

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

ОЛЬГА ЗОСІМ

**СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКА ДУХОВНА ПІСНЯ:
САКРАЛЬНИЙ ВИМІР**

Монографія

**Київ
НАКККіМ
2017**

УДК 783(=161):303.433.2
3-872

Рецензенти:

Н. О. Герасимова-Персидська, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри старовинної музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

І. Я. Зінків, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка

В. А. Личковах, доктор філософських наук, професор, професор кафедри естрадного виконавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 2 від 26.09.2017)*

Зосім О. Л.

3 872 Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір: монографія. – Київ: НАКККіМ, 2017. – 328 с.

ISBN 978-966-452-265-3

У монографії питання становлення та розвитку східнослов'янської духовно-пісенної традиції розглянуто крізь призму категорії «нової сакральності» як базової для християнської музики Нового часу. На прикладі еволюції структури західноєвропейських канціоналів та східнослов'янських пісенників простежено шлях пошуків оптимальних форм книг з пісенним репертуаром, призначених для церковних відправ та індивідуальних побожних практик. Унаочнено сакральне підґрунтя східнослов'янської духовно-пісенної традиції через інтертекстуальні зв'язки з церковною гімнографією та біблійними текстами. Охарактеризовано основні історичні віхи розвитку української, білоруської і російської духовно-пісенних традицій від XVI ст. до сучасності.

Для музикознавців, культурологів, філологів, а також для широкого кола читачів, які цікавляться сакральною музикою.

УДК 783(=161):303.433.2

ISBN 978-966-452-265-3

© О. Л. Зосім, 2017

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2017

ЗМІСТ

Передмова	4
Розділ 1. Східнослов'янська духовна пісенність у просторі християнської культури.....	8
1.1. Генеза східнослов'янської духовної пісенності.....	8
1.2. Духовна пісенність у сакральному просторі богослужіння.....	21
1.3. Духовна пісня книжного походження і фольклор.....	44
1.4. Духовна пісенність у вимірах популярної культури	61
Розділ 2. Структура збірок духовних пісень як віддзеркалення сакрального універсуму Нового часу: конфесійний вимір.....	73
2.1. Будова західноєвропейських канціоналів і пісенників: історична ретроспекція.....	76
2.2. Організація репертуару в пісенниках православної традиції	89
2.3. Структурування греко-католицьких співаників	110
2.4. Будова римо-католицьких та протестантських пісенників.....	130
Розділ 3. Біблійні та гімнографічні тексти у східнослов'янській духовно-пісенній традиції.....	148
3.1. Псалтирні та біблійні пісні.....	148
3.1.1. Псалтирні пісні в західноєвропейській традиції: історичний дискурс.....	148
3.1.2. Псалтирні пісенні парафрази у східнослов'янському духовно-пісенному репертуарі.....	155
3.1.3. Біблійні пісні в східнослов'янській духовно-пісенній традиції.....	188
3.2. Церковна гімнографія і духовна пісня	196
Розділ 4. Східнослов'янська духовна пісенність у національних координатах	223
4.1. Історичний розвиток української духовної пісенності	223
4.2. Білоруська духовна пісенність: етапи становлення.....	256
4.3. Російська духовна пісенність: історичні віхи	276
Післямова.....	297
Список використаних джерел	299
Список скорочень.....	327

ПЕРЕДМОВА

Духовна пісня в українській культурі є знаковим жанром. Найвищого розквіту вона досягла в добу бароко, коли було сформовано потужну національну духовно-пісенну традицію, що живила культуру не лише українську, а й сусідніх держав. Усвідомлення значення духовної пісні в культуротворчому процесі сьогодні підкріплюється ґрунтовними студіями українських і зарубіжних вчених, публікацією текстів і музики духовних пісень, виконавською практикою. Після виходу численних наукових праць джерелознавчого, текстологічного, культурологічного, філологічного, літургічного, фольклористичного, мистецтвознавчого напрямів настав час підсумувати здобутки в цій царині та визначити перспективи подальших досліджень.

У монографії духовну пісенність розглянуто крізь призму категорії «нової сакральності» як базової для християнської музики Нового часу. Сакральне в добу, що ознаменована активними секуляризаційними процесами, має інші вияви й оперує відмінними від Середньовіччя категоріями. «Нова сакральність» передбачає посилення антропоцентричного компонента, що не могло не відбитися на естетиці, жанрах, формах, змісті богослужбових творів. Духовні пісні як складова церковної та позацерковної культури Нового часу органічно входять у сакральний простір богослужіння і сакралізований простір повсякденного буття християнина.

Церковний та позацерковний виміри духовно-пісенної традиції як репрезентанта сакрального знайшли відбиття у структурі книги з пісенним репертуаром – канціоналах та пісенниках, де зібрано твори, призначені для храмового та приватного виконання. Співаник з духовними піснями як цілісна книга у своєрідний спосіб віддзеркалює християнський універсум Нового часу, який не є монолітним, оскільки акумулює церковні традиції різних християнських конфесій і національних шкіл.

Сакральний компонент духовної пісенності унаочнюється і через інтертекстуальні зв'язки з церковною гімнографією та біблійними текстами. Уривки зі Св. Письма й церковних піснеспівів, що потрапляли до текстів барокових духовних пісень, виконували роль маркерів сакрального. З часом традиція включення до пісенних творів фрагментів канонічних текстів або алюзій на них зникає, проте тяглість традиції зберігається: попри відсутність прямих цитат, біблійні та гімнографічні тексти залишаються відправною точкою для піснетворців.

У монографії предметом дослідження є східнослов'янська духовна пісенність. Термін «східнослов'янська» в контексті дослідження потребує пояснення: його вживання не має на меті підкреслення єдності

державної, національної, мовної тощо. Йдеться передусім про єдність генези східнослов'янського духовно-пісенного репертуару. До часів пізнього Відродження на українсько-білоруських теренах Речі Посполитої та землях Московської держави єдиною християнською конфесією було православ'я, тому духовна пісенність книжного походження на цих землях розвивалася іншим шляхом, ніж в католицьких та протестантських країнах. Кожна зі східнослов'янських національних духовно-пісенних традицій пройшла свій унікальний шлях, рухаючись від середньовічної моделі культури, репрезентованої православ'ям, до новочасної, специфічною рисою якої є багатоконфесійність. У роботі усі три традиції розглядаються як єдність у контексті взаємодії двох конфесій – західної католицької та східної православної, де остання репрезентує те підґрунтя, на основі якого формувалися українська, білоруська та російська духовно-пісенні традиції. Окрім генези, важливу роль відігравали і культурні контакти: у XVII – XVIII ст. частина духовно-пісенного репертуару була відома і на українсько-білоруських землях Речі Посполитої, і в Московській державі. Втім, відмінностей у кожній національній традиції було більше, ніж спільних рис, а найбільшу подібність репертуару спостерігаємо у барокову добу, що було пов'язано з сильними українсько-білоруськими впливами в Московській державі у другій половині XVII ст. Нетотожність трьох національних духовно-пісенних традицій підкреслено в останньому розділі роботи, де окремо висвітлено історичний розвиток кожної з них від зародження до сьогодення. Зазначимо, що пріоритет надається українській традиції, усі інші розглядаються у проекції на українську з метою підкреслення її відмінностей від інших.

Джерельною базою дослідження стали рукописні пісенники XVII – XIX ст., що зберігаються у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського (Київ), Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України (Київ), Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника (Львів), Бібліотеки Академії наук Росії (Санкт-Петербург), Російської національної бібліотеки (Санкт-Петербург), видання текстів барокових духовних пісень, здійснених В. Гнатюком, М. Грушевським, Ю. Яворським, О. Гнатюк, П. Женюхом, В. Нойманном, Д. Штерном, а також текстів та мелодій духовно-пісенних творів, підготовлених музикознавцями О. Васильєвою, О. Дольською, Л. Івченко, Л. Сидорович. Духовну пісенність XIX – XXI ст. досліджено на основі не лише рукописної традиції, а й друкованих видань різних християнських конфесій, що виходили в Україні, Білорусі, Росії, а також у країнах Європи та Америки, де мешкали представники діаспори. Окрім того, матеріалом дослідження стали давні й

сучасні піснеспіви у виконанні церковних колективів різних християнських конфесій, розміщені на офіційних сторінках парафій та у мережі на каналі YouTube. Вивчення нинішнього етапу духовно-пісенної традиції доповнювалося спостереженням над сучасною церковною практикою. Окрім українських, російських, білоруських рукописів та друків, у дослідженні використано польські, чеські, словацькі, хорватські, угорські, німецькі, американські рукописні й друковані канціонали та пісенники XV – XXI ст., що репрезентують католицьку та протестантську духовно-пісенні традиції.

Книга є другою роботою автора, у центрі уваги якої – східнослов'янська духовно-пісенна традиція. Перша монографія «Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII – XIX століттях» була присвячена питанню західноєвропейських впливів на східнослов'янську духовно-пісенну традицію. У першій роботі було здійснено не лише системний огляд запозичених духовних пісень із західноєвропейського репертуару та окреслено основні способи їх адаптації до східнослов'янської духовно-пісенної традиції, а й змальована широка історична панорама міжконфесійних стосунків у XVI – XIX ст., на тлі яких стає зрозумілим особливості залучення, трансформації та функціонування європейських духовно-пісенних творів на східнослов'янських землях. Саме тому в новій монографії ми не торкаємося питань запозиченого репертуару, а переклади іноземних пісень згадуються лише у контексті загальних процесів творення національних духовно-пісенних традицій. У дослідженні менше уваги приділено й історичному тлу, а історичні події згадуються лише принагідно, у випадках, коли необхідне пояснення причин появи нових церковних практик, зміни тематики пісень тощо. Історичний аспект більше розкритий в останньому розділі книги, де розглянуто основні етапи становлення та розвитку духовної пісенності України, Білорусі, Росії від витоків до сучасного функціонування в культурі.

Висловлюю слова щирої вдячності моїм рецензентам – доктору мистецтвознавства, професору Н. О. Герасимовій-Персидській за підтримку моїх наукових ідей, доктору мистецтвознавства, професору І. Я. Зінків за уважне ставлення до тексту монографії, доктору філософських наук, професору В. А. Личковаху за цінні поради і пропозиції.

Складаю слова подяки ректору Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктору філософії, професору В. Г. Чернецю та доктору мистецтвознавства, професору В. Д. Шульгіній за можливість реалізації мого творчого потенціалу та підтримку моїх наукових пошуків.

Щиро дякую вченим, які тією чи іншою мірою сприяли моїм науковим студіям, а саме: кандидату мистецтвознавства, доценту О. Ю. Шевчук (Київ), доктору мистецтвознавства, професору Ю. Є. Медведику (Львів), доктору мистецтвознавства, професору О. В. Дадіомовій (Мінськ), кандидату мистецтвознавства, доценту Т. В. Ліхач (Мінськ), кандидату мистецтвознавства, доценту Л. Ф. Баранкевич (Мінськ), доктору мистецтвознавства, професору Н. Ю. Плотніковій (Москва), кандидату мистецтвознавства, доценту О. М. Соколовій (Москва), кандидату філологічних наук, старшому науковому співробітнику А. О. Костіну (Санкт-Петербург), доктору філологічних наук, члену-кореспонденту РАН С. І. Ніколаєву (Санкт-Петербург).

