.

Спираючись на практику апостольського часу, Українська православна церква упродовж тисячолітньої молитовної практики з особливим благоговінням розвиває усі роди і жанри церковних піснеспівів. У богослужінні й дотепер духовні пісні уживаються як спільна церковна молитва православних перед таїнством святої Євхаристії (причастя) поряд з духовним жанром *Концерт*. Також у кінці Служби Божої виконуються духовні пісні, на Різдвяні богослужіння – колядки, тематичні канти, псалми. Під час Великодньої Всеношної – Канон Воскресінню Христовому та інші величальні твори.

Отже, у взаємодії мистецтвознавчого та культурологічного підходів нами зроблено музично-естетичний аналіз різновидів церковних піснеспівів (конт, церковна молитва (тропар, кондак, стихира), псалма, монодія, духовна пісня, Канон) на прикладі канонічних та неканонічних духовних творів української православної традиції. За допомогою церковних піснеспівів музична культура України стала уособленням релігійно-естетичних ідеалів та світоглядних установок, які й дотепер визначають етнопціональну ментальність і духовну культуру українців.

* * *

Наукова розвідка в єдності і взаємодоповненні мистецтвознавчого та культурологічного підходів надала можливість виокремити історико-культурний сенс і духовний зміст православної церковної музики як феномену, який уособлює тип мислення та почування православної людини і розширює уявлення щодо її світогляду. Феномен церковної музики розкрито і як специфічний спосіб духовного освоєння та емоційно-образного відображення світогляду, який породжує етнонаціональний тип художнього мислення і культурної самоідентифікації людини.

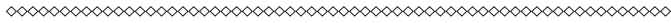
Музична культура Руси-України є виразником релігійно-естетичних ідеалів та ментально-світоглядних установок східного християнства в його давньоруській формі, що вплинуло на процеси етнонаціональної ідентифікації. Як результат культурної транспозиції, ця музика духовної краси і чистоти, музика покаяння, вчить православних українців сокровенному мовчанню, вслуховуванню в синергію своєї душі з Господом. Вона одночасно звернена і до Бога, і до кожного віруючого. Це наклало характерний відбиток на етнонаціональну ментальність та художню культуру Руси-України впродовж усього періоду її існування і дотепер.

Ще до проникнення православної церковної музики Русь володіла самобутніми надбаннями дохристиянської співочої культури. Означимо, що православний церковний спів, який розвивався в симбіозі з автентичним багатомісним народним мелосом, уже з початку запровадження християнства набирав статусу українського національно-музичного явища. Цей процес шліфувався і кристалізувався упродовж усього періоду Середньовіччя та доби Бароко в Руси-Україні.

Проведений та художньо-естетичний аналіз показав, що духовна музика сформувала естетичну культуру нашого народу, сприяла усвідомленню національної ідентичності засобами музичного мистецтва. Православна богослужбова музика сформувалася на основі духовної спадщини, фольклору, народної усної творчості, зуміла їх акумулювати, переосмислити й відтворити в нових музичних різновидах.

Духовна культура, яка проявлялася в богослужіннях під час церковних відправ, впливала на релігійно-естетичну свідомість православної людини. За допомогою піснеспівів, у синтезі мистецтва і священнодійства був забезпечений зв'язок між музикою і Словом, що насичувало високими смислами літургійну практику, всю релігійну сферу духовної культури православ'я в Україні. У наш час духовно-релігійного відродження ця проблематика набуває як практичної, так і наукової актуальності.

ПІСЛЯМОВА



Осмислення власної національної та культурної ідентичності для України пов'язане з певними труднощами, але без її рефлексування у формі національної ідеї та особливостей духовної культури стає досить складним і проблематичним процес самого державотворення. Труднощі пов'язані з низкою проблем у площині внутрішньоукраїнських колізій, складнощів із визначенням власне національної традиції, а також з проблемами теперішньої російсько-української загарбницької війни на фізичне і духовне винищення українців.

Створення української національної ідентичності, орієнтованої на спільне майбутнє існування, при збереженні й розвитку етнічних, культурних та релігійних ідентичностей, спроможне значно сприяти зміцненню соціальної єдності народу, суспільства, істотно посилити державу. Консолідуючим чинником тут можуть виступати духовна культура і релігія з їхньою спрямованістю на вироблення спільної системи цінностей, яка ґрунтувалася б на визнанні пріоритету поваги до кожної людини, кожної етноконфесійної спільноти і збереження релігійної толерантності. Культурно-національна ідентичність, у свою чергу, дасть змогу зміцнити сприйняття Української держави як «своєї» представниками різних етнічних та релігійних груп, зменшити або нівелювати можливість виникнення сепаратистських настроїв, задіяти повною мірою культуротворчий потенціал усіх громадян України.

Одним із найважливіших чинників духовно-культурного самоусвідомлення для українського суспільства виступає належність більшості його громадян до православної традиції. Православ'я впродовж тисячолітнього існування виступало релігійним стрижнем становлення етнонаціональної ідентичності українців, їхньої духовної культури.

Духовним осередком давньоруської культури, яка має греко-візантійські конотації, є східнохристиянське віровчення з його глибокою увагою до теми людини, котра є однією із центральних і наскрізних у філософсько-антропологічній спадщині вітчизняних науковців. Образ людини – її божественної суті, духовного становлення, пошуків шляхів самореалізації в наслідуванні вищих моральних та естетичних зразків, формуванні калокагатії (гармонійного поєднання зовнішніх і внутрішніх, душевних властивостей людини) – виявляється складним, синтетичним культурно-історичним феноменом.

Успадковуючи греко-візантійські традиції, духовна культура Руси-України виявляє синкретичний характер, започатковуючи діалог культур: античність – Візантія – Київська Русь, зокрема через ідеї та духовну практику ісихазму.

Ісихія досягається в аскетичних умовах чернечого існування, зокрема в затворництві, відлюдництві (наприклад, у печерах, підземних храмах, монастирях, келіях – від Афона до Києво-Печерської лаври і чернігівських Антонієвих та Володимир-Волинських Зимненських печер).

Благодатна тиша служила ісихастам як у Візантії, так і в Київській Русі засобом досягнення концентрованого стану духу, його креативного потенціалу, що вів до осягнення мудрості Слова. Лише в такому стані, згідно з ісихазмом, можна наблизитися до духовної співтворчості, до синергії «сороботничества», здобуття благодаті, до креативу споглядання Першообразу, що створювало духовні підвалини життестійкості. Мовчанням і безсловесною, «сердечною» молитвою ченці-затворники досягали вищого ступеня духовної досконалості, осяяння серцем та «умного» зору, коли людина здатна побачити нерукотворне Фаворське світло. Його енергійні відблиски можуть упасти на неї і надихнути на преображення (переосмислення, переродження), а згодом – на духовну та художньо-естетичну креативність у церковних мистецтвах.

Моральний та естетичний зміст ідей ісихазму важливий з точки зору «транспонування» культу ісихії у світоглядну і духовну

культуру. Духовна практика ісихії транспонується у мистецтво та естетосферу релігійного життя, набуває художньо-символічних, образно-евокативних форм, оприявнюється в художньо-символічних формах, у тому числі в церковних музичних практиках, що забезпечує вкорінення естетики ісихазму в архетипах і мета-образах етнокультурної ідентифікації українців.

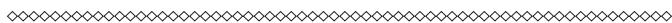
Молитовне «умне» співдіяння, духовна співтворчість ісихастського подвижництва упродовж усього періоду його існування через синергійність веде до «співпраці», енергейного злиття Божественної благодаті й свободної людської волі. Особистісні бесіди з Господом на рівні ісихастської синергії є духовною співтворчістю, благодатною співпрацею у плані Спасіння. Людина – це образ і подоба Бога за архетипами Духу, Слова і Креації, а тому здатна до творчості, вільного та свідомого творення, за допомогою Божою, а надалі своєї душі, очищення серця, вигнання із себе гріха та гріховних помислів, що веде до катарсису та анагогії.

Наукова розвідка дала можливість виокремити історико-культурний сенс і духовний зміст православної церковної музики як феномену, що уособлює тип мислення та почування православної людини і розширює уявлення щодо її світогляду. Феномен церковної музики розкрито і як специфічний спосіб духовного освоєння та емоційно-образного відображення світогляду, що породжує етнонаціональний тип художнього мислення і культурної самоідентифікації людини.

Традиційний вітчизняний церковний спів під впливом ісихазму набув аскетичної забарвленості, втіленої в низці тілесних та психологічних налаштувань, об'єднаних каноном піднесеної, урочистої, співаної «ангельської» молитви.

За допомогою церковних піснеспівів українська музична культура стала уособленням релігійно-естетичних ідеалів і ментально-світоглядних установок східного християнства, що вплинуло на процеси національної ідентифікації й наклало характерний відбиток на етнонаціональну ментальність та духовну культуру Руси-України упродовж віків.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ



1. Абрамович С. Д. Церковне мистецтво. Семен Дмитрович Абрамович. Київ: Кондор, 2005. 206 с.
2. Антоненко О. М., Антоненко М. М. Православна духовна музика: історичні та культурологічні аспекти розвитку. Вісник НАКККіМ, № 3. 2018. С. 231 – 235.
3. Барвінський В. Музика // Історія української культури [за заг.ред. І. Крип'якевича]. Київ: Либідь, 2002. 656 с.
4. Беднаж Г. Духовність і богослів'я ісихазму у «Триадах» Палами // Колегія. № 6. Київ, 1995. 364 с.
5. Безклубенко С. Д. Хрещення Русі й історична доля вітчизняної культури // Антологія християнства: хрестоматія з релігієзнавства та культурології / за заг. ред. Г. Лозко. Київ: КМПУ ім. Б. Грінченка, 2009. С.62 – 73. Серія «Пам'ятки релігійної думки України-Русі».
6. Бердій Т. Співвідношення етнічної і національної ідентичностей. Матеріали Міжнародної науково-теор. конференції. Донецьк, 2006. С. 11 – 19.
7. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. В. В. Бычков; отв. ред. Л. Лутковский. Киев: Путь к истине, 1991. 408 с.
8. Біднов В. О. Церковні справи на Україні. Тарнів: Видавництво «Українська Автокефальна Церква», 1921, 47 с.
9. Білозуб Л. М. Традиції церковного співу в Україні. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Вип. 19, 2013. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Т. I. С. 45 – 51.
10. Бобровський Т. А. Печерні монастирі й печерне чернецтво в історії та культурі середньовічного Києва. Київ, 1995. 389 с.
11. Богачов А. Культурна ідентичність і пам'ять. Філософська думка, 2013, № 6. С. 22 – 28.

12. Богдан Дземідок. Філософія і мистецтво життя. Переклад з польської. Київ: Гуманітарний центр, 164 с.
13. Болгарський Д. О. Києво-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури // Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 21 с.
14. Болгарський Д. Історія Києво-Печерського розпіву в XI – XII ст. // Культурологічні проблеми української музики: наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2002. С. 249 – 263.
15. Борщевич В. Т. Українське церковне відродження на Волині: 20 – 40-ві рр. XX ст. Луцьк: Ред. вид. відділ «Вежа» Волинського держ. ун-ту ім. Л. Українки, 2000. 254 с.
16. Василь (Кривоший). Аскетичне та богословське вчення свт. Григорія Палами. *Seminahum Kondakovianum*. Praha, 1936.
17. Власовський І. Нарис історії Української Православної Церкви: Т. IV, ч. 2. Нью-Йорк: Бавнд-Друк, 1996. 416 с.
18. Вознесенский И. О. церковном пении православной греко-русской церкви. – Вып. 1. Рига, 1890. 97 с.
19. Воскобойнікова В. В. Знаменний розспів як основа богослужбово-співочої системи на Русі. Теоретичні та практичні питання культурології: зб. наук. ст. Вип. 25, Ч. 3. Мелітополь: Вид. НМАУ, 2008. С. 85 – 90.
20. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви: в 2 тт. Нью-Йорк, 1982. Т. I. 235 с. С. 10 – 37.
21. Гелнер Е. Нації і націоналізм// Національна ідентичність: Хрестоматія / Т. Воропай (упоряд.). Харків: Крок, 2002. 316 с.
22. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні XVII – XVIII ст. Київ: Музична Україна, 1978. 181 с. С. 42 – 43.
23. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению / В. Гошовский. Київ: Либідь, 1971. 304 с.
24. Григорій Богослов // Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. Київ: Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України: Абрис, 2002. 742 с.

25. Григорій із Ніси // Універсальний словник-енциклопедія. 4-те вид. Київ: Тека, 2006.

26. Григорій Ніський // Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. Київ: Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України: Абрис, 2002. 742 с.

27. Григорчук І. С. Духовна музична культура українця кінця XVI – XVII ст. під кутом зору музичної практики православної християнської традиції. / І. С. Григорчук. Оновлення змісту, методів та організаційних форм художньо-естетичного виховання учнівської та студентської молоді: зб. наук. праць; Наукові записки Рівненського педінституту. Вип. 3. Рівне: Рівнен. держ. педагог. ін-т, 1998. С. 139 – 143.

28. Гримич М. В. Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців. Київ: АТ Віпол, 2000. 381 с.

29. Грушевський М. З історії релігійної думки на Україні / М. С. Грушевський // Духовна Україна. Зб. творів. Київ: Либідь, 1994.

30. Грушевський М. Історія української літератури: в 6 тт., 9 кн. К., 1995. Т. V. Кн. 1. С. 188 – 190.

31. Демчук. Р. В. Національна ідентичність: український модус сприйняття // Scientific Journal Virtus. November 9. 2016. С. 10 – 16.

32. Демчук Р. Міфологема у контексті моделювання національної ідентичності // The culturology ideas. 2017. №11. С. 53 – 58.

33. Денисюк Ж. З. Масова культура і національно-культурна ідентичність в добу глобалізації. Київ: НАКККіМ, 2016. 224 с.

34. Дерманский П. Ф., Пивоваренко Л. А. О связях Киево-Печерской Лавры с Болгарией. Духовная культура населения Украины с древнейших времен. Киев, 1991. С. 50 – 63.

35. Діонісій Ареопатит. Твори. Максим Сповідник. Тлумачення. Київ: видавничий відділ УПЦ КП, 2015. 472 с.

36. Енциклопедія українознавства. Словникова частина. Доповнення. Т. 11 Гол. ред. А. Жуковський. Париж; Нью-Йорк, 1995.

37. Єринюк Р. Підпорядкування Київської Митрополії Московській Патріархії 1685 – 1686 (Ювілейний збірник праць нау-

кового конгресу на 1000-річчя хрещення Руси-України. Мюнхен, 1988/1989. С. 732 – 750.

38. Забужко О. С. Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період. Київ: Наукова думка, 1992. 117 с.

39. Загорулько М. Естетичні особливості людського світовідношення в українській бароковій культурі (на прикладі Чернігівського літературно-філософського кола XVII – XVIII ст.). Lviv Polytechnic National University Institutional Repository [http: ena. lp.edu.ua](http://ena.lp.edu.ua), p. 93 – 97.

40. Зосім О. Л. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII – XIX століттях: монографія. Київ: ДАККіМ, 2009. 204 с.

41. Ісаєвич Я. Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми. Львів, 2002. 520 с.

42. Ігнатенко Є. В. Ісихазм і грецький спів на українських і білоруських землях у другій половині XVI – XVII ст. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Вип. 119. 2017. С. 149 – 169.

43. Історія української естетичної думки: монографія / за ред. проф. В. А. Личковаха. Київ, 2013. 386 с.

44. Історія української культури: у 5 тт. Т. III: Українська культура другої половини XVII – XVIII ст. НАН України / гол. ред. Б. Є. Патон. Київ, Наук. думка, 2003. 1246 с.

45. Історія української філософії. Т. I. Київ, 1987. С. 152-153.

46. Історія Християнської Церкви: (До поділу церков – 1054 р.): [Переклад] / М. Е. Поснов. – Київ: Християн. благодворить. Прoсвіт. асоц. «Шлях до істини», 1991. – 614 с.: портр., факс.; 21 см; Репродуковано з вид.: Брюссель: Вид-во «Життя з Богом», 1964.

47. Історія церкви та релігійної думки в Україні: у 3 кн. Кн. 2: Середина XV – кінець XVI століття / В. Ульяновський. Київ: Либідь, 1994. 256 с.

48. Йосипенко С. П. Філософія та національна ідентичність. Гуманітарні студії. Збірник наукових праць. Вип. 12. Київ, 2012. С. 61 – 69.

49. Кабанець Є. Давньоруська печерна аскеза і візантійський ісихазм. Духовна спадщина Київської Русі. Одеса, 1997. Вип. 2. С. 49 – 68.

50. Каждан А. П. Походження і сутність православ'я. Київ: Знання, 1968. 70 с.

51. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ ст.: Монографія. Івано-Франківськ, 2012. 262 с.

52. Качмар М. І. Структурна організація піснеспівів церковної монодії на основі порівняльного аналізу візантійської, слов'яно-руської та київської нотацій. Дис. на здобуття наук. ступ. канд. мист. 17.00.03 – муз. мист-во. Львів, 2015. 222 с.