РОЗДІЛ 1

СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКА ДУХОВНА ПІСЕННІСТЬ У ПРОСТОРІ ХРИСТИЯНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

1.1. Генеза східнослов'янської духовної пісенності

Історію східнослов'янської духовної пісенності вчені традиційно розпочинають від барокової доби, пов'язуючи її появу з посиленням західноєвропейських впливів, унаслідок чого було сформовано пісенний репертуар, заснований на силабічному віршуванні та бароковій музичній стилістиці. Ця теза є абсолютно слушною, однак не дає відповіді на питання: чому в західноєвропейській культурі до початку барокової доби було сформовано розвинуту духовно-пісенну традицію, що прийшла на українсько-білоруські, а згодом російські землі, в той час як на східнослов'янських, які також належать до європейської *рaх christiana*, аналогічна традиція була відсутня, а тому виникла потреба наслідувати та адаптувати пісенні форми, запозичені із Західної Європи. Для відповіді на нього потрібно зазирнути у глибину століть та з'ясувати, чому на східнослов'янських теренах не було сформовано духовно-пісенної традиції, аналогічної європейській.

Основна причина відсутності у Середньовіччі та у добу Відродження на східнослов'янських землях жанру духовної пісні була пов'язана з конфесійним чинником. У католицьких країнах пісенні (або близькі до них за формою) твори духовного змісту почали фіксуватися з появою сучасної нотації, тобто з XI ст., хоча існували вони й раніше, як, наприклад, строфічні амвросіанські гімни. Піснеспіви строфічної форми, у яких текст виконувався на ту саму мелодію, мали різні назви, але були, по суті, духовними піснями. Серед католицьких жанрів, близьких до пісенного, історично першим був кондукт, який репрезентує церковне мистецтво Франції XII – XIII ст. Характерною особливістю кондуктів є силабічний склад, строфічна форма та латинський текст. Зазвичай створювалися дво- або триголосні кондукти, однак одноголосні також не були рідкістю. В Італії у XIII – XVI ст. був поширений жанр лауди – одноголосної, а згодом багатоголосної духовної пісні переважно силабічного складу італійською або латинською мовою. В Іспанії та Португалії у XIII – XIV ст. був популярним жанр кантіги – одноголосної духовної пісні галісійсько-португальською мовою. Ці твори призначалися передусім для духовних зібрань, приватних молитов, але могли також звучати у церквах під час молебнів та процесій, входити у склад літургійних

драм, згодом містерій. Аналогічні пісенні твори духовного змісту були поширені й у інших країнах католицької Європи.

Підкреслимо ще один важливий момент, властивий західноєвропейській духовній пісенності – її зв'язок з церковними відправами. Спів духовних пісень у католицьких храмах у Середньовіччі не був заборонений, втім, він не був регламентований. Нагадаємо, що в літургічній практиці Середньовіччя неабияке значення мали неписані звичаї та усна традиція, тому церковне богослужіння, окрім Св. Літургії, включало процесію, проповідь або пополудневий молебень. Усе це разом було повною недільною літургією. Таким чином, «літургічне значення мали не тільки дії, приписані для священиків або кліру, чи ті, які вони виконували на основі неписаних звичаїв, але й ті, що під час літургії виконував народ» [222, с. 21].

Окрім літургії, пісні духовного змісту могли виконуватися на різних за типом церковних молебнях, що супроводжували відповідні обряди. Наприклад, у XIII ст. піснеспів з вечірнього богослужіння «*Salve Regina*» співали з додатковими рядками [113, с. 488], а обряд виставлення Св. Дарів супроводжувався евхаристичними піснями, антифонами та респонсоріями, що звучали під час процесії у храмі [113, с. 489]. У Середньовіччі виникають і популярні молитовні народні практики, з яких було сформовано збережені дотепер обряди (Хресна дорога, виставлення Св. Дарів, вервиця (розарій)), які також супроводжувалися співом пісень. Утім, ці пісні записувалися рідко, бо більшість парафіян були неписьменними і виконували їх напам'ять.

Пісні проникали у літургію поступово. Так, починаючи з XIV ст., у Польщі пісні польською мовою звучали як продовження співу «Алілуя» під час великодньої процесії, чергуючись зі строфами латинських пісень. Імовірно, що «невдовзі після появи великодніх пісень польські духовні пісні почали виконуватися під час інших літургічних процесій. Окрім процесій, народ співав польські духовні пісні також під час Св. Літургії, у літургії Божого Слова (пісні на проповідь) вже у XIV ст.» [222, с. 22].

Звернімо увагу також на те, що західноєвропейська духовна пісня генетично була пов'язана з григоріанською монодією. Дослідник польської духовної пісенності А. Зола зазначає, що на Заході у Середньовіччі народ, який не брав участі в богослужбовому співі, вслуховувався у звучання григоріанських мелодій і підсвідомо занурювався в їх особливу ауру. Багато мелодичних фраз із хоральних мелодій протягом століть збереглося в людській пам'яті, при цьому вони зазнали трансформації,

взаємно перемішуючись, тому сьогодні важко встановити конкретне хоральне першоджерело середньовічної або ренесансної пісні [242, с. 47].

Отже, західноєвропейська духовна пісня має давнє коріння, що сягає доби Середньовіччя, і позначена розмаїттям функцій – від приватного молитовного співу до богослужбового. Зв'язок європейської пісенності з богослужінням був не лише зовнішнім (пісні виконувалися у зв'язку з літургічними відправами), а й внутрішнім (середньовічні та ренесансні духовні пісні були близькими до гімнографічних зразків).

На східнослов'янських теренах, що належали до *раx orthodoxa*, у силу обрядової відмінності та інших шляхів розвитку літургічного богослов'я, аналогічних процесів ми не спостерігаємо. Поява молебнів, процесій, співу пісень на літургії на християнському Заході пояснюється зменшенням активної участі народу в богослужбовому співі через процес клерикалізації літургії. У середньовічній церковній відправі головною, а часто й єдиною фігурою на богослужінні був священик, а християнська громада – пасивним спостерігачем. Через клерикалізацію богослужіння спів мирян поступово перемістився з літургічного на інші відправи. Завдяки записам до нас дійшли пісенні твори, що були пов'язані з народними церковними практиками.

На українських, білоруських, російських землях, що входили до православного світу, клерикалізація літургії, характерна для середньовічної культури, також мала місце, однак вона не привела до появи такої кількості народних молебнів та інших молитовних практик, як на християнському Заході. Відповідно, духовна пісенність на східнослов'янських землях розвивалася іншим шляхом, мала інші форми та функції.

На противагу до європейських країн, де зафіксовано величезну кількість середньовічних духовно-пісенних творів, східнослов'янські православні пісні духовного змісту доби Середньовіччя дійшли до нас не через *книжну*, а *фольклорну* традицію. В науковій літературі ці твори відомі як духовні стихи (духовні вірші).

Російська дослідниця Н. Федоровська, спираючись на праці XIX – XX ст., передусім Ф. Буслаєва та Г. Федотова, зазначає, що творцями та розповсюджувачами духовних стихів були люди книжної культури – каліки перехожі. Це була своєрідна соціальна група, до якої входили ченці, священики та інші люди, близькі до церкви, прочани до святих місць, основною метою якої було проповідництво християнства. Необхідність місіонерства була пов'язана з малою кількістю храмів та священиків, які могли проводити богослужіння, і основна місія проповідництва християнства лягала на плечі місіонерів. Для більш доступного викладу основ християнської віри каліки перехожі, які були обізнані з

християнською літературою, створили піснеспіви, що пізніше були названі духовними стихами. Згодом вони виконували функцію підтримки християнства серед мирян. Духовні стихи спочатку виконували священники та інші люди, близькі до церкви, згодом їх міг співати будь-хто [200, с. 23–24].

Утім, проповідництво християнства в народі – це була лише одна з функцій духовних стихів. М. Грушевський зазначає, що вони могли звучати за трапезами, у тому числі за участю духівництва з нагоди різних свят, що було типовою практикою на першому етапі християнізації суспільства. П'яні трапези відбувалися навіть в монастирях і церквах, а «нестримне пиячення покривалось на них співанням побожних пісень і балаканнями на побожні теми, що надавали йому вигляд побожної, корисної “будуючої” розривки» [28, с. 180]. М. Грушевський також зауважує, що на становлення духовного стиха вплинув дружинний епос. Творці духовно-пісенної творчості «свідомо складали і популяризували співанки та співомовки, перекладаючи в ритмічні форми церковні повісті, чтення і легенди, а щоб витримати конкуренцію з творами епіки дружинної і народної, використовували зчаста ті ж самі поетичні засоби, котрими орудували складачі епопей дружинних» [28, с. 179]. Вчений підсумовує, зазначаючи, що «прототипи нинішніх духовних стихів, правдоподібно, були сучасниками прототипів нинішніх билин і разом з ними служили для окраси старих пирів, не тільки різних церковних okazій, паломницьких подорожей тощо» [28, с. 181]. Тож підкреслимо, що духовні стихи, поширені й у народі, і в вищих верствах суспільства, які виникли як твори книжного походження, дійшли до нас лише у фольклоризованих варіантах, що принципово різнить західноєвропейську та східнослов'янську духовно-пісенні традиції.

Ми маємо лише один нефольклорний зразок середньовічного духовно-пісенного твору, що походить зі східнослов'янських, а конкретно білоруських теренів. Цим твором є знаменита «Богородиця» («Bogurodzica»), відома у польському науковому просторі як перша польська пісня духовного змісту, що зберегла не лише текст, а й мелодію. Л. Костюковець акцентує увагу на білоруській генезі цього твору. Дослідниця нагадує, що цей твір співали білоруські полки Великого князівства Литовського перед початком Грюнвальдської битви 1410 р. Пісня була записана кирилицею у двох рукописних литовських статутах XVI ст. [105, с. 8–9]. Саме кириличний запис твору дає підстави атрибутивати його не як польський, а білоруський. Пісня «Богородиця» є автентичним зразком ранньої східнослов'янської книжної духовної пісенності, що дійшов до нас. За призначенням цей твір є молитвою, що співа-

лася перед боєм. Можна припустити, що аналогічні твори існували і в українському лицарсько-феодальному середовищі. Це питання ставить український музикознавець І. Кузьмінський (розвідки дослідника готуються до друку), який аргументовано доводить східнослов'янське походження твору, спираючись на традиції, що існували у Київській Русі, Галицько-Волинському князівстві та Великому князівстві Литовському. На жаль, ці твори не збереглися, бо не мали письмової фіксації, а потім були витиснуті з репертуару новими. «Богородиця» збереглася лише завдяки ранній польській версії. Відзначимо музичну мову твору, інтонації якої є близькими як григоріанській, так і староукраїнській (старобілоруській) монодії, що свідчить про можливий зв'язок середньовічних східнослов'янських духовних пісень з православною церковною гімнографією, подібно до західноєвропейської духовно-пісенної традиції, що спиралася на григоріанський хорал. «Богородиця» є унікальним зразком духовної пісенності православної традиції часів українсько-білоруського Середньовіччя зі світського середовища, який, попри конфесійні відмінності, свідчить про спорідненість процесів розвитку духовної пісенності у Західній та Східній Європі.

Вкажемо на інші зразки нелітургічних творів духовного змісту, які, на відміну від «Богородиці», побутували в монастирському середовищі. У Московській державі XV – XVI ст. формується жанр стихів покаянних, що спирався на тексти богослужбових книг, а тому за формою і змістом вони були близькі до гімнографічних зразків. Мелодії покаянних стихів також зазнали впливів церковної гімнографії: вони записувалися крюковою нотацією і були розспівані за гласами. Стихи покаянні не співалися на богослужінні, але були частиною монастирського побуту. І хоча цей жанр не належав до пісенного, Ю. Келдиш вважає їх попередниками російської книжної духовної пісні [82, с. 224–225].

Щодо традиції позацерковного співу у міському та сільському середовищі на кшталт європейських (спів на церковних процесіях, прощах, приватні молитовні практики), то вона могла в тій чи іншій формі існувати в містах або селах, але інформація про неї, а також пісенний репертуар, до нас не дійшли.

У підсумку зазначимо, що на східнослов'янських землях існувала розвинена духовна пісенність, але вона була інша, відмінна від європейської. Серед основних її рис наведемо:

1) оригінальні пісенні твори доби Середньовіччя, що мали книжне походження (за винятком стихів покаянних, які, однак, не є піснями), не записувалися і функціонували як усна традиція, до нас вони дійшли у вигляді фольклорних творів;

2) середньовічна духовна пісня на східнослов'янських теренах, на противагу до західноєвропейської, не мала розвинутих поліфонічних форм;

3) духовна пісня не мислилася у контексті літургічної відправи: зовнішня подібність духовних стихів до церковної гімнографії не робила їх богослужбовими творами; народні побожні практики у православному середовищі, ймовірно, існували, але не мали форм, подібних до європейських.

Відсутність власної духовно-пісенної традиції на кшталт європейської не означала, що на українсько-білоруських землях у Середньовіччі та у добу Відродження не були відомі духовні пісні європейської традиції. Швидкість адаптації нових пісенних форм пояснюється знайомством українців і білорусів з європейською музичною практикою, яка стає актуальною в добу Ренесансу. Католицька літургічна традиція та григоріанський спів були відомі в Київській Русі ще з часів Середньовіччя, підтвердженням чому є свідчення латинського архієпископа Брунона Кверфуртського, який перебував при дворі Володимира Великого¹. У польському м. Старий Сонч, що знаходиться на етнічних українських (лемківських) територіях, у бібліотеці монастиря кларисок у 70-х рр. ХХ ст. було знайдено два багатоголосних твори – органум та кондукт, що належали найсучаснішій школі того часу – паризькій Нотр-Дам [86, с. 45]. У добу Відродження багато українців зробили внесок у культуру Речі Посполитої. Серед них вагомою фігурою був Себастьян з Фельштина, якого називали *Roxolanus z Felsztyna*. Цей видатний музикант є автором теоретичних трактатів, вчителем відомих композиторів Вацлава з Шамотул та Мартина зі Львова (Леополіта) [101, с. 62]. Серед численних українсько-польських музикантів, Себастьян з Фельштина, на думку А. Калениченка, був ближчий до української культури, ніж до польської [86, с. 48]. Окрім композиторської творчості, зв'язки з європейською музичною традицією йшли через побутову музику, зокрема виконавство на популярних у той час інструментах, серед яких лідером була лютня. Відомо, що українські музиканти були виконавцями на лютні в польських придворних капелах [101, с. 63].

У білоруській культурі ми бачимо аналогічні процеси. О. Дадіюмова називає низку композиторів різного походження, які працювали у Білорусі у XVI – XVII ст. Серед них – Ципріан Базилік та Вацлав з Шамотул, які працювали у князя Миколи Радзивілла Чорного у Вільні. Войцех Длугорай був придворним лютністом короля Стефана Баторія і певний

¹ Детальніше про це див. статтю В. Карцовника [88].

час служив при дворі у Гродно. Гродненською капелюю керував співак і композитор Кшиштоф Клабан, який написав для неї багато творів. Віленський період у своїй творчості мали композитори і лютністи Діомед Като і Валентин Бакфарк [34, с. 51–57]. У цей час на теренах Білорусі друкуються перші протестантські польськомовні канціонали, що стали передвісниками народження нового білоруського репертуару.

Отже, українські та білоруські землі, що входили до Великого князівства Литовського, а згодом Речі Посполитої, були тісно пов'язані з європейською музичною традицією. Однак через конфесійну відмінність ці зв'язки більше виявлялися у музиці світській, в той час як розвиток релігійної музики (до якої ми долучаємо й духовну пісенність), що розвивалася на базі православної церковної традиції, йшов іншим шляхом і мало перетинався зі своїм європейськими аналогами. Картина змінилася в добу бароко, коли внаслідок релігійної боротьби у Європі в українській та білоруській культурі набула актуальності європейська теологічна та філософська думка, поезія, музика тощо. Це інспірувало появу пісенності нового типу, що спиралася на силабічний тип віршування та барокові засоби музичної виразності. Якщо пізньоренесансні та ранньобарокові європейські пісенні твори в історії розвитку європейської духовної пісні були лише завершенням чергового етапу і початком нового, то для східнослов'янської духовної пісенності вони були тим вихідним пунктом, від якого розпочався розвиток власної традиції. Таким чином, на зламі XVI – XVII ст. відбулося включення українсько-білоруської духовно-пісенної традиції до загальноєвропейської. Майже через століття до неї долучилася і російська. Попри відмінності усіх трьох національних гілок духовної пісенності, їх єдиною те, що вони не мали духовно-пісенної традиції, подібної до європейської, а тому формували пісенний репертуар на основі готових моделей, що прийшли з Європи, адаптуючи їх до власної традиції.

Важливим питанням, пов'язаним з генезою східнослов'янської духовної пісенності, є питання термінології. В науці цей пісенний шар традиційно визначають як кантова культура, а жанри, які її репрезентують – як канти і псалми, де канти є творами світського змісту, псалми – духовного. Однак жанрові дефініції, що вже усталились у музичній науці, не вповні відображають усі деталі процесу становлення та розвитку пісенності нового типу на східнослов'янських теренах, що нерідко зазначають дослідники духовно-пісенної традиції. Так, Ю. Медведик обирає більш загальний термін «пісня», хоча іноді використовує термін «конт», даючи два жанрові визначення – пісня (конт). Такий підхід є виправда-

ним, коли йдеться про ті самі твори, записані як канти у XVII ст. (триголосно) і як пісні у XVIII – XIX ст. (одноголосно).

Тож зупинимося на термінологічних питаннях більш детально. Почнемо з дефініції «канти», оскільки вона є базовою для позначення стильових трансформацій у пісенному жанрі доби бароко. Зазначимо, що ця дефініція до кінця XIX ст. ніколи не використовувалася як *жанрова атрибуція духовних пісень*. Кантами називалися лише світські пісні. Тільки наприкінці XIX ст. пісенні твори духовного змісту почали окреслювати як канти або духовні канти. Так, назва книги А. Ізраїлева «Псалмы или духовные канти Святителя Димитрія, Митрополита Ростовскаго» (1891) [81] використовує термін «духовні канти». У виданні П. Демуцького «Ліра і її мотиви» (1903)¹ автор визначає низку пісень з лірницького репертуару як канти.

Звернімо увагу також на той факт, що в пісенниках українського та білоруського походження XVIII ст. (більш ранні не збереглися) і пізніших часів ми не знайдемо термін «канти» на позначення світських пісень, тоді як у російських джерелах останні визначаються саме як канти. Зазначимо однак, що термін «канти» прийшов до Росії саме через українсько-білоруські землі. Слово «канти» ми знаходимо, наприклад, у творі Софронія Почаського «Ευχαριστήριον, албо вдячність» (1632). Поет вживає слово «канти» у п'ятій частині, присвяченій музиці [197, с. 245]:

Хоч то негдись строфував філософ убогий
Діокгенес музиков, кгда цноти дороги
Занедбавши, на лютнях канти модерували
І стройне в обичаях нестройних співали.

Слово «канти», на нашу думку, у вірші Софронія Почаського вжито як синонім співу (до речі, з негативною конотацією) в супроводі музичного інструменту (лютні) і не має відношення до барокового пісенного жанру, популярного на східнослов'янських землях у XVII – XVIII ст. Цей текст не є однозначним і беззаперечним свідомством того, що багатоголосні пісні світського змісту у XVII ст. на українсько-білоруських землях називалися саме так.

Термін «канти» у XVII ст. використовувався як музичний компонент у шкільній драмі. Л. Корній висловлює припущення, що він походить саме зі шкільної драми доби бароко. У Східній Європі номери шкільних драм називалися «кантами», у Західній – позначалися латинським терміном «cantus» [100, с. 314]. Отже, і тут не йдеться про назву жанру, а лише про спів, у даному випадку – в театральній виставі. О. Шевчук

¹ Див. жанрові дефініції творів у виданні [36].

уважає, що термін «кант» може бути пов'язаний з польськими «кантичками» (*kantyczka, kantu*) [207, с. 484]. На нашу думку, попри генетичну спорідненість назв, ця дефініція не є першоджерелом терміну «кант».

Отже, якщо подивитися на використання терміну «кант» у XVII ст., то очевидним стає, що він не був визначенням жанру, а лише означав спів (лат. «*santus*» – пісня, спів). Саме так, мабуть, його розуміли у XVII ст. українські та білоруські книжники. Наприклад, у «Мусікійській граматиці» Миколи Дилецького на позначення пісенних творів уживається дефініція «пісня» («пѣснь»). Натомість у російських пісенниках XVIII – XIX ст. пісні світського змісту вже позначаються як канти, що свідчить про набуття терміном жанрового статусу. Напевно, час швидкого поширення терміну розпочався у добу Петра I, коли починають створюватися панегіричні та віватні канти¹.

Широке використання терміну в Росії не означає, що в Україні ця назва не вживалася. Так, Михайло Козачинський, один із видатних діячів Києво-Могилянської академії, з нагоди відвідин Києва російською імператрицею Єлизаветою написав панегіричний «Кант в тріумфальних киевопечерських воротах» (1744), надрукований у лаврській друкарні. Такого роду твори були поширені серед викладачів Києво-Могилянської академії [145, с. 119–120]. Знаменно, що жанрова дефініція «кант» у творі М. Козачинського, використана українськими поетами, має чіткі конотації з російською культурною традицією, хоча це не усвідомлювали самі митці XVIII ст., бо цей термін у XVII ст. був вживаний в культурному просторі України, щоправда, з дещо іншим змістом. Штучність як самих творів, так і жанрової дефініції «кант», не вплинули на подальший розвиток української духовно-пісенної традиції. Втім, в українській художній літературі XIX ст. ми знаходимо аналогічну жанрову дефініцію, щоправда не кант, а кантик. У російськомовному романі Г. Квітки-Основ'яненка «Пан Халявський» головний герой виконує кілька пісенних творів, які автор називає кантиками: «Уж я мучение злое терплю для ради того, кого верно люблю», «Рассуждал я предовольно, кто в свете всех счастливей?», «Где, где, ах, где укрыться? О, грозный день! лютейший час!», «Владычица души моей, познай koliko страстен

¹ В українському музикознавстві вже висловлювалася думка щодо зв'язку терміну «кант» з російською духовно-пісенною традицією. Ю. Медведик зазначає, що слово «кант» не вживається в українських рукописах і стародруках, а термін «духовний кант» виникає під російським впливом [144, с. 67]. Втім, вчений детально не розглядає це питання, обмежуючись лише принагідними спостереженнями.

мой дух несчастен» [92, с. 108–109]¹. Трансформація терміну «кант» та жанрові визначення світських пісень у Лівобережній Україні XVIII – XIX ст. можуть стати предметом подальших досліджень, однак варто пам'ятати, що дефініція «кант» відсутня в українсько-білоруських рукописах на означення світських пісень.

Паралельно з терміном «кант» у музикознавстві традиційно вживають термін «псальма», яким позначаються пісенні твори духовного змісту, що використовують ті самі засоби музичної виразності, що й у канті. Зазначимо, що ця дефініція є широко вживаною як в українсько-білоруських, так і російських рукописних пісенниках. Нагадаємо, що термін «псальма» в українському культурному просторі має два значення: барокова духовна пісня та жанр лірницької традиції XIX – початку XX ст. Спільність терміну свідчить про спадкоємність традиції, закладеної бароковою духовною піснею, яка з часом стала частиною лірницького репертуару.