53. Кіпріан (Керн). Антропология свт. Григорія Палами. Париж, 1950. 234 с.

54. К истории обителей Паисия Величковского. Киевская Старина. 1894. Т. XIV. С. 348 – 350.

55. Клименко О. Б. Українська національна ідентичність: проблеми та перспективи. Роль науки, релігії та суспільства у формуванні моральної особистості: Матеріали ХХV Міжнародної науково-практичної конференції (травень 2009 р.). Донецьк: Наука і освіта, 2009. С. 185 – 189.

56. Козацькі січі (нариси з історії українського козацтва ХVІ–ХІХ ст.). В. Смолій (відп. ред.), В. Щербак (наук. ред.), Т. Чухліб (упоряд.), О. Гуржій, В. Матях, А. Сокульський, В. Степанков; НАН України. Інститут історії України; Науково-дослідний інститут козацтва. Київ – Запоріжжя, 1998. С. 132 – 148.

57. Корній Л. Еволюція музичної виразності православно-го співу української традиції у зв'язку зі змінами нотного письма / Лідія Корній // Музична україністика – сучасний вимір: зб. наук. ст. на пошану з. д. м. України, композиторки, канд. мист. Богдани Фільц. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. С. 252 – 255.

58. Корній Л. Історія української музики. Частина перша (від найдавніших часів до серед. ХVІІІ ст.). Вид-во М.П. Коць, Київ – Харків – Нью – Йорк, 1996. 289 с.

59. Корній Л. Історія української музики. ч. 2 (друга половина XVIII ст.) / Лідія Корній. – Київ – Харків – Нью – Йорк: Видавництво М. П. Коць, 1998. 387 с.
60. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури : підручник. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2011. 719 с.
61. Корчмарик Ф. Духовні впливи Києва на Московщину в добу Гетьманської України. Нью-Йорк, 1964. 36 с.
62. Костомаров М. І. Книга буття українського народу / М. І. Костомаров [Б. м. : б. и., 2015]. 23 с.
63. Костюк Н. В. Зародження та значення церковного співу у православному богослужінні. *Pereslavlica: Наукові записки. Вип. 1(3). Релігійне життя Переяславської землі (IX-XXI ст.): збірник наукових статей / Нац. іст.-культ. заповідник «Переяслав»;* [ред. колегія М. І. Сікорський [та ін.]. Київ: Міленіум, 2007. С. 84-87.
64. Кралюк П. М., Якубович М. М. Василь Суразький: апологія православної традиції. П. М. Кралюк, М. М. Якубович. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2011. 212 с.
65. Крип'якевич І. Український світогляд. Іван Крип'якевич у родинній традиції, науці, суспільстві. Львів: Ін-т народознавства НАНУ, 2001. С. 151 – 166.
66. Крупницький Б.. Гетьмани і Православна Церква в Українській державі XVII – XVIII ст. Нью-Йорк, 1954.
67. Личковах В. А. Естетика святовідношення в українській художній культурі. Володимир Анатолійович Личковах. Філософія етнокультури: теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури. Київ: Парапан, 2011. 196 с.
68. Личковах В. Слов'янський Sacrum – скарбниця Європи. Чернівці, 2010. 144 с.
69. Личковах В. Українські святості. Сакральні сигнатури мистецтва. Філософські діалоги. 2010. Київ, 2010. Вип. 4, Ч. 1: Філософсько-антропологічні читання: творча спадщина В. І. Шинкарука та сьогодення. С. 146 – 150.

70. Личковах В. А., Усікова Л. С. Синергія ісихазму та людська креативність у релігійнознавчому та естетичному вимірах. Мультиверсум: Філософський альманах. Гол. ред. Лях В. В. Спецвипуск. Київ, 2012. 240 с. С. 46 – 87.

71. Ліствиця Преподобного отця нашого Йоана, ігумена Синайської гори. Львів: Свічадо, 2022. 201 с.

72. Лотоцький О. Автокефалія. Варшава, 1938. Т. II.

73. Лосев О. Ф. Музична естетика античного світу. Київ: Музична Україна, 1974. 220 с.

74. Лоський В. М. Нарис містичного богослов'я східної церкви. Київ, 1991. 399 с.

75. Макаревський Ф. Матеріали для историко-статистического описания Екатеринославской епархии: Церкви и приходы прошедшего XVIII столетия. [упор. В. Г. Долгополий]. Дніпропетровськ: Дніпрокнига, 2000. 1080 с.

76. Макаров А. М. Барокові корені київського благочестя // Духовний світ бароко. Збірник статей. Київ: Курс, 1997. 307 с. С. 105 – 112.

77. Макаров А. Світло українського бароко. Київ: Мистецтво, 1994. 288 с.

78. Медушевский В. В. Духовный анализ музыки: Учебное пособие в двух частях. Київ, Либідь. 2001. 632 с.

79. Мейендорф И., прот. Византия и Московская Русь: Очерк по истории церковных и культурных связей в XIV веке. Paris: YMCA-PRESS, 1990. 442 с.

80. Микола Костомаров. Дві руські народності. Центр навчальної літератури. Київ, 2012. 165 с.

81. Митрополит Іларіон (Огієнко). Візантія й Україна. До праджерел української православної віри й культури. Вінніпег, 1954. 96 с.

82. Мицик Ю., Бажан О., Власов В. Історія України. Навчальний посібник. Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». Київ, 2008. 367 с.

83. Нагорна Л. П. Ідентичність національна. Енциклопедія історії України: у 10 тт. редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; Ін-

ститут історії України НАН України. Київ: Наукова думка, 2005. Т. III. С. 415 – 416.

84. На межі тисячоліть: християнство як феномен культури [Текст]. С. Безклубенко [та ін.]; гол. ред. Р. П. Іванченко-Іванова; Українська Православна Церква Київського Патріархату, Міжнародний ін-т лінгвістики і права. Київ, [б. в.], 2000. 606 с.

85. Ніколаєнко О. Культурно-національна ідентичність в контексті формування української нації: Автореф. дис. канд. культурології: 26.00.04. Київ, 2016. 18 с.

86. Огієнко І. (митрополит Іларіон). Українське монашество. отець Іван Огієнко; [упоряд., авт. іст. – біогр. нарису та коментарів М. С. Тимошик]. Київ: Наша культура і наука, 2002. 393 с.

87. Орішко А. В. Національно-релігійна ідентичність у реаліях сьогодення // Проблеми культурної ідентичності та культурний проект Європи/ Наукові записки. Київ, 2009. С.164 – 168.

88. Панько О. І. Проблеми поширення християнства в Київській Русі у спадщині І. Огієнка. Історія релігій в Україні: Матеріали ІХ Міжнародної конференції. Львів, 1999. Кн. 2. С. 35 – 38.

89. Пахльовська О. Українська культура у вимірі «пост»: посткомунізм, постмодернізм, поствандалізм. Сучасність. Ч. 10. 2003. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.traducionalist.info/forum/44-172-1>.

90. Пелешенко Ю. Українська література пізнього Середньовіччя (друга половина XIII – XV ст.). Київ, 2004. С. 220.

91. Піщанська В. М. Естетичне відображення етнокультури й духовності українського козацтва в історичних піснях // «Соціально-гуманітарні дисципліни: напрямки наукового пошуку». Матер. всеукр наук. конф. (Дніпропетровськ, 12 квітня 2016 р.): у 2-х чч. Дніпро: Інновація, 2016. Ч. 2. С. 136 – 139.

92. Полонська-Василенко Н. Українська православна церква після Переяславської угоди // Релігія в житті українського народу: Збірник матеріалів Наукової конференції у Рок-ка ді Папа 18-20.10.1963. Мюнхен – Рим – Париж, 1966. С. 150 – 178.

93. Радевич-Винницький Я. Мова і нація. Ідентичність та її мовний компонент у неодномовному суспільстві: українські ре-

алії. [Е-ресурс]: http://www.lnu.edu.ua/faculty/Philol/www/mova_i_suspilstvo/02_2011/14_Radevych.pdf

94. Розумне діяння. Про молитву Ісусову: збірка повчань святих отців і досвідчених її творців / упоряд. ігумен Харитон. Мінськ: Промені Софії, 2001. 304 с.

95. Садовенко С. М. Етнокультурна ідентичність як чинник суспільної організації. // VII Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва «Культурна трансформація сучасного українського суспільства»: Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 4 – 5 червня 2009 р. Київ: ДАКККиМ, 2009. Ч. 1. 416 с.