Якщо повернутися до термінологічної пари «кант – псальма», то зіставлення цих жанрових визначень ми не побачимо в українських рукописах, принаймні у тих, що дійшли до нашого часу. Натомість ця пара часто представлена в російських рукописних пісенниках, що містять і духовні, і світські твори. Так, у змісті новгородського рукопису 50–70-х рр. XVIII ст. [303], що міститься на початку пісенника, ми можемо побачити визначення світських пісенних творів як кантів («Реєстр кантам») і духовних – як псалм («Реєстр псалмам»). Отже, термінологічна пара «кант – псальма» закріпилася в російській пісенній традиції. В українській термінологія була іншою.

Розглянемо оригінальні терміни, якими позначалися духовні пісні в українських рукописах кінця XVII – першої половини XVIII ст. Найпоширенішими серед них були дефініції «пісня» («пѣснь») та «псальма» («псалма», «псальма»)². Однак трапляються й інші, більшість із яких апелює до грецьких та латинських назв. Доволі поширеним був термін «пѣніє», який зафіксовано у трьох рукописах: «Пѣніє в Неделю Мытаря

¹ На прохання російського літературознавця С. Ніколаєва ми здійснили спробу атрибуції названих письменником пісенних творів. Наразі про них можна сказати, що якщо ці твори не є авторською вигадкою (в романі йдеться про те, що герой співав *відомі* кантики), то вони (згідно з російськими інципітами) не репрезентують українську пісенну традицію, а є типовими зразками російських кантів або романсів сентиментального змісту.

² Про етимологію слова, зокрема зв'язок зі словом *Псалтир* як книгою та музичним інструментом, у т. ч. в українській інструментальній музичній традиції, див. монографію І. Зінків [53].

и Фарісея» [302, арк. 2], «Пѣния о Рождествѣ» [256, арк. 12], «Пѣние о святом Пророку Іліи» [268, арк. 23]. У тих самих рукописах використано й інші жанрові дефініції духовних пісень: «епѣзодіон» («Єпѣзодіон на Покров Пресвятой Богородици» [302, арк. 56 зв.], «Єпѣзодія на Воскресение Христово» [256, арк. 48 зв.], «Єпѣзодія Святаго Отца Николая» [268, арк. 22 зв.]), «трен» («Пѣснь или трен Іисусу Христу» [302, арк. 66], «Трен о страстех Христовых» [256, арк. 44], «Трен о преданію і смерти и страсти Ісуса Христа» [268, арк. 25]), «аплявз» («аплявз», «апплавз») («Аплявз на Празнік Рождества Пресвятой Богородици» [302, арк. 92 зв.], «Апплявз на Благовѣщеніє Пресвятой Богородици» [256, арк. 27], «Апплавз на Воведеніє в Церков Пресвятой Богородици» [268, арк. 17]).

Також у цих трьох рукописах можна знайти й інші назви пісенних творів. Серед них: «хвала» або «похвала» («Хвала святым безсребником Козмѣ и Даміану» [256, арк. 4 – 7], «Похвала святому отцу Ніколаю» [268, арк. 21 – 21 зв.] та ін.), «танец» («Танец смертелный» [302, арк. 201], пісня знаходиться серед творів покаянного змісту), «вѣват» («Пѣснь Албо Вѣват Пѣяцкѣй» [302, арк. 165], цим терміном позначено твір світського змісту, записаний серед духовних пісень).

Інші визначення ми знаходимо у тилицькому рукописному пісеннику [299]. Серед них: «гімн» та «hymnus» («Гимн на Богоявленіє» [299, арк. 22], «Hymnus De Passione Christi Salvatoris Nostri» [299, арк. 29]), «cantio» («Nativitatis Christi Cantionum summa facit» [299, арк. 23], «Cantio nova De B(eata) V(irgine) M(aria)» [299, арк. 71 зв.]), «lamentum» («Lamentum Beatissimae V(irginis) M(ariae) Dolorosae» [299, арк. 28]), «плач» («Плач Пресвятыя Богородицы и Приснодѣвы Марии» [299, арк. 31 зв.]), «pean» («Incipiunt Peanes Festiuitatiles Sanctorum Dei» [299, арк. 7], «Pean pro Festiuitate Sanctorum Apostolorum Petri et Pauli» [299, арк. 133]).

Псалтирні пісні позначалися терміном «фалом» або «фалом Давыдов» (у рукописах [302] та [299]), таким чином вони відмежовувалися від непсалтирних пісень, що позначалися терміном «фалма».

Щодо жанрових визначень «лямент» та «трен», то вони використовувалися у бароковій літературі («Лямент дому князів Острозьких» Д. Наливайка (1603), «Герби і трени при гробі й труні яснопревелебного Його милості пана, отця та пастиря Сильвестра Косова...» анонімного автора (1658), ін.). Термін «епізодіон» походить з театральної практики і, можливо, був пов'язаний зі шкільною драмою. Жанрові дефініції «hymnus» і «cantio» мають інше джерело. В західноєвропейській літургічній традиції гімни – твори строфічної форми, що входили до офіція; терміном «cantio» у XV – XVI ст. у католицьких канціоналах позначалися пісні. Тож українська барокова духовна пісенність у назвах пісенних творів

використовувала термінологію і барокової поезії, і католицької літургійної гімнографії.

Згодом назви духовних пісень уніфікувалися, і в рукописах другої половини XVIII ст. ([300]; [301], ін.) використовується термін «пѣснь», іноді «шалма» («шальма»). Пісня («пѣснь») як жанрове визначення музично-поетичних творів було закріплено видавцями «Богогласника».

Думка про те, що в російській традиції було лише одне визначення щодо пісень духовного змісту, а саме «псалма» («шалма», «шальма»), є хибною, їх також було багато. Наприклад, наприкінці XVII ст. пісні духовного змісту позначалися як «шалом»¹. Втім, з часом пісню духовного змісту стали позначати як «шалма» («шальма»). Очевидно, що назва утворилася з неправильної форми однини від множини «шалмы» («шалмы» – «шалма» замість правильної «шалмы» – «шалом»). Чи було утворено «неправильну» версію в Росії незалежно від України – сказати важко. У ранніх російських пісенниках (кінець XVII ст.) твори духовного змісту позначалися як «шалом», в той час як в українських рукописах першої половини XVIII ст. терміном «шалом» позначалися лише псалтирні пісні, а інші духовні пісні – «шалма». У російських рукописах XVIII – XIX ст., де позначалися не окремі пісенні твори, а їх групи (у змісті), термін зазвичай уживався у множині («шалмы», «реєстр шалмам» тощо) і надзвичайно рідко – в однині (у рукописах старообрядців, де часто пісням передувало жанрове визначення).

У російських рукописах XVII – XIX ст., окрім зазначених («шалом», «шалма»), ми знаходимо й інші. У старообрядницьких рукописах часто вживані дефініції «стих» («Стих на Рождество Христово», [307, арк. 61], «плач» («Плачь трієх отрок роспѣтыи рифмосложнѣ», [307, арк. 53]). Термін «пісня» («пѣснь») уживана вкрай рідко: наприклад, його ми знаходимо як жанрове визначення у десяти біблійних піснях (наприклад, «Пѣснь А Мовсієва», [317, 150 зв.], («Пѣснь Д Молитва Аввакума пророка», [317, 153 зв.], які є доповненням псалтирного циклу («Римований Псалтир») Симеона Полоцького – Василя Титова; інших випадків використання терміну «пѣснь» у російських рукописах не зафіксовано.

Таким чином, базовим терміном для російської книжної пісні духовного змісту XVII – XIX ст. є термін «псалма». Також відзначимо важливість для російської традиції терміну «стих», який має не лише фольклорне, а й книжне (наприклад, квазігімнографічні «стихи покаянні»

¹ Див. позначення жанру з нумерацією (шалом е, шалом с) перед кожним твором [145, с. 315]. У пізніших рукописних пісенниках перед творами жанрове позначення зазвичай відсутнє.

XV ст.) коріння¹. Сучасні дослідники російської духовно-пісенної (фольклорної та старообрядницької) традиції вживають термін «духовний стих» як синонім автентичного «стих». Нагадаємо, що в українській традиції напівфольклорні твори книжного походження позначалися терміном «псальма», в Росії – терміном «стих» («духовний стих»). *Базовим терміном духовної пісенності книжного типу для українсько-білоруської традиції є термін «пісня» («пѣснь»)*, який зафіксовано у численних рукописах та закріплено видавцями «Богогласника». Термін «псалма», що побутував у XVII – XVIII ст. як альтернативний, у XIX ст. остаточно став визначенням фольклорного різновиду книжної пісні.

Отже, базові терміни щодо позначення духовної (і світської) пісні в українсько-білоруській та російській традиціях мають відмінності, інколи доволі суттєві. Для того, щоб знайти оптимальне рішення щодо термінології, звернімося до філологічних праць. Серед філологів поширеним є термін «книжна пісня», його, приміром, використовує дослідник російської барокової духовної пісенності О. Позднеев [166, с. 427]. Польська україністка О. Гнатюк уживає назву «духовна пісня» [25]. Обидва терміни не є автентичними, але вони у різний спосіб описують явища, підкреслюючи той чи інший аспект (книжне походження або духовний зміст творів).

Очевидно, пара «кант – псальма» як духовний та світський різновиди книжної пісні найбільш коректно описує російську духовно-пісенну традицію, оскільки базується на термінології, яка є зафіксованою у російських джерелах. Щодо фольклорної течії духовно-пісенних творів, то для російської традиції найбільш прийнятним є термін «духовний стих», який хоча і є штучним утворенням, та базується на автентичному терміні «стих». Для української традиції базовим терміном є «пісня» («пѣснь»), причому як для творів духовного, так і світського змісту. Тому для уніфікації термінології, що має бути вкоріненою в національній традиції, базовий термін «пісня» просто варто доповнити позначенням щодо змісту – «духовна пісня» або «світська пісня». Формально ці терміни не є автентичними, так само, як і широко вживаний термін «духовний стих», однак вони є більш точно відображають реалії української пісенної традиції. Якщо підкреслювати специфіку бароко у духовно-пісенній традиції, можливе вживання терміну «барокова духовна пісня» як такого, що найкоректніше описує українську духовну пісенність барокової доби, відзначаючи її стилеві параметри (триголосся, силабічне

¹ Дефініцію «стих» буде детально розглянуто в підрозділі, присвяченому взаємозв'язкам книжної та фольклорної пісенності.

віршування тощо) й одночасно включає її у широкий контекст духовно-пісенної традиції, що розвивається і в побарокову добу. Також цілком коректним буде термін «кантове багатоголосся» або «кантовий тип багатоголосся» як стильова ознака. Стосовно терміну «псальма», то він вже остаточно закріпився за фольклоризованим пісенним репертуаром книжного походження, а тому не може стати базовим для українсько-білоруської духовної пісенності. Термін «кант» на позначення української світської пісні може існувати, оскільки також був уживаним в українсько-білоруських землях, однак він не має бути базовим для опису української пісенної традиції, оскільки не був центральним у її жанрових дефініціях, про що свідчать рукописні джерела, як західно-, так і східноукраїнські, які суттєво різнилися за змістом та формою, але репрезентували єдину національну пісенну традицію.