96. Сапожнік О. В. Бароковість у літургійній музиці України XVII – XVIII століття. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрямок: Мистецтвознавство): наук. зб. Том 34. Вип. 34 (2020) / Упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Ю. П. Богуцький, В. Г. Виткалов, С. М. Волков та ін.; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне: РДГУ, 2020. 271 с. С. 50 – 56.

97. Сапожнік О. В. Вплив ісихазму на церковні пісенспіви Візантії та Київської Русі. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. Вип. 31. / Упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Ю. П. Богуцький, В. Г. Виткалов, С. М. Волков та ін.; наук. – бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне: РДГУ, 2019. 191 с. С. 71 – 79.

98. Сапожнік О. В. Вплив церковно-музичної практики на становлення культурної ідентичності нації // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: досягнення, інновації, перспективи. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип.: С. Садовенко. Київ: НАКККиМ, 2022. 375 с. С. 205 – 213.

99. Сапожнік О. В. Духовна музика українського православ'я у становленні вокально-академічного мистецтва XVII – XX століть: до питання національної стилістики // The scientific heritage. Art Studies. V. IV, No 83 (83) (2022 / Budapest, Kossuth Lajos utca 84,1204, Hungary. 67 P. P. 6 – 13.

100. Сапожнік О. В. Ісихазм в духовній культурі Візантії та Київської Русі. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (Культурологія): наук. зб. Вип. 33 / Упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Ю. П. Богуцький, В. Г. Виткалов, С. М. Волков та ін.; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне: РДГУ, 2019. 191 с. С. 8 – 14.

101. Сапожнік О. В. Ісихастські традиції в духовних піснеспівах Київської Русі. The scientific heritage. Culturology. No 48 (2020) Vol. (P) 4. Budapest, Kossuth Lajos utca 84, 1204, Hungary. 70 p. P. 6 – 11.

102. Сапожнік О. В. Культурологічний зміст поняття ідентичності // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. Вип. 35. Київ, ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. 370 с. С. 27 – 33.

103. Сапожнік О. В. Ментально-естетичні особливості церковного співу православ'я у контексті історії української музики// The scientific heritage. Culturology. V. III, No 54(54) (2020). Budapest, Kossuth Lajos utca 84, 1204, Hungary. 73 P. P. 10 – 15.

104. Сапожнік О. В. Модуси ідентичності та їх зв'язок із духовною культурою // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. Вип. 29 / Упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Ю. П. Богуцький, В. Г. Виткалов, С. М. Волков та ін.; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне: РДГУ, 2018. 171 с. С. 104 – 109.

105. Сапожнік О. В. Основні жанри духовної музики українського православ'я та їх художньо-естетичні особливості // The scientific heritage. Art Studies. V. VI, No 80(80) (2021/ Budapest, Kossuth Lajos utca 84, 1204, Hungary. 58 P. P. 3 – 9.

106. Сапожнік О. В. Православні піснеспіви у становленні духовної культури України: культурологічно-мистецтвознавчий аналіз // The scientific heritage. Culturology. V. IV, No 82 (2022) Budapest, Kossuth Lajos utca 84, 1204, Hungary. 62 P. P. 14 – 18.

107. Сапожнік О. В. Синкретизм церковної поховально-обрядової музики та фольклорних елементів у православній традиції. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ. 2023. № 1. 363 с. С. 269 – 275.

108. Сапожник О. В. Церковний спів як феномен духовної культури українського православ'я XI – XVIII століття // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрямок: Культурологія): наук. зб. Вип. 27 (2018) / Упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Ю. П. Богущкий, В. Г. Виткалов, С. М. Волков та ін.; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне: РДГУ, 2018. 197 с. С. 21 – 27.

109. Сахно І. Л. Візантійський богослужбний спів на сучасному етапі: співвідношення усної та письмової традицій: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. 15 с.

110. Святий Августин. Сповідь / переклад В. С. Бойка. Харків: Фоліо, 2011. 346 с.

111. Святитель Григорій Ніський. Творіння. Т. I. Київ: Видавничий відділ УПЦ КП, 2012. 372 с.

112. Святитель Григорій Палама, архієпископ Фессалонікійський. Творіння. Т. I. Тріади на захист священно-безмовних. Київ: Видавничий відділ УПЦ КП, 2012. 372 с.

113. Сиротинська Н. І. Богородична гимнографія у вимірах духовної культури України XI – XVII століть: дис. д-ра мистецтвознав.: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ: НАКК-КіМ, 2017. 450 с.

114. Скржинская М. В. Образование и досуг в античных государствах Северного Причерноморья. Киев: Институт истории Украины НАНУ, 2014. 250 с.

115. Славутич Яр. Олександр Герцен та Україна / Сучасність. 1961. Вересень. С. 55 – 68.

116. Смолина О. О. Культура православного монашества: монографія. Луганск: Изд-во «Ноулидж», 2014. 220 с.

117. Снитіна В. О. Розвиток духовної музичної культури в контексті українського ренесансного гуманізму / Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць: Наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. Вип. 14. Рівне: РДГУ, 2008. С. 6 – 10.

118. Сорокопуд М. Є. Політична ідентичність як детермінанта електоральної поведінки в Україні. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, II (4), Issue: 23, 2014, С. 90.

119. Станіславська К. В. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія / вид. 2-ге, переробл. і доп. Київ: НАК-ККІМ, 2016. 352 с., іл.

120. Терещенко-Кайдан Л. Грецький церковний спів та українські ірмологі XVI – XVIII ст. Київ: Старовина, 2007. № 1. С. 130 – 137.

121. Терещенко-Кайдан Л. В. Еллінський та слов'янський етноси як основа культурного діалогу країн. Проблеми соціальної роботи: філософія, психологія, соціологія. № 1(7), 2016. С. 107 – 115.

122. Терещенко-Кайдан Л. В. Особливості візантійської семіографії – мови гімнографії. Мовні і концептуальні картини світу наукове видання: [збірники]. Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Б-ка ін-ту філології. К.: ВПЦ Київський університет, 2012. Вип. 42. Ч. 2. С. 250 – 255.

123. Тилик І. Ісихастська філософська традиція в українській музичній культурі XVII – XVIII ст. // Українське музикознавство. Науково-методичний збірник / Упоряд. І. А. Котляревський. Вип. 30. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2001. 238 с. С. 39 – 43.

124. Требник. Частина перша. Видавничий відділ УПЦ КП. Київ. 2005. 506 с.

125. Тропарі, богородичні і стихирі воскресні для чоловічого хору / Київська православна богословська академія УПЦ КП; упорядкування українською мовою для чоловічого хору Вероніки Матвієнко. Київ: Видавничий відділ УПЦ Київського Патріархату, 2013. 80 с.

126. Тоцька І. Графіті Софійського собору і церковні співи часів Київської Русі // Пам'ятки архітектури і монументального мистецтва в світлі нових досліджень. Тез. Наук. Конф. Національного заповідника «Софія Київська». К., 1996. С. 22 – 23.

127. Україна. Історія. О. Субтельний. Переклад з англ. Ю. Шевчук. Київ: Либідь, 1991. 512 с.

128. Уланова С. И. Украинская музыкальная культура XVII ст. (мировоззренческий аспект). Киев, 1994. 167 с.

129. Уляновський В. Князь Василь-Константин Острозький: історичний портрет у галереї предків та нащадків. Київ: Простір, 2012. 1370 с.

130. Усатенко Т. Ідентичність в контексті мистецької освіти. Естетика і етика педагогічної дії. Збірник наукових праць. Київ – Полтава, 2011. С. 137 – 148.

131. Усікова Л. С. Естетичні транспозиції ісихазму в духовній православній музиці. Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова. Серія 7: Релігієзнавство. Культурологія. Філософія: зб. наук. праць. Київ: Вид-во НПУ ім. М. Драгоманова, 2015. Вип. 33(46). С. 137 – 142.

132. Усікова Л. С. Естетичні транспозиції ісихазму в мистецтві Київської Русі: Автореф. дис. канд. філос. наук. Київ, 2016. 20 с.

133. Успенський М. Д. Проблема методології навчання виконавчої майстерності в давньоруському співочому мистецтві. *Musica antiqua. Acta scientifica.* Bydgoszcz, Polska, 1969. 155 p.

134. Успенский П. Восток христианский. Абиссиния // Труды Киевской Академии, 1873. № 3. С. 285 – 362.

135. Федорів Ю. Історія церкви в Україні. Торонто: Б. м., 1967. 362 с.

136. Федорів М. Українські Богослужбові співи // Звідки прийшло християнство на Україну. Івано-Франківськ, 1997. 157 с.