1.2. Духовна пісенність у сакральному просторі богослужіння

Категорія сакрального від кінця XIX ст. привертає увагу багатьох гуманітаріїв – антропологів, соціологів, релігієзнавців, філософів та ін. Важливими для розуміння сакрального стали роботи видатних учених кінця XIX – XX ст. – Р. Отто [160], Е. Дюркгейма [37], М. Еліаде [42], К. Леві-Строса [118], які заклали підвалини вивчення феномену сакрального в сучасній гуманітаристиці.

Одним із перспективних напрямів дослідження сакрального сьогодні є філософські, естетичні, культурологічні розвідки, у яких сакральне розглядається у його взаємозв'язках з мистецтвом. У сучасній українській науці питання сакрального мистецтва в естетичному та культурологічному аспектах розглядаються в роботах В. Шелюто [208], І. Федя [201], П. Герчанівської [23], А. Лещенко [119].

В. Шелюто у своїх дослідженнях привертає увагу до категорії сакрального, зазначаючи, що в радянській та пострадянській науці сакральне трактувалося як ірраціональний первень, а тому його вважали мало придатним для наукового пізнання. Вчений наголошує на тому, що естетика як наука дає можливість розглядати сакральне в науковому дискурсі [208, с. 28]. Автор висвітлює історичний розвиток категорії сакрального у її естетичних вимірах від Античності до постмодерну, розглядає її кризь призму часово-просторовості, мови, символу, міфу, ставить питання десакралізації в добу постмодернізму. У дослідженні В. Шелюто відзначимо характеристику взаємозв'язків сакрального й естетичного в добу Середньовіччя та Нового часу, що є важливим для розуміння специфіки сакрального мистецтва Нового та Новітнього часу.

У роботі І. Федя, присвяченій трансцендентальним та культурологічним вимірам української ікони, сакральне розглянуте як співвідношення догматичного та естетичного, загальнолюдського й національного. Вчений зазначає, що естетичні засади іконопису базуються на православному богослов'ї, зокрема на постановах VII Вселенського Собору, що відбувся у 787 р. у Нікеї, де питання вшанування ікон було вирішено не в догматичній, а філософсько-естетичній дискусії. Соборні отці відзначили комеморативну, дидактичну, психологічну та догматичну функції ікони, що дало підстави «уявляти ікону як свідчення догмату Боговтілення й теоретично обґрунтовувати панівне становище ікони серед інших видів сакрального мистецтва. Головними аргументами на користь шанування ікон були психологічні, а вже потім догматичні» [201, с. 8]. Причини відмови від іконографічного архетипу у ХІХ ст. дослідник пояснює тим, що останній не мав достатньої догматичної аргументації. Це викликало зникнення з іконографічних технологій філософсько-естетичного первня (його було замінено адміністративним тиском) і швидко секуляризацію релігійного мистецтва [201, с. 24]. І. Федь розділяє два аспекти існування ікони – загальнолюдський (канонічний) та етнонаціональний, поєднання яких набуває парадигмальних рис, де, з одного боку, приглушується тілесність зображення, а з іншого боку, воно набуває рис етномоделі [201, с. 8]. Отже, вчений виділяє дві корелятивні пари «догматичне – естетичне» та «загальнолюдське – національне», вказуючи на основні параметри функціонування сакрального мистецтва як у давнину, так і в наш час.

П. Герчанівська у роботі, присвяченій народній художній релігійній культурі, наголошує на тому, що в її центрі перебуває сакральне мистецтво, що «проекує та об'єктивує чуттєвий та надчуттєвий світ, відтворюючи його образно-символічними засобами» [23, с. 91]. У роботі з культурологічних позицій автор показує зв'язок народної християнської архітектури та живопису у взаємодії сакрального, естетичного і народного.

У дисертації А. Лещенко [119] розглянуто коеволюційно-резонансний контекст християнського сакрального мистецтва. У роботі зосереджено увагу не лише на естетичному, а й психологічному сприйнятті людиною сакрального. Дослідниця зазначає, що «специфіка християнського сакрального мистецтва як соціокультурного феномену коеволюційного значення проявляється в ефекті рефлексивного уподобання віруючим привабливих (консонантних) ознак сакрального сенсу художнього образу з наступною трансформацією власної поведінки відповідно до християнського способу життя» [119, с. 24]. За допомогою закодованого символу, що є змістом християнського сакрального мистецтва, відбува-

ється поєднання двох сенсів – божественного (сакрального) та людського. У процесі розкодування смислу творів сакрального мистецтва у людини спрацьовує механізм інтеріоризації, що «дозволяє їй відчувати психологічний ефект безпосередньої присутності образу святого чи нумінозне почуття як переживання Божественної таємниці та на цьому підґрунті духовно єднатись із ним і приймати ідеї християнства» [119, с. 25].

Отже, сучасні культурологічні та філософсько-естетичні праці, присвячені сакральному мистецтву, наголошують на взаємозв'язку естетичного та сакрального, розглядають сакральне мистецтво як співвідношення всезагального та національного, ставлять питання рецепції сакрального мистецтва людиною.

Донедавна термін «сакральна музика» доволі рідко вживався в музикознавчих працях. Значно частіше дефініція «сакральне мистецтво» як означення церковної архітектури та живопису використовувалася у роботах дослідників образотворчого мистецтва та архітектури (роботи Р. Одрехівського [157], Н. Урсу [199], О. Козубської [97], ін.). Термін «сакральна монодія» є широко вживаним серед українських медієвістів – Н. Сиротинської [187], Ю. Ясіновського [221] та інших представників Львівської медієвістичної школи, в яких монодійний богослужбовий спів XVI – XVIII ст. розглядається як сакральний компонент богослужіння східного обряду. Термін «сакральний» сьогодні вживають і для характеристики багатоголосних музичних композицій. Так, Л. Пархоменко в монографії, присвяченій творчості К. Стеценка, розділ, присвячений аналізу богослужбових творів композитора, називає «Сакральні композиції» [164, с. 150]. Втім, у цих роботах категорія сакрального не стає предметом дослідження, а сакральність композицій постулюється як даність: музика є сакральною, оскільки вона написана на сакральні тексти і є частиною літургії як сакральної дії.

Останнє десятиліття музикознавці все частіше звертаються до терміну «сакральне» у своїх розвідках, намагаючись дати його інтерпретацію відповідно до предмету дослідження. Композитор і музикознавець О. Мануляк у роботі, присвяченій сакральній творчості львівських композиторів [125], деталізує поняття сакрального і пропонує нові дефініції на його основі: «квазісакральна/квазілітургійна музика», «парасакральна музика», «позасакральна музика», «сакральна нелітургійна музика», «сакральна літургійна музика», створюючи власну типологію релігійної музики.

У дослідженнях А. Єфіменко з історії літургійної музики католицької традиції ([43]; [46]; [48]) категорію сакрального розглянуто з позицій католицького богослов'я та спроектовано на творчість сучасних

композиторів, для яких «сувора канонічність, регламентованість і ритуальна основа, притаманна середньовічній монодії та раннім формам багатоголосся, стали у ХХ ст. джерелом розуміння та втілення сакрального первня» [43, с. 164].

Питання методології вивчення сакральної музики православної традиції ставить у своїх роботах білоруська дослідниця Л. Густова [31], яка виділяє історичний, літургичний, сотеріологічний, позитивістський, ієроtopічний методи, наголошуючи, що останній передбачає виділення як ключової категорії поняття сакрального простору, який є принципово відмінним від буденного. Дослідниця вважає, що одним із способів його створення є православне богослужіння з розвинутою драматургією звука, світла, запаху.

Сьогодні вчені, звертаючись до поняття сакрального, розширюють його семантичне поле, виходячи за межі власне богослужбової практики та екстраполюючи його на явища світські, секулярні. Саме у такому розумінні трактує архетип сакрального М. Северинова, розглядаючи його на прикладі інструментальної музики (Другий [179] та Третій [178] концерти для фортепіано М. Скорика). Однак більшість дослідників поняття сакрального розглядають у контексті християнського мистецтва, що пов'язане з храмом і богослужінням, де у сакральному просторі й часі відбувається містична зустріч людини з Творцем.

На сьогодні в українській музикознавчій науці є спроби визначення категорії сакрального на теоретичному рівні: відзначимо вже названу роботу О. Мануляка [125], невелику, але змістовну працю С. Шипа [210], музично-літургичні розвідки А. Єфіменко ([44]; [47]), в яких здійснено спробу теоретичного обґрунтування категорії сакрального в контексті богослужбових традицій християнського Сходу та Заходу, а також працю автора цієї роботи [71], де розглянуто зміст дефініції «сакральне» у дослідженнях сучасних українських музикознавців.

Розмірковуючи про сакральне у християнському мистецтві, треба звернути увагу на той момент, що часто оминається у працях естетичного, культурологічного, мистецтвознавчого спрямування, де увагу сконцентровано на мистецькій складовій сакрального мистецтва, а, отже, сакральне розглядається крізь призму естетичних категорій. При цьому забувається головна засада християнського мистецтва – його трансцендентальний вимір. У богословській праці М. Кунцлера [113] зазначено, що християнська літургія має діалогічний характер, що реалізується у двох вимірах – катабатичному (Бог сходить до людини) і анабатичному (людина підіймається до Бога), де Бог виявляє себе у катабазисі, а людина – в анабазисі. Трансцендентне в християнському мистецтві, перед-

усім у літургії, пов'язане з катабатичним виміром, який є незримим і не відображається в чуттєвих формах у художніх творах, а тому не підлягає мистецтвознавчому аналізу. Трансцендентний вимір літургії як акт богоспількування є умоглядним, а тому є предметом рефлексій не мистецтвознавців, а теологів. Дослідники християнського мистецтва, навіть ураховуючи його, акцентують увагу передусім на художніх формах, що презентують духовні інтенції митця-християнина – архітектора, скульптора, живописця, музиканта, який за допомогою чуттєвих образів мистецьких творів виражає себе в трансцендентному акті літургії в анабатичній інтенції – прагненні людини до Бога.

Таким чином, питання сакрального у християнському мистецтві, зокрема літургії, можна розглядати в різних площинах. Якщо брати літургію як містеріальний акт, де людина зустрічається з Трансцендентним, то мистецький компонент тут узагалі може не відігравати жодної ролі, бо ця зустріч не залежить від будь-яких умовностей, зокрема від естетичних якостей храму, в якому відбувається богослужіння та музики, що в ньому звучить. Однак практика показує, що нехтування мистецьким компонентом у релігійній сфері не завжди приводить до позитивних наслідків, оскільки поза увагою залишається чуттєва сфера – одна з найважливіших у складовій людського ества. Тому церковне мистецтво постійно перебувало в центрі богословських дискусій, ним, як важливим компонентом у проповіді та поширенні християнства, завжди опікувалася церковна влада.

У мистецтвознавчих розвідках йдеться, передусім, про мистецький компонент сакрального – сакральний простір храму, сакральну храмову музику. Естетична складова є важливою у богоспількуванні, де істини християнської віри в художніх образах передаються через слова, звуки, лінії, фарби. Саме тому сакральне в християнському мистецтві й літургії найчастіше трактується саме як мистецький компонент, який за допомогою художніх засобів відтворює сюжети зі Святого Письма як повчальні, напучувані та аналогічні (живопис, скульптура), впорядковує храмовий простір, де відбувається богослужіння (архітектура), створює молитовний стан (музика). Живопис, скульптура, музика стають сакральними відповідно до свого призначення – сприяти комунікації людини як частини церковної спільноти з Трансцендентним. Засоби мистецтва є допоміжними в цій комунікації, але надзвичайно важливими з огляду на роль чуттєвості у релігійному культі.

У Новий час, як і в давнину, релігійна комунікація залишається основним призначенням сакрального мистецтва. При цьому естетичні критерії зазнають радикальних змін, набуваючи рис світського мистецт-

ва, що дає підстави розглядати цей процес як секуляризаційний. Та оскільки йдеться лише про зміну мистецьких форм, а не змісту, немає підстав уважати використання засобів виразності світського мистецтва у церковному ознакою його секуляризації. Церковне мистецтво не стає мирським, світським, а набуває рис антропоцентричності й спрямовується не лише на Трансцендентне, а й на людину. Тому ми пропонуємо сакральне мистецтво Нового часу розглядати як новий тип сакральності, надаючи цьому явищу дефініцію «нова сакральність».

Зазначимо, що термін «нова сакральність» вже існує в музикознавстві. У російській науці він уживається для характеристики творів релігійної тематики композиторів останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. (В. Мартинов, А. Пярт, Г. Уствольська, ін.). Російська дослідниця Н. Васильєва у дисертації «Творчість Галини Уствольської в аспекті “нової сакральності”» [14] з'ясовує витоки та окреслює межі поняття «нової сакральності», інтерпретуючи його на прикладі творчості композиторки. Дослідниця окреслює основні етапи звернення композиторів у радянські часи до сакральної тематики. У 60–70-х рр. ХХ ст. більшість митців сакральне трактували як вічне, позачасове, етично-стійке, тобто як символ духовного, а не церковного. Перша хвиля нового релігійного руху припадає на 70–80-ті рр. (С. Губайдуліна, А. Шнітке, Н. Каретніков, А. Пярт, ін.), коли християнська тематика ще була офіційно забороненою. Сакральний елемент, який не міг бути виявленим через слово або програму, відтворювався у світських музичних жанрах, що наділялися релігійним смислом через приховану програмність, а також унаочнювався шляхом нової інтерпретації категорій часу й простору, завдяки чому посилювалися медитативні риси музики. 80–90-ті рр. позначені другою хвилею нового релігійного руху, визначальною рисою якого стали прямі релігійні алюзії у програмі та звернення до релігійних текстів; у самих творах зменшується семантизація музичного компонента [14, с. 7–9]. Творчість Г. Уствольської, на думку Н. Васильєвої, інтерпретує сакральне не у традиційних (церковних) категоріях канонічності (у цьому сенсі її музика є зразком аканонічності). Композиторка має свій внутрішній стильовий канон, що спирається на релігійну ідею, коріння якого сягають канону сакрального – зокрема, містить такі музичні елементи, як архетипна повторність, деіндивідуалізація тематизму. Однак незважаючи на неоканонічні установки, її творчість є глибоко індивідуальною за стилем, а сакральне є авторською інтерпретацією позачасових цінностей [14, с. 20–22].

О. Осецька у дисертації «Священне слово у музиці А. Пярта» [159] відзначає, що стиль *tintinnabuli*, який з 1976 р. є провідним у творчості

композитора, «зіграв для нього роль своєрідного релігійного постулату, згідно з яким встановлюється особливий таємний зв'язок між митцем та Творцем, і вся концепція творчості стає безперервним актом богослужіння, спілкування з Богом» [159, с. 3]. Дослідниця вказує, що стиль *tintinnabuli* ознаменував та навіть випередив сплеск нової релігійної хвилі у радянській музиці – так званої «нової сакральності» [159, с. 7]. На думку О. Осецької, стиль *tintinnabuli* цілком відповідає вимогам канонічної творчості [159, с. 14], оскільки його витоками є григоріанський хорал; він корелюється також з різними західноєвропейськими стильовими системами Середньовіччя, Ренесансу, бароко [159, с. 19–20]. Обираючи стиль *tintinnabuli*, композитор прагне до преображення всесвіту в дусі православної ідеї синергізму, до набуття цілісності і повноти смислу [159, с. 23].

Отже, використовуючи термін «нова сакральність» у зв'язку зі зверненням композиторів останньої третини ХХ ст. до релігійної тематики, радянські та пострадянські музикознавці апелюють передусім до музичного стилю. «Нова сакральність» музики В. Мартинова, А. Пярта, Г. Уствольської, інших композиторів полягає у свідомому звертанні до засобів виразності музики Середньовіччя, Ренесансу, бароко, зокрема повторності, атематичності, використанні риторичних фігур, що дає сумарний ефект статичності та медитативності, внутрішньої стриманості й глибокої зосередженості. Деякі митці (А. Батагов, Х. Гурецький, М. Корндорф, В. Мартинов, А. Пярт, Д. Терзакіс) поєднували медитативність висловлювання з мінімалістичною технікою, виявивши риси спорідненості мінімалізму з прийомами богослужбового співу доби Середньовіччя, тому їхню техніку часто окреслюють як «сакральний мінімалізм» [181].

Однак варто зазначити, що музика Г. Уствольської, А. Пярта та інших митців, які у своїй творчості використовують «сакральний мінімалізм», має концертне, а не богослужбове призначення, а «сакральна» стилістика, хоча й підкреслює глибоку релігійність їх авторів, лише імітує в музичній тканині твору сакральний час і простір богослужіння. Саме тому термін «нова сакральність», що використовується для характеристики творчості радянських та пострадянських (російських та з колишніх республік СРСР) композиторів 70–90-х рр. ХХ ст., на нашу думку, має метафоричний характер, якщо трактувати сакральне не у розширеному, а у класичному розумінні, де воно є атрибутом спілкування людини як члена християнської спільноти з Трансцендентним. «Нова сакральність» музики кінця ХХ ст. є суто художнім явищем, самодостатнім у мистецькому відношенні, і не є складовою релігійної комунікації, що лежить в основі сакрального мистецтва.

У музикознавстві існує й інший погляд на нову сакральність, що базується на засадах музично-літургичної науки. А. Єфіменко, вивчаючи католицьку богослужбову музику XIX – XX ст. і розробляючи питання сучасного розуміння сакрального у творчості композиторів XX ст., оперує дефініціями «нова літургійна музика» [45], «нова церковна музика» [46], близькими за значенням до «нової сакральності». Дослідниця розглядає оновлення богослужбової музики як у площині модернізації стилю церковних композиторів, так і під кутом зору включення нових за стилем музичних творів у синкретичну сакральну дію, якою є літургія. Аналізуючи динаміку поглядів А. Єфіменко, зазначимо, що музично-літургичний чинник з часом посідає більше місце у її роботах, присвячених вивченню літургичної музики XX ст.¹. Не використовуючи термін «нова сакральність», дослідниця ставить питання характеристики специфічних рис сучасної західноєвропейської богослужбової музики, що передбачають гармонійне поєднання нової музичної мови із сакральністю богослужбових творів у трансцендентному акті християнської літургії.

Отже, у сучасному музикознавстві ми бачимо диференціацію підходів до вивчення богослужбової музики (музично-літургичний та музикознавчий) для творів, призначених для церковних відправ, та музики, що лише наслідує зовнішні форми богослужбових жанрів. Цей поділ дозволить розмежувати два типи музичних творів, написаних у XX ст., що відтворюють принципи «нової сакральності». *Перший тип* орієнтований на *концертне виконання*, де сакральне інтерпретується як *художньо-естетичний*, а не релігійний феномен, попри глибоку релігійність їх авторів. Характерною рисою таких творів є використання канонічних літургичних текстів та до середньовічно-ренесансного або барокового музичного стилю. Найчастіше саме *музичний стиль* стає основним маркером «нової сакральності». *Другий тип* музичних творів призначено для *літургії як сакрального акту богослужіння* і є її невід'ємною частиною, а новизна («нова сакральність») полягає в оновленні засобів музичної виразності, які церковний композитор використовує у своїй творчості задля того, щоб богослужбова музика відповідала запитам часу. Ці твори не призначені для концертного виконання (низка творів пізніше виконувалася і на концертах), а показником сакральності для них є *богослужбова функція*, оскільки їх основне призначення – сприяти релігійному акту комунікації людини з Трансцендентним.

Та незважаючи на різницю в підходах музикознавців щодо розробки основних критеріїв сакральності музики та «нової сакральності» зок-

¹ Див. монографію [44] та одну з останніх статей [47] дослідниці.

рема, можна виділити ряд *позицій*, які є *спільними* для всіх науковців. *По-перше*, усі дослідники акцентують увагу на особистості митця та його розумінні церковного канону, на співвідношенні канонічного й неканонічного (індивідуального) у музичному творі; *по-друге*, ставлять питання щодо відмінностей у розумінні сакрального і канонічного у східній та західній християнських традиціях; *по-третє*, наголошують на автономності слова й музики в композиціях сакрального змісту; *по-четверте*, прямо чи непрямо звертають увагу на можливість чи неможливість богослужбового виконання аналізованих творів, трактуючи сакральне як індивідуальне волевиявлення або особливість стилетворення автора чи приналежність творів до синкретичного трансцендентного акту, яким є християнське богослужіння. Відповідно, усі ці компоненти повинні стати засадничими при вирішенні питання специфіки відтворення сакрального у творах, які призначені для богослужіння або лише наслідують літургічні форми. Спільність позицій вказує на те, що між двома типами творів як мистецькими артефактами немає нездоланої межі, і той самий твір може мати сакральний вимір як частина синкретичної дії, а може бути самодостатнім художнім твором, який засобами музики відтворює сакральний стиль музики Середньовіччя і Ренесансу.

Оскільки сучасні вчені розглядають музичний твір і як автономну та самодостатню художню одиницю, і як частину літургічної сакральної дії (що вплинуло на подвійне трактування терміну «нова сакральність»), пропонуємо розширити зміст цього поняття, причому не лише функціонально, а й хронологічно. Дефініція «нова сакральність» традиційно вживається для характеристики музики останньої третини ХХ ст., однак, на нашу думку, сучасний етап розвитку богослужбової музики лише продовжує ті процеси, що почалися у Новий час. Ми вважаємо доцільним збільшити хронологічні межі музики, яку можна охарактеризувати як «нову сакральну», розширивши їх до усього періоду, який ми називаємо Новим часом. Витоки «нової сакральності» музики ХХ ст. – і літургічної, і концертної – сягають корінням доби Ренесансу, що відкрила новий – антропоцентричний – вимір храмової музики, який заклав підґрунтя інтерпретації богослужбових жанрів як концертних. Тож зазначимо, що термін «нова сакральність» може використовуватися не лише метафорично, а й у прямому значенні, інтерпретуючи сакральне як акт богоспількування під час літургії, у якій, починаючи з ХVІІ ст., зростає вага індивідуального первня, передусім у її мистецькому компоненті.

Визначимо та охарактеризуємо основні риси нової сакральності як базової категорії для європейської богослужбової музики Нового часу, розуміючи її як частину літургії – інтегрального синкретичного акту бо-

госпількування. Філософ В. Шелюто зазначає, що у Новий час сакральне, яке у добу Середньовіччя становило єдине ціле з художнім завдяки функціонуванню у межах церковного канону, втрачає свій онтологічний статус і завдяки деканонізації отримує можливість індивідуальної інтерпретації митцем. Унаслідок трансмутації сакрального в естетичне стає можливим існування сакрального символу як феномену мистецтва і утворення нової – художньої – цілісності, що має певну автономність, а не лише акомпанує канонічній формі [208, с. 24]. Вчений підкреслює, що в Новий час посилюється *антропоцентричний первень* церковного мистецтва, внаслідок чого у ньому автономізуються сакральне та естетичне.

Антропоцентричний вимір «нової сакральності», у тому числі рух у бік деканонізації (з точки зору середньовічного розуміння канону), на нашу думку, виявляється в таких аспектах: 1) використанні в літургічній практиці національних мов; 2) спрощенні музичної мови богослужбових творів для їх виконання церковною громадою; 3) зростанні ролі громади як суб'єкта літургії; 4) автономності сакрального та художнього компонентів літургії, розумінні митця як суб'єкта літургії, що представляє церковну громаду; 5) функціональній інтерпретації сакрального, зокрема розмежуванні трьох рівнів сакральних дій – літургічного, паралітургічного, позалітургічного – з точки зору їх включення у трансцендентний акт літургії.