137. Феодор Студит преподобний. Творіння. преподобний Феодор Студит: за ред. Святійшого Патр. Київ. і свієї Руси-України Філарета. Київ: Видавничий відділ УКП КП, 2014. Т. II. Кн. 2. 640 с.

138. Харитон І. М. Суспільно-історичні детермінанти українського православного церковного співу. Мультиверсум. Філософський альманах. Київ: Центр духовної культури. 2004. № 41. С. 16 – 30.

139. Цалай-Якименко О. Музично-теоретична думка на Україні в XVII ст. та праці М. Дилецького. Українське музикознавство. Київ, 1971. С. 32 – 40.

140. Цалай-Якименко О. С. Київська школа музики XVII ст.: київське пініє, київська нота, київська грамати́ка: автореф. дис. д-ра мистецтв.: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / О. С. Цалай-Якименко; Нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського. Київ, 2004. 45 с.

141. Царенок А. В. Естетико-аскетичні традиції Візантії в історії християнської культури. Чернігів: Десна Поліграф, 2017. (20, 05 д. а.).

142. Царенок А.В. Естетичний потенціал візантійської аскетички. Філософські обрії: Науково-теоретичний журнал. Вип. 37. С. 111 – 123. (2017).

143. Царенок А. В. Естетичні виміри візантійського аскетизму: дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філос. наук: 09.00.08 – Естетика. Київ, 2019. 505 с.

144. Царенок А. В. У пошуках Першокраси: Теолого-естетичні ідеї свт. Григорія Ніського. Чернігів: ЧНПУ імені Т. Шевченка, 2013. 92 с.

145. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Київ. Вид-во Обрій при УКСП Кобза, 1992. 230 с.

146. Шевчук В. Про давню українську прозу, зокрема про літописи. Слово і час. 1993. № 10. С. 57 – 65.

147. Шевчук О. Ю. Київський наспів у контексті церковно-модичного співу України та Білорусії XVII – XVIII ст.: дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 1999. 225 с.

148. Шевчук О. Про один аспект зв'язку слов'янських церковно-співних традицій XVI – початку XVII ст. (хомонія) / Науковий вісник НМАУ: Старовинна музика – сучасний погляд. Київ, 2007. Вип. 61. Кн. 3. С. 12 – 28.

149. Шумило С. В. Київ як «ворота» на шляху до Східної Європи: короткий огляд деяких справ про проїзд через місто мандрівних афонських ченців у XVIII ст.. Третє киевознавче читання: історичні та етнокультурні аспекти. Збірник матеріалів міжнародної науково-практичної конференції (27 березня 2020 р.). Редкол.:

О. П. Реєнт (голова), І. К. Патриляк та ін. Київ: Фоліант, 2020. С. 377 – 388.

150. Шумило С. В. Прп. Иоанн Вишенский Святогорец и его связи с Вольнью и Галицией. Історія та сучасність Православ'я на Волині: матеріали VII науково-практичної конференції (Луцьк, 8 листопада 2016 р.). Волинська духовна семінарія, Видавничий відділ Волинської єпархії. Луцьк, 2016. С. 42 – 53.

151. Шумило С. В. Розвиток українсько-афонських духовно-культурних зв'язків у XVII – першій третині XIX ст.: дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук. 26.00.01 – Теорія та історія культури (напрямок – історичні науки). Київ, НАКККІМ, 2021. 303 с.

152. Шумило С. В. Старец Иоанн Вишенский: афонский подвижник и православный писатель-полемист. Материалы к жизнеописанию «блаженной памяти великого старца Иоанна Вишенского Святогорца». Киев: Издательский отдел УПЦ, 2016. 208 с.

153. Язвінська О. М., Серова О. Ю. Барокове сприйняття української нації. Нові дослідження пам'яток Козацької доби в Україні: зб. наук. ст. у 2 ч. Вип. 20. Ч. 1. Київ: Центр пам'яткознавства НАНУ і УТОПІК, 2011. С. 480 – 488.

154. Яропуд З. П. Розвиток української духовно-релігійної хорової музики від Хрещення до наших днів. Збірник наукових праць. Педагогічна освіта: теорія і практика. Вип. 17 (2 – 2014). 391 с. С. 325 – 334.

155. Ясіновський Ю. Візантійська гимнографія і церковна моноподія в українській рецепції Ранньомодерного часу: монографія / Юрій Ясіновський; [Нац. акад. наук України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича]. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича, 2011. 467 с.

156. Meyendorff. St. Gregorie Palamas et mystique orthodoxe. Paris. 1959. 103 p.

157. P. Kazhdan and Ann Wharton Epstein. Change in byzantine culture in the eleventh and twelfth centuries. University of California press Berkeley. Los Angeles. London. 1985. 302 p.

158. Sonny A. Der Todesjahr des Psellos und die Abfassungszeit der Dioptra // Byzantinische Zeitschrift, 1894, Bd, S. 602 – 603.

ДОДАТКИ



Під Твою Милість

музика Д. Бортнянський
переклад для однорідного
хору О. Сапожнік

Adagio pp

Під твою ми - лість

5 *tr*
при - бі - га - ем, Бо - го - ро -

9 *v p*
ди - це Ді - во, мо - ли -

13
тов на - ших в час жур -

17
би не від - кинь а - ле а бі -

Detailed description: The image shows a musical score for a choir. It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo and dynamics are marked 'Adagio pp'. The lyrics are in Ukrainian. The first system starts with 'Під твою ми - лість'. The second system starts with 'при - бі - га - ем, Бо - го - ро -'. The third system starts with 'ди - це Ді - во, мо - ли -'. The fourth system starts with 'тов на - ших в час жур -'. The fifth system starts with 'би не від - кинь а - ле а бі -'. There are various musical markings such as 'tr' (trill), 'v' (accents), and 'p' (piano). The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs.

2

21

ди виз - во - лий нас е - ди - на

25

чис - та і бла - го - сло - вен - на

29

1, 2 *Con brio* rit

Пре-свя-та-я Бо-го-ро-ди-це спа-си

33

pp 3. rit *pp*

нас Пре-свя-та-я Бо-го-ро-ди-це спа-си нас

Мати Милосерда

Дмитро Туптало
переклад для однорідного
хору О. Сапожнік

1. Ма - ти ми - ло - сер - да!
2. На - вся - кий час зо - ву,
3. Про - шу - ти, пре - щед - ру,
4. Те - бе, Ді - во, мо - лю,

Ти е - си о - гра - да,
В не - мо - ці воз - зову,
Ма - тер ми - ло сер - ду,
Воп - лем кріп - ким зо - ву,

Од лю - то - го вра - га зло - го хра - ни - ши - мя
Воп - лем кріп - ким, те - бе, Ма - ти, чис - та Ді - во,
Глас у - сли - ши, мой плач вну - ши, мо - лю тя, все
Ду - шу й сер - це воз - ди - ханьї пре - кло - ня - я

1.
всег - да
мо - лю
щед - ру
гла - ву

2.
всег - да.
мо - лю.
щед - ру.
гла - ву.

1. Мати Милосерда, Ти єси ограда
От лютаго врага злаго
Храниши м'я всегда.

2. Он лютий рикаєт, бідна м'я хищаєт.
Скоро, скоро Твоя промоц от того збавляєт.

3. На всякий час зову, в немошах воззову.
Воплем кріпким Тебе, Мати, Чиста Діво, молю.

4. Руці да воздіну ко Твоєму Сину
Мати, Мати Преблагая, ходатайствуй к Нему.

5. Прошу Тя, Прещедру Матер Милосерду:
Глас услыши, мой плач внуши, молю Тя, Всещедру.

6. Тебе, Діво, молю, воплем кріпким зову.
Душу й серце в воздыханню преклоняя главу.

Под кров Твой, Владычице

запис та аранжування О. Сапожнік.

Под Кров Твой, Вла - ди - чи це,

2
всі зем - но - род - ні при - бі - га - ю - ще, во - пі - ем Ти,

3
Бо - го - ро - ди - це, у - по - ва - ні - є

4
на - ше. Із - ба - ви

5
нас от без - мір - них пре - грі - ше - ній.

6
І спа - си ду - ші на - ші.

По святій горі Спаситель ходив

Псалма Великопостова
невідомого автора,

запис та аранжування для однорідного хору О. Сапожнік

Moderato, cantabile

The musical score is written for a single voice part on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 2/4. The tempo and mood are marked 'Moderato, cantabile'. The lyrics are in Ukrainian and are written below the notes. The score is divided into three systems. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes a repeat sign. The third system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ends with a piano (*pp*) dynamic and a 'rit.' (ritardando) marking. The lyrics are: 'По святій горі Спа - си - тель хо - див. А - ли - лу - я! Спа - си - тель хо - див, рай - ський сад са - див. Гос - по - ди, по - ми - луй.'

p
По свя - тій го - рі Спа - си - тель хо - див.

mp
А - ли - лу - я! *mf*
Спа - си - тель хо -

p *mf* *pp* rit.
див, рай - ський сад са - див. Гос - по - ди, по - ми - луй.

1. По святій горі

Спаситель ходив. Алилуя.

Спаситель ходив, райський сад садив. Господи, помилуй.

2. Райський сад садив,

три рази підлив. Алилуя.

Три рази підлив, райський сад зацвів. Господи помилуй.

3. Жорстокі діти

Зірвали квіти. Алилуя.

Що ж ми зробили – квіти пов'яли. Господи, помилуй.

4. Спаситель мовлять:

не журітеся. Алилуя.

В полі тернина біло зацвіла. Господи, помилуй.

5. Мене вберете,

на хрест розпнете. Алилуя.

Руки і носі гвіздьми приб'єте. Господи, помилуй.

6. Моє серденько

коп'єм проб'єте. Алилуя.

З того серденька кров – вода рине. Господи, помилуй.

7. Я тою кров'ю

весь народ скуплю. Алилуя.

Весь народ скуплю, з собою візьму. Господи, помилуй.

Царице Небесная

Духовна пісня

для однорідного хору
аранжування і запис О. Сапожнік
переклад зі старослов'янської К. Станіславської

d-moll

p
Ца-ри-це Не-бес-на-я Ца-ри-це Не-бес-на-я Ти

mp Ма-ти мо-я, Ти на-ді-я мо-я *mf* Ко-ли мо-є сер-день-

ко страж да-є так бо-ліс-но, до *p* Те-бе взи-ва-ю з на-ді-ю

я До *2.* Те-бе взи-ва-ю з на-ді-ю я

1. Царице Небесная, Царице Небесная!

Ти Мати моя, Ти Надія моя.

Коли моє серденько страждає так болісно,

До Тебе взиваю з надією я.

2. Царице Небесная , Царице Небесная!

Владичице миру, неба й землі,

Почуй мене, грішную, почуй недостойную,

Від скорби, хвороби мене ізціли.

3. Царице Небесная, Царице Небесная,

Лукавий завжди спокушає мене.

І тільки з Тобою я знайду собі втішення,

З надією знов призиваю Тебе.

4. Царице Небесная, Царице Небесная!

Чесним омофором мене ти покрій.

Я скорбная грішниця, розкаяна грішниця.

О, Мати моя, Ти мене заспокій.

5. Царице Небесная, Царице Небесная!

Навчи мене, Матінко, більше мовчати.

Смирення даруй мені, спасіння даруй мені,

Навчи всіх любити, навчи всіх прощати.

6. Царице Небесная, Царице Небесная!

Всі сльози й молитви Тобі я віддам.

Якою предстану я на очі Спасителя,

На Божім Суді яку відповідь дам?

7. Царице Небесная, Царице Небесная!

Настав мене, Мати, на істинний шлях.

Сподоби почуть мені, Царице Небесная,

Як ангельський спів лине на небесах.

8. Царице Небесная, Царице Небесная!

Любов материнську на мене зверни.

Моли Бога нашого Христа Вседержителя,

У день покаянний мене захисти.

По святій горі Спаситель ходив

Псалма Великопостова
невідомого автора,

запис та аранжування для мішаного хору О. Сапожнік

Moderato, cantabile

p
По свя - тій го - рі Спа - си - тель хо - див.

mp
А - ли - лу - я!
mf
Спа - си - тель хо -

p
див, рай - ський сад са - див.
mp
Гос - по - ди по - ми - луй.
rit.
pp

Канон Великодня, Глас 1

творіння преподобного Іоана Дамаскіна

Ірмос 1

аранжування
для однорідного хору Ольги Сапожнік

Вос - кре - сін - ня де - нь, про - сві - ті - мось, лю - ди!

3
Пас - ха! Гос - под - ня Пас - ха! Бо від смер - ті до жит - тя

5
і від зем - лі до не - ба Хрис - тос Бог нас пе - ре - вів,

7
що піс - ню пе - ре - мо - ги спі - ва - е - мо.

8
Приспів
Хрис - тос вос - крес із мер - твих.

Канон Великодня, Глас 1 творіння преподобного Іоана Дамаскіна

Ірмос 3

аранжування
для однорідного хору Ольги Сапожнік

Прий - діть, бу - дем пи - ти пит - во но - ве,
не з ка - ме - ня не - плід - но - го див - но я - вле - не,
а з гро - бу Хри - сто - во - го, що став дже - ре - лом не - тлін - ня.
На ньо - му ж ми ствер - джу - є - мось.
Приспів
Хрис - тос вос - крес із мер - твих.

Канон Великодня, Глас 1

творіння преподобного Іоана Дамаскіна

Ірмос 4

аранжування
для однорідного хору Ольги Сапожнік

На Бо-жест-вен-ній вар - ті бо - го - нат-хнен - ний А - ва - кум

не-хай ста-не зна-ми і по-ка-же сві-то-сй - но-го ан - ге-ла,

що яс-но про-мо - вив: "Сьо-год - ні спа-сін - ня сві - то - ві,

бо вос - крес Хрис - тос як все - мо - гут - ній".

Приспів
Хрис - тос вос - крес із мер - твих.

Канон Великодня, Глас 1 творіння преподобного Іоана Дамаскіна

Ірмос 5

аранжування
для однорідного хору Ольги Сапожнік

Ра - ніш сві - тан - ку вста - вай - мо

і за - мість ми - ра пі - ню зас - пі - вай - мо Вла - ди - ці,

і по - ба - чи - мо Хрис - та, Сон - це прав - ди,

що жит - тя всім ос - віт - лю - е

Приспів
Хрис - тос вос - крес із мер - твих.

Канон Великодня, Глас 1

творіння преподобного Іоана Дамаскіна

Ірмос 6

аранжування
для однорідного хору Ольги Сапожнік

Зій - шов Ти, Хрис - те, в безод - ню під - зем - ну

і роз - бив кай - да - ни, що в'яз - нів дер - жа - ли.

Та на тре - тій день, як із кита І - о - на, вос - крес із гро - бу.

Приспів
Хрис - тос вос - крес із мер - твих.

Канон Великодня, Глас 1 творіння преподобного Іоана Дамаскіна

Кондак Воскресіння, Глас 8

аранжування
для однорідного хору Ольги Сапожнік

Хоч і до гро - бу зій - шов Ти, Без - смерт - ний,
а - ле зруй - ну - вав пе - кель - ну си - лу,
і вос - крес як пе - ре - мо - жець, Хрис - те Бо - же,
про - мо - вив - ши до жі - нок: Ра - дуй - те - ся!
І по - да - ю - чи Тво - їм а - пос - то - лам спо - кій,

2

6

да - ру - еш гріш - ним вос - ре - сіл - ня.

2

9

Приспів

Хрис - тос вос - крес із мер - твих.

Канон Великодня, Глас 1

творіння преподобного Іоана Дамаскіна

Ірмос 7

аранжування
для однорідного хору Ольги Сапожнік

Той, Хто виз - во - лив з пе - чі ю - на - ків,

став - ши Чо - ло - ві - ком, страж - да - є, як смерт - ний.

І страж - дан - ням Сво - їм

о - дя - га - є смерт - не кра - со - ю без - смер - тя.

С - ди - ний хваль - ний, Бог От - ців і пре - про - слав - ле - ний.

Канон Великодня, Глас 1

творіння преподобного Іоана Дамаскіна

Ірмос 8

аранжування
для однорідного хору Ольги Сапожнік

Цей у - ро - чис - тий і свя - тий - день -

е - ди - ний е Цар і Гос - подь су - бот. Ра - дість над ра - до - ща - ми і

свя - то над свя - та - ми.

В цей день про - сла - ви - мо Хрис - та на ві - ки!

Приспів
Хрис - тос вос - крес із мер - твих.

Канон Великодня, Глас 1 творіння преподобного Іоана Дамаскіна

Задостойник Воскресіння
Ангел вітав Благодатну

аранжування
для однорідного хору Ольги Сапожнік

Ан - гел ві - тав Бла - го - дат - ну! Чис - та - я Ді - во, ра - дуй - ся!

3
Я знов ві - та - ю: ра - дуй - ся!

4
Твій син вос - крес на тре - тій день із гро - бу

5
і мер - твих вос - кре - сив, лю - ди, ве - се - лі - те - ся!