Зазначимо, що всі визначені компоненти перебувають між собою у тісному зв'язку. Так, наприклад, використання національних мов та спрощення музичної мови пов'язані зі збільшенням активності (суб'єктності) мирян, які внаслідок розвитку різних літургічних рухів поступово стали брати більш активну участь у літургії. Автономність сакрального та художнього поступово диференціює *три рівні сакрального* – літургічний, паралітургічний і позалітургічний, де перші два є репрезентантами сакрального як частини синкретичної літургічної дії, третій символізує зв'язок сакрального (храмового) та світського (позахрамового). Музичний стиль не належить до базових ознак «нової сакральності», оскільки це природний чинник еволюції музичного мистецтва, який не може не відображатися у богослужбовій музиці. Підтвердженням цієї думки є музика різних стилів на сакральні латинські літургічні тексти у XVII – XIX ст. у творах, що призначені для богослужіння. При цьому музичний стиль може слугувати додатковим чинником, особливо у тих випадках, коли в рамках богослужбової музики розмежовуються поняття «старий церковний стиль» та «новий церковний стиль», де новий має виразні ознаки антропоцентричних тенденцій у

богослужбовій музиці. Охарактеризуємо та обґрунтуємо значущість кожного з базових компонентів.

1. Мовний компонент як ознака «нової сакральності» богослужбової музики Нового часу, на нашу думку, є центральним. Середньовічне канонічне мистецтво розглядало богослужбову мову як один із атрибутів сакрального, справедливо вважаючи, що вона має бути піднесеною та одухотвореною і підносити людину над усім земним. Саме тому «переклад іншою мовою сакрального тексту не дає можливості його адекватного сприйняття з релігійної точки зору» [208, с. 24]. Антропоцентричні тенденції, що розпочалися у добу Відродження, докорінно змінили ставлення до сакральної мови у богослужінні. Протестантське богослужіння відразу відправлялося національними мовами; щодо католицького, то офіційною мовою до II Ватиканського Собору (1962–1965) була латинська, однак на практиці ще з часів Середньовіччя у проповідях та піснеспівах вже використовуються національні мови, хоча останні офіційно стали вважатися богослужбовими творами лише після II Ватиканського Собору. Отже, у західному християнському світі у Новий час ми бачимо поступовий відхід у богослужінні від сакральної латинської до несакральних національних мов. У католицькому богослужінні цей процес відбувався повільніше, у протестантському – швидше й радикальніше. Аналогічні процеси ми спостерігаємо і в східно-християнських церквах: греко-католики у XVII – XVIII ст. у паралітургічних служіннях широко використовували книжну українську (білоруську) мову, у XVIII – XIX ст. у церковних піснях все більше трапляються елементи живої розмовної мови, а на початку XX ст. відбувається остаточний перехід на сучасну літературну мову. Щодо православної традиції, то у храмових відправах деяких національних церков дотепер вживаною є сакральна церковнослов'янська мова, в той же час як у інших богослужіння відправляються вже сучасними мовами.

Аналізуючи динаміку поступового відходу від сакральних мов до сучасних, наголосимо, що це не є десакралізацією богослужіння, попри те, що з точки зору східно-християнської богословської думки, яка на сьогодні у багатьох питаннях залишається у середньовічній парадигмі, це є свідченням десакралізації. Тому ряд православних церков продовжує використовувати церковнослов'янську як єдину богослужбову, тоді як у більшості церков різних конфесій богослужіння відправляються сучасними мовами. Враховуючи те, що мова є релігійною комунікацією між Трансцендентним і людиною як членом церковної громади, сучасна мова сприяє цій комунікації, в той час як малозрозуміла для більшості людей сакральна має менший комунікативний потенціал. Утім, релігійна

комунікація не завжди є вербальною, тому однозначно сказати, сприяє сакральна, але малозрозуміла сучасній людині, мова комунікації з Трансцендентним чи ні, неможливо. Проте, поза сумнівом, можна зробити висновок, що відхід від сакральної мови у богослужінні є однією з найважливіших ознак «нової сакральності» богослужбової музики Нового часу.

2. Другою ознакою «нової сакральності» вважаємо спрощення музичної мови богослужбових творів для їх виконання усією церковною громадою. Зазначимо, що тут не йдеться про стиль літургічної музики, а відзначається той факт, що у рамках панівного стилю обираються найпростіші засоби виразності й найпростіші жанри. Наведемо приклад радикального спрощення кальвіністами своєї богослужбової музики: рекомендований для кальвіністських відправ «Женевський Псалтир» (1562) є одноголосним переспівом усіх 150 псалмів у найпростішій – пісенній – формі. Щодо католицької традиції, то сьогодні в більшості храмів основним видом богослужбової музики є пісня, яка внаслідок реформ II Ватиканського Собору отримала статус літургічної музики. Великі музичні форми у храмовому богослужінні сьогодні використовуються рідко. Аналогічні, хоча й не тотожні процеси відбуваються і в східно-християнських церквах – греко-католицькій та православної. Зазначимо, що лише у греко-католиків у храмових відправах уживаються найпростіші пісенні форми, що доповнюють канонічні піснеспіви, у православному богослужінні пісні не використовуються, однак музичний стиль канонічних піснеспівів сьогодні є максимально спрощеним, якщо йдеться про буденне богослужіння, а не святкове.

3. Зростання ролі громади як суб'єкта літургії є також важливою ознакою «нової сакральності». На протиположності католицькій літургії Середньовіччя, де головною фігурою був священник, а церковна громада лише пасивним її учасником, у Новий час і, особливо, після II Ватиканського Собору значно зростає роль мирян у церковних відправах. Активність церковної громади, на перший погляд, прямо не впливає на богослужбову музику, проте поняття «*participatio actuosa*», що передбачає активну і свідому участь мирян у літургічній відправі та церковному співі, безпосередньо впливає на вибір богослужбової мови (відхід від сакральної мови, пріоритетність національних мов) і сприяє спрощенню літургічної музики. У протестантських церквах від самого початку всі її члени брали активну участь у богослужінні, стосовно ж православної літургічної практики, то наразі в церковних осередках провідним є середньовічний погляд на роль церковної громади, яка є пасивним спостерігачем сакральної дії – літургії, що відправляється священником, хоча низка церковних ієрархів сьогодні заохочує усіх брати участь у загальному співі.

У греко-католицькій традиції активна участь громади виявляється через паралітургічний спів духовних пісень.

4. Автономність сакрального та художнього компонентів літургії передбачає їх залежність від місцевих традицій та творчої волі митця, який є суб'єктом літургії. Для богослужбової музики важливим є як її сакральний, трансцендентний вимір, так і мистецький. Сакральність пов'язана з мистецьким компонентом як «чуттєво пізнавана естетична форма вираження християнського вчення через божественну хвалу, шану і подяку» [47, с. 198], а музична складова, хоча й відображає божественну досконалість і красу, є автономною [47, с. 199]. Автономність сакрального та мистецького, що є важливою для вирішення художніх завдань, дає простір творчій волі митця, при цьому вона не повинна суперечити літургічним принципам єдності християнської спільноти в її відданні шани Богові. Автономність цих двох компонентів, на нашу думку, є ознакою «нової сакральності» богослужбової музики Нового Часу.

5. Сакральність богослужбової музики Нового часу має функціональний характер. Сакральною її робить богослужбова функція – включення у храмовий простір як засіб комунікації між людиною і Трансцендентним. Відповідно, інші характеристики (текстові, музичні) мають підпорядковане значення у її визначенні як сакральної. У Новий час відбулося остаточне розмежування трьох рівнів сакральних дій – літургічного, паралітургічного і позалітургічного – під оглядом їх залучення у трансцендентний акт літургії. Це привело до розмежування трьох типів релігійної музики – *літургічної, паралітургічної та позалітургічної*. На нашу думку, також варто виокремити *квazілітургічний* вид музики, що написана на літургічні (канонічні) тексти або стилізована під середньовічно-ренесансну «сакральну», але має концертне призначення. Остання не належить до сакральної музики у класичному розумінні, однак дуже часто розглядається у контексті богослужбових жанрів¹.

Зазначимо, що функціональне розуміння сакральності приховує у собі небезпеку розриву між літургічно-обрядовою і естетичною функціями. У Середньовіччі й пізніше автономізація мистецького компоненту часто перетворювала богослужіння на духовний концерт – мистецьку, а не літургічну акцію. Сьогодні спостерігаємо протилежне явище: мистецький компонент відходить на другий план, часто через неможливість матеріально утримувати високофаховий мистецький колектив, а тому відбувається зниження художнього рівня богослужбової музики. Останнє, однак, не

¹ Більш детально про це див. [71].

порушує основний літургічний принцип – підпорядкування музики літургічній дії, а тому вона формально залишається сакральною.

«Нова сакральність» як ознака богослужбової музики Нового часу визначена трансформаціями внутрішніх (богослужбовий текст і музика) та зовнішніх (автономність сакрального і художнього, активна участь громади, функціональний підхід у визначенні сакрального) чинників. Усі вони видозмінили зовнішній вигляд богослужбової музики Нового часу (як східно-, так і західно-християнської), спосіб її відтворення у сакральній літургічній дії і навіть інспірували появу квазісакральних мистецьких творів.

Функціональна інтерпретація богослужбової музики Нового часу дозволила залучати до церковних відправ будь-які музичні жанри, які у Середньовіччі не вважалися літургічними. Серед жанрів, що посіли важливе місце у богослужінні у Новий час, виділимо *духовну пісню*. Значимо, що в дослідженнях богослужбової музики, передусім католицької, жанр духовної пісні розглядається вкрай рідко. Якщо говорити про музичну складову богослужіння Римо-католицької Церкви в її історичному розвитку, то монодичні григоріанські піснеспіви, як і багатоголосні вокальні або вокально-інструментальні твори, що стали окрасою католицької літургії, не були єдиними її музичними компонентами. Класичні зразки літургічної музики Римсько-католицької Церкви (меси Г. де Машо, О. Лассо, Дж. Палестрини, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, А. Брукнера) були написані для урочистих богослужінь («*missa solemnis*»), що відправлялися в кафедральних соборах найбільших культурних центрів Європи. Наприклад, у XVIII ст. урочиста меса з хором та оркестром, виконувалася «рідко і була зазвичай приурочена до особливо значущих подій у житті держави (народження спадкоємця, коронація монарха, закінчення війни, призначення нового церковного ієрарха)» [95, с. 125]. У невеликих міських і сільських храмах в будні дні відправлялася коротка (низька) меса «*missa brevis (bassa)*», в якій більшість молитов не співалося, а читалося [95, с. 125]. Відповідно, при служінні низької меси у храмі звучала більш скромна музика. У монастирській практиці головною музичною складовою літургії й після виникнення багатоголосся залишався григоріанський хорал. У невеликих міських і сільських парафіях, починаючи з XIV ст., на богослужіннях все частіше звучали духовні пісні – спершу латинською, а потім національними мовами, що виконувалися усією громадою. Щодо протестантської музики, то в ній також, окрім жанрів мес, пасіонів, антемів (лютеранська та англіканська традиції), духовна пісня посідала важливе місце. Лютеранський хорал, духовні пісні кальвіністів, що виконувалися на богослужін-

нях, дали потужний поштовх для розвитку європейської літургічної духовної пісенності. На нашу думку, духовна пісня й дотепер недостатньо усвідомлена як *самостійний жанр літургічний жанр*.