Канон Великодня, Глас 1

творіння преподобного Іоана Дамаскіна

Ірмос 9

аранжування
для однорідного хору Ольги Сапожнік

Сві - ти - ся, сві - ти - ся, но - вий І - е - ру - са - ли - ме!

3
сла - ва бо Гос - под - ня над то - бо - ю зій - шла. Ра - дій ни - ні

6
і ве - се - ли - ся, Сі - о - не.

7
А Ти, Чис - та - я, кра - суй - ся, Бо - го - ро - ди - це,

8
Вос - кре - сін - ням Си - на Тво - го.

Духовні пісні та церковні молитви
з Великопостової Служби «Хресна дорога»

Запис та аранжування для однорідного хору О. Сапожнік

Духовна пісня «Закрило сонце» (Будь із нами)

Сл. с. Є. Іванишин, муз. Л. Панасюк

Закрило сонце

Музична партитура для однорідного хору, написана в тональності D-dur (два дізми) та 4/4 ритмі. Партитура складається з п'яти рядків нот, кожен з яких має відповідні українські лірики під ним. Ноти складаються з акордів та окремих нот, що відповідають ритмічному малюнку лірики. В кінці партитури є позначення 1. та 2. для альтернативних варіантів закінчення.

За-кри-ло сон - це жа-лю жов - ті о - ці, зіт - хну - ло ти - хо не - бо го - лу -
бе, а теп-лий ві - тер раз у раз ше - по - че: ска-жи, за - ві - що роз-п'я-ли Те -
бе? Чи Ти зав - дав ко-мусь хоч тріш-ки бо-лю? Чи Ти ба - жав ко-мусь хоч крих-ти
зда? Ні, Ти хо - тів, що - би пов-сю - ди во - ля Тво - го От -
ця Не-бе-сно-го бу - ла. Чи Ти зав - // ця Не-бе-сно-го бу - ла.

1. Закрило сонце з жалю жовті очі,
Зітхнуло тихо небо голубе.
А теплий вітер раз у раз шепоче:
Скажи, завіщо розп'яли Тебе?

Чи Ти завдав комусь хоч трішки болю,
Чи Ти бажав комусь хоч крихти зла.
Ні, Ти хотів, щоби повсюди воля
Твого Отця Небесного була двічі.

2. Вже вітер полетів кудись за обрій,
Усе застигло в мовчанці німій.
Поглянь з хреста, о Спасе мій Предобрий
На світ цілий, народ зболілий Твій.

Любов Твоя свята не знає міри.
Вона палає в серці, наче жар.
Спали наш гнів, спали нашу зневіру,
А нас прийми Собі у жертву, в дар.

3. Ми хочемо в сліди Твої ступати,
Які до щастя вічного ведуть.
Дай світла, сили душі рятувати,
Що по дорозі темряви ідуть.

Ти є Життя, і Правда, і Дорога,
Твоє святе ім'я здолає страх.
Із нами будь: де Ти, там перемога,
Любов у серці, усміх на вустах.

Церковна молитва «Слава страстям Твоїм, Господи»

Запис та аранжування для однорідного хору Ольги Сапожнік

Слава страстям Твоїм, Господи

Музична партитура для однорідного хору. Тональність: G-dur (одна дієза). Темп: 2/4. Метр: 4/4. Текст під мелодією: Сла - ва, сла - ва, стра- тям Тво- ім, Го - спо - ди, Сла - ва Го - бі!

Слава, слава страстям Твоїм,
Господи, Слава Тобі.

Церковна молитва «Претерпівий за нас страсті»

Запис та аранжування для однорідного хору Ольги Сапожнік

Претерпівий за нас страсті

Музична партитура для однорідного хору. Тональність: G-dur (одна дієза). Темп: 2/4. Метр: 4/4. Текст під мелодією: Пре - тер - пі - вий за нас стра- ті, І - су - се Хри - сте, Си - ну
Бо - жий, по - ми - луй, по - ми - луй, по - ми - луй нас.

Претерпівий за нас страсті,
Ісусе Христе, Сину Божий,
помилуй, помилуй, помилуй нас.

Духовна пісня «Ідеш за Христом» (Дорогою Христа)

Запис та аранжування для однорідного хору Ольги Сапожнік

Ідеш за Христом

І - деш за Хрис-том по ву - зень-кій до - ро - зі, ко - лю - че те - рня
за - ва - жа - є йти. Ду - ша у не - спо - ко - ї, сер - це в три - во - зі, а
тут ще го - ра, де по - ді - неш - ся ти? Ду - // ти? Де втри - ма - тись мож - на, не
па - дай, а стій, не бій - ся го - ри на до - ро - зі сво - їй.

1. Ідеш за Христом по вузенькій дорозі

Колоче терня заважає йти.

Душа у неспокої, серце в тривозі,

А тут ще гора, де подінешся ти } (двічі)

Де втриматись можна не падай, а стій.

Не бійся гори на дорозі своїй.

2. Зроби перший крок, хай він буде рішучим,

Бо зроняться з нього до щастя сліди.

Сльози не ховай, хай по терні колочім

Спливає і родить поживні плоди } (двічі)

Із кожного кроку свогого радій,

Не бійся гори на дорозі своїй.

3. Дивись: поруч тебе хтось важко ступає,

А, втративши силу, не в змозі, паде.

Подай йому руку, подай, він чекає.

А потім до тебе з рятунком прийде } (двічі)

Ні часу, ні сили йому не жалій,

Не бійся гори на дорозі своїй.

Духовна пісня «Чи віриш ти Мені»

Запис та аранжування для однорідного хору Ольги Сапожнік

Чи віриш ти Мені

Чи віриш ти Мені, люблю тебе, як Бог, в любові, як в вогні,
спали зневіри мох! З невірою ти звір, це холод
і сльота. О, друже мій, повір, Я вічна доброта!

1. Чи віриш ти мені,
Люблю тебе, як Бог.
В любові, як в вогні
Спали зневіри мох.
З невірою ти звір –
Це холод і сльота.
О, друже мій, повір –
Я вічна доброта } (двічі)

2. Чи віриш ти Мені,
Люблю тебе, як Спас.
Хоч, може, у душі
Мій образ і погас.
З невірою ти звір –
Це холод і сльота.
О друже мій, повір –
Я вічна доброта } (двічі)

Духовна пісня «Свята Маріє»

Запис та аранжування для однорідного хору Ольги Сапожнік

Свята Маріє

Музична партитура для однорідного хору, написана в тональності D-dur (одна дієза) та ритмічному розмірі 6/8. Партитура складається з шістьох систем, кожна з яких містить нотний запис та українські лірики. Лірика розпочинається з 1-го такту першої системи. В кінці партитури є знак завершення (двоє крапок з вертикальною лінією).

Ти виб-ра - ла шлях той са - ма, бо ві-ра Те-бе так ве - ла. Що

ра - ю зем-но-го не - ма, Жит - тям Ти сво - їм до - ве - ла.

Кож-на згад-ка про Те-бе для душ на-ших лік, і ми ві-рим, що в не -

бі Божий рай є на - вік. Свя-та Ма - рі - е, Свя-та Ма - рі - е,

у-сі ми гріш-ні, а Ти од - на. Свя-та Ма - рі - е, Свя-та Ма - рі - е,

30

1. Ти вибрала шлях той сама,
Бо віра Тебе так вела.
Що раю земного нема,
Життям Ти своїм довела.

Приспів:

Кожна згадка про Тебе для душ наших лік,
І ми вірим, що в небі Божий рай є навек.
Свята Маріє, Свята Маріє, усі ми грішні, а Ти одна.
Свята Маріє, свята Маріє, дня нас Ти Божа в душі весна.

2. Пречистая Діво Свята,
Яка ж ти для нас дорога.
Покрий нас покровом своїм.
Дай силу повстати з гріхів.

Приспів:

Кожна згадка про Тебе для душ наших лік,
І ми вірим, що в небі Божий рай є навек.
Свята Маріє, Свята Маріє, усі ми грішні, а Ти одна.
Свята Маріє, свята Маріє, дня нас Ти Божа в душі весна.

3. Подяку складаєм Тобі,
Ми – діти Твої на землі.
Проси Свого Сина Христа,
Щоб вів нас до Бога Отця.

Приспів:

Кожна згадка про Тебе для душ наших лік,
І ми вірим, що в небі Божий рай є навек.
Свята Маріє, Свята Маріє, усі ми грішні, а Ти одна.
Свята Маріє, свята Маріє, дня нас Ти Божа в душі весна.

Духовна пісня «На Голгофі Ти страждав»

Запис та аранжування для однорідного хору Ольги Сапожнік

На Голгофі Ти страждав

На Гол-го-фі Ти страж-дав, кров Сво-ю свя-ту прол-ляв. В му-ках Ти тяж-

ких вми-рав, люд-ський рід спа-сав. Хо-чу, Гос-по-ди, як Ти, хрест нес-ти аж

до ме-ти Твер-до зна-ю й ві-рю я, путь То-бі мо-я. // путь То-бі мо-я.

1. На Голгофі Ти страждав, кров Свою святу пролляв,
В муках Ти тяжких вмирав, людський рід спасав.

Приспів:

Хочу, Господи, як Ти
Хрест нести аж до мети.
Твердо знаю й вірю я –
Путь Тобі моя.

2. Хрест на плечі накладають, б'ють, катують, попихають.
Серед крові, серед поту Спас іде вже на Голгофу.

Приспів:

Хочу, Господи, як Ти
Хрест нести аж до мети.
Твердо знаю й вірю я –
Путь Тобі моя.

3. Плачуть люди, гірко плачуть, бо тяжку муку бачать.
«Ой не плачте надо мною, а заплачте над собою».

Приспів:

Хочу, Господи, як Ти,
Хрест нести аж до мети.
Твердо знаю й вірю я –
Путь Тобі моя.

4. Людський роде окаянный, повний блуду, злоби повний.
Бачиш страсті Бога Сина, впадь же щиро на коліна.

Приспів:

Хочу, Господи, як Ти,
Хрест нести аж до мети.
Твердо знаю й вірю я –
Путь Тобі моя.

5. Бийся в груди, мийсь сльозами: «Боже, змилуйся над нами.
О не дай нам в пекло впасти ради Твого Сина страсти».

Приспів:

Хочу, Господи, як Ти,
Хрест нести аж до мети.
Твердо знаю й вірю я –
Путь Тобі моя.

Духовна пісня «Ти знаєш, Боже»

Запис та аранжування для однорідного хору Ольги Сапожнік

Ти знаєш, Боже

Ти зна-єш, Бо-же, мо-є ба-жан-ня, мо-лит-ву чу-єш Ти мо -

ю, Ти зна-єш сер-ця мо-го страж-дан-ня, ко-ли у

1. сму-тку я жи-ву. Ти зна-єш // 2. сму-тку я жи-ву.

1. Ти знаєш, Боже, моє бажання,
 Молитву чуєш Ти мою.
 Ти знаєш серця мого страждання,
 Коли у смутку я живу } (двічі)

2. Ти знаєш, Боже, що я бажаю,
 Щоб стала радість на землі.
 Я щирим серцем Тебе шукаю
 В мої весняні любі дні } (двічі)

3. В усі терпіння я помолюся,
 О, Боже, Ти зі мною будь.
 Дай мені сили, і я скріплюся,
 Бо ще далека моя путь } (двічі)

Церковна пісня «Скорбная Мати»

Запис та аранжування для однорідного хору Ольги Сапожнік

Скорбная мати

Скорб - на - я ма - ти під хрес - том сто - я - ла, гір - ко ри - да - ла,
в слов - зах про - мов - ля - ла: "Ой Си - ну, Си - ну, за я - ку про - ви - ну
пе - ре - но - сиш ни - ні тяж - ку - ю го - ди - ну на хрес - ті?"

1. Скорбная Мати під хрестом стояла,
Гірко ридала, в сльозах промовляла:
Ой Сину, Сину, за яку провину
Переносиш нині тяжкую годину
На хресті.

2. Я Тебе купала дрібними сльозами,
Як малим ховала перед ворогами.
А нині плачу, бо Тебе вже трачу,
Вже Тя, милий Сину, більше не побачу,
Сину мій.

3. Моя Ти опоро, мій Ти Світе ясний,
Гаснеш заскоро, в'янеш передчасно.
А що зі мною стане сиротою,
Я сама на світі, як билина, стою
Під хрестом.

4. Мій Боже милий! Усердно Тя молю:
Подай мені сили у нещаснім болю.
Тебе благаю, як сама лиш знаю.
І Тобі десь Сина свого поручаю
На хресті.

Духовна пісня «Лине пісня про Ісуса»

Запис та аранжування для однорідного хору Ольги Сапожнік
Лине пісня про Ісуса

Ли - не пі - ня про І - су - са, про ді - ла Йо - го свя - ті, Я до Ньо - го при - гор -
ну - ся ці - лим сер - цем у жит - ті. Все від - дам я за І - су - са, сер - це, ду - шу і жит -
тя, і на - ві - ки з Ним зій - ду - ся в цар - стві віч - но - го бут - тя. Все від - // тя.

1. Лине пісня про Ісуса, про діла Його святі.
Я до нього пригорнуся цілим серцем у житті.
Все віддам я за Ісуса: серце, душу і життя.
І навіки з ним зійдуся в Царстві вічного буття } (двічі)
2. Про любов Його без міри лине пісня поміж нс.
Буду я для Нього вірний кожен день і кожен час.
Все віддам я за Ісуса: серце, душу і життя.
І навіки з ним зійдуся в Царстві вічного буття } (двічі)

Духовна пісня «Ісус, багатство Ти моє»

Запис та аранжування для однорідного хору Ольги Сапожнік

Ісус, багатство Ти моє



І - сус, ба - га - тство Ти мо - є, мій скарб, най - біль - ший скарб все - силь - ний. Не - су То -



бі, не - су То - бі жит - тя мо - є, жит - тя мо - є, жит - тя, не - на - че дим ка - диль - ний.

Ісус – багатство Ти моє,
Мій скарб, найбільший скарб всесильний.
Несу Тобі, несу Тобі життя моє, життя моє,
Життя, неначе дим кадильний } (двічі)

І Ти прийми його, прийми
У тихій радісній нестямі.
Любов із жаром обійми, любов із жаром обійми,
Вона згорить, його не стане } (двічі)

Усе минеться, Боже мій,
Любов ніколи не минеться.
Вона є вічна, і у ній, вона є вічна, і у ній
Так вільно й радісно живеться } (двічі)

Церковна пісня, молитва «Під хрест Твій стаю»

Запис та аранжування для однорідного хору Ольги Сапожнік

Під хрест Твій стаю

Повільно

Під хрест Твій ста - ю, Спа - си - те - лю мій ми - лий,
і мо - лю Те - бе, о, дай же ме - ні за грі - хи жаль ши - рий

The musical score is written for a single voice part in treble clef. It begins with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Повільно' (Ad libitum). The melody is simple and hymn-like, with lyrics in Ukrainian. The score consists of two lines of music. The first line ends with a double bar line and repeat dots. The second line continues the melody and also ends with a double bar line and repeat dots.

Під хрест Твій стаю, Спасителю мій милий,
І молю Тебе: о дай же мені за гріхи жаль ширій. *(двічі)*

За мене терпів, за мене Ти розп'явся.
За гріхи мої, провину мою убитись Ти дався. *(двічі)*

Ісусе Ти мій, Твої безмірні муки
Сильніше від слів взивають мене до жалю покути. *(двічі)*

О, рани Твої, хоча без уст і мови,
Кличуть вони нас, взивають завжди до Твої любові. *(двічі)*

О, дай же мені про них все пам'ятати,
Любити Тебе, боятись гріха, Тебе прославляти. *(двічі)*

Наукове видання

Ольга Сапожнік

**ІСИХАЗМ І ДУХОВНА КУЛЬТУРА
ПРАВОСЛАВ'Я В УКРАЇНІ**

Монографія

На титульній обкладинці зображені світлини
ікон монахів-ісихастів Києво-Печерської лаври:
преподобний Никон Сухий (XII ст.),
преподобний Микола Святоша (XII ст.),
преподобний Спиридон Проскурник (XII ст.).
Дані ікони написані народним художником України
М. І. Кутняховим упродовж 2007 – 2015 рр.,
подаровані УПЦ КП і ПБ «Неопалима Купина», м. Київ, Оболонь.

Керівник видавничого проєкту *Віталій Зарицький*
Комп'ютерний дизайн *Олена Щербина*
Редакторка *Ірина Хмельовська*

Підписано до друку 14.06.2023. Формат 60x84 1/16.
Ум. друк. арк. 11,04. Обл.-вид. арк. 8,91.
Тираж 300 шт

Видавець і виготовлювач: ТОВ «Видавництво «Ліра-К»,
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
суб'єктів видавничої справи ДК № 3981 від 15.02.2011.
03142, м. Київ, вул. В. Стуса, 22/1.
тел./факс (044) 247-93-37; (050) 462-95-48
Сайт: lira-k.com.ua, редакція: zv_lira@ukr.net