Якщо у протестантській традиції спів пісень національними мовами був пов'язаний із засадами протестантського вчення (використання на богослужінні зрозумілої мови, активна участь мирян у літургії), то в католицькій, де до II Ватиканського Собору офіційною мовою була латинська, включення до богослужіння творів національними мовами вимагало обґрунтування. Підставою співу на літургії пісень латинською, а потім національними мовами стало розмежування двох понять – літургічних дій («*actiones liturgicae*»), які потребували апробації апостольської кафедри, та побожних практик («*ria exercitia*»), що вимагали лише затвердження місцевого єпископа [225, с. 289]. Останні не записувалися в літургічних книгах і не мали прямого стосунку до літургії в дотридентському й посттридентському¹ її розумінні. Отже, спів духовних пісень під час богослужіння розглядався як різновид побожних практик («*ria exercitia*»), що не належать власне до літургічних дій («*actiones liturgicae*»). Можливість виконання духовних пісень на католицькому богослужінні спричинило активне їх залучення до церковного служіння, і вони, починаючи з пізнього Середньовіччя, швидко увійшли та закріпилися в католицькій богослужбовій практиці. Згодом спів духовних пісень був перейнятий протестантами. Таким чином, духовна пісенність є повноцінним богослужбовим жанром у католицькій та протестантській традиціях. У греко-католиків вона теж є складовою богослужіння як паралітургічний жанр, і лише у православної традиції духовна пісня не належить до числа богослужбових піснеспівів.

Оскільки духовна пісня майже в усіх конфесіях виступає як богослужбовий жанр, тому її доцільно розглядати у контексті сакрального. Як складова богослужіння духовна пісня остаточно формується у Новий час, тому вона є яскравим репрезентантом «*нової сакральності*». Східнослов'янська духовно-пісенна традиція, попри її відмінність від загальноєвропейської, має яскраві риси сакральності Нового часу, у чому ми можемо пересвідчитися, якщо проаналізуємо її основні засади.

Щодо мовного чинника, то духовна пісенність у XVII – XVIII ст. використовувала дві мови – церковнослов'янську та книжну українську (білоруську). Зазначимо, що в монастирській традиції найчастіше перевагу надавали сакральній церковнослов'янській, оскільки монахи схід-

¹ Періоди, точкою відліку яких є Тридентський Собор (1545–1562), на якому було проведено літургічну реформу Католицької Церкви.

ного обряду обох конфесій при створенні або редагуванні пісенних творів орієнтувалися на східно-християнський тип мислення з превалюванням зовнішніх атрибутів сакрального. Тому серед пісень було багато творів, написаних церковнослов'янською мовою, а їх тексти були пронизані цитатами зі Св. Письма та церковної гімнографії. У піснях, які поширювали прості миряни, переважала книжна українська (білоруська) мова, що репрезентувала новий – західний – тип сакральності. Наприкінці ХІХ ст. за сприяння і підтримки отців-василіан у Галичині активізувалася діяльність піснетворців. Упродовж першої третини ХХ ст. було створено новий репертуар церковного призначення, прикметною рисою якого була опора на сучасну українську мову. Аналогічні процеси ми бачимо і в російській пісенності, яка упродовж ХVІІ – ХІХ ст. змінює церковнослов'янську мову на російську. Отже, розвиток східнослов'янської духовної пісенності йшов за західною моделлю, де основним типом репрезентації сакрального стає сакральність Нового часу.

Розвиток музичної мови в духовно-пісенній творчості йшов відповідно до історичних стилів – від барокового до сучасного. Стилєва близькість духовних та світських пісень (танцювальна ритміка, пісенно-романсові інтонації) не свідчать про її десакралізацію, а є маркером «нової сакральності», що відкриває шлях новим музичним стилям, аж до сучасного естрадного. Стосовно релігійної комунікації у випадках використання розважальної музики у молитовних і навіть церковних відправах, то її прихильники керуються аргументацією, що саме ця музика допомагає сучасній, особливо молодій людині молитися. У цьому контексті духовна пісенність у вимірах «нової сакральності» є відкритою системою, що функціонує не лише у межах церковної, а й популярної культури, про що детально йтиметься у відповідному розділі роботи.

Духовна пісня є тим жанром, де найяскравіше виражена така важлива риса «нової сакральності» як роль громади у богослужінні. Саме духовна пісня як найбільш простий жанр стала символом народного християнського співу. У греко-католиків вона є додатком до богослужіння, у православних – релігійним співом громади без зв'язку з літургічною відправою. В останньому випадку спів духовних пісень був вираженням молитовної інтенції не індивіда, а церковної громади, хоча і поза літургічною відправою.

Автономність сакрального та художнього компонентів виражена в музиці і текстах духовно-пісенних творів та тісно пов'язана з функціональним розумінням богослужбової музики, на якому зупинимось більш детально. Духовна пісня як складова богослужіння на східнослов'янських землях представлена в греко-католицькій церковній прак-

тиці. Оскільки вона не замінила богослужбові піснеспіви, а лише їх доповнювала, її, як репрезентанта сакрального, варто розглядати в контексті *паралітургіки*.

Зазначимо, що терміни «паралітургіка» і «паралітургічний» («паралітургійний») активно використовуються в пострадянському музикознавстві, при цьому єдиної думки щодо їх змісту дотепер немає. Вкажемо на основні підходи до визначення поняття «паралітургіка» в українській і зарубіжній науці. Окреслення твору як паралітургічного залежить від того, з яких позицій автор підходить до дослідження релігійної музики християнської традиції – церковного чи нецерковного музиканта, бо останній недостатньо відчуває різницю між храмовим та позахрамовим (концертним) виконанням твору. Розуміння паралітургіки є невід’ємним і від конфесійного чинника. Дослідники католицької (у тому числі й греко-католицької) та православної музики по-різному інтерпретують паралітургіку, базуючись на традиціях своєї конфесії. Спільним в обох підходах є характеристика такого роду творів як неканонічних, однак ознаки неканонічності в науковців різняться; відмінними є й позиції щодо можливості використання паралітургічних творів на богослужінні.

Український дослідник О. Трохановський розділяє музику на літургічну та паралітургічну, зазначаючи, що остання, хоча й інспірована релігійною тематикою, не має стосунку до богослужіння, на відміну від музики літургічної [192, с. 243–244]. Російський дослідник В. Пономарьов вважає, що паралітургічними є твори, що спираються на літургічний жанр (використовують літургічний текст, форми літургічної композиції, передають «дух» літургічної музики), одночасно у них є певна невідповідність канону (використання інструментів у музичних інтерпретаціях православних піснеспівів, перекладах текстів сучасною мовою) [169]. Українсько-німецька дослідниця А. Єфіменко вважає, що паралітургічна музика функціонує у церковній концертній практиці і не призначена для богослужіння, але вона «наближається до відтворення *літургічної ситуації* на рівні семантики, поза обов’язковою для підвиду *літургічної музики* прикладною значущістю та “прив’язкою” до контексту богослужбового ритуалу» [44, с. 54]. Паралітургічність цих творів полягає, на думку дослідників, у їх зовнішній подібності до літургії – музично-стильової (медитативність музичної мови), структурної (цикл із канонічних частин літургії або меси), текстової (канонічні тексти). Отже, названі дослідники паралітургічною вважають музику, що має зовнішню подібність до літургічної, але через певні невідповідності під час богослужіння звучати не може і призначена для концертного виконання.

Інший підхід до визначення паралітургіки представлений у працях дослідників церковної музики, які розуміють її в контексті церковного богослужіння. І. Гарднер вважає паралітургічними твори, які не мають канонічних текстів, але допущені у богослужіння як додаткові частини під час відповідних обрядів, коли їх тривалість передбачає спів; при цьому текст піснеспіву не міститься в уставі. Такими піснеспівами учений вважає, наприклад, духовні концерти [20, с. 211], визначаючи їх як паралітургічні. Дослідник білоруської музичної традиції Г. де Пікарда у своїй роботі термін «паралітургічний» вживає стосовно духовних пісень, які співалися під час «тихої» літургії, введеної уніатими [165, с. 29]. У функціональному ключі трактують паралітургіку дослідники сучасної богослужбової музики О. Клокун [94]) та українсько-білоруської духовної пісенності (Г. Роте [235], Д. Штерн [213], І. Матійчин [131]): у цих роботах вказано на зв'язок піснеспіву або пісні, текст яких не є канонічним, з літургією. Як правило, ці піснеспіви та пісні долучалися до частин богослужіння, де обрядова складова передбачала більш тривалий спів – вхід, причастя, процесії тощо. Таким чином, паралітургічними є піснеспіви, що звучать на богослужінні, але не входять до числа канонічних.

Отже, Г. Роте, Д. Штерн, І. Матійчин, а також автор цієї книги¹ розглядають духовні пісні у зв'язку з храмовими відправами, визначаючи їх як паралітургічні. Ю. Медведик у своїх працях також уживає термін «паралітургічний» («паралітургійний») як ознаку духовних пісень², однак трактує його як синонім позабогослужбового співу³, не диференціюючи позалітургічну та паралітургічну пісенність як два різних явища. У статті П. Женюха 1997 р. [246] термінологічно ототожнено поняття «позалітургічна пісня» та «паралітургічна пісня». Автор зокрема говорить, що «духовні набожні пісні є паралітургічними (нелітургічними) і за своєю функцією нехрамовими творами» [246, с. 76]. При цьому дослідник коректно описує використання духовних пісень у богослужінні у греко-католиків Закарпаття, вказуючи, що паралітургічні пісні виконувалися «перед казанням, після казання, під час різних процесій, церковних відправ і свят» [246, с. 74]. У статті 2014 р. П. Женюх повертається до питання паралітургіки. Він зазначає, що паралітургічна пісня не є богослужбовим (літур-

¹ Див. [54]; [67]; [68]; [75], ін.

² Див. назви публікацій вченого ([135]; [136]; [138]; [142], ін.).

³ Ю. Медведик у своїх роботах зазвичай не коментує значення цього терміну, однак у монографії подає його тлумачення, зазначаючи, що духовна пісня – це «паралітургійний, тобто позацерковний за своїм змістом та спрямуванням жанр» [145, с. 227].

гічним) співом в обрядовому просторі візантійської традиції, при цьому вона є тісно пов'язана з літургічним середовищем [244, с. 167]; за формою вона нагадує народну пісню, яка є вельми далекою від канонічних текстів [244, с. 168]. П. Женюх вже не ототожнює терміни «позалітургічний» та «паралітургічний», хоча й зазначає, що паралітургічна пісня не є літургічним співом. Утім, дане твердження є цілком коректним, бо і за формою, і за змістом духовна пісня дійсно є нетотожною літургічним співам візантійської церковної традиції. Підкреслюючи, що паралітургічна пісня не належить до літургічних піснеспівів, П. Женюх акцентує увагу на нетотожності форм, а не функцій церковної гімнографії та духовної пісні. Остання, попри її відмінність від канонічних богослужбових піснеспівів, у той чи інших спосіб могла долучатися до літургії як їх доповнення. Отже, вчений, використовуючи термін «паралітургічний», трактує його як такий, що має стосунок до церковних відправ.

Оскільки питання паралітургії є непростими, а у дослідників немає єдності у трактуванні цього терміну, спробуємо окреслити це явище, максимально наблизивши його до богослужбових практик різних християнських конфесій. *Паралітургіка* у православній, католицьких (західного та східного обрядів) та деяких протестантських церквах – це *обряди, молитви або піснеспіви* храмового вжитку, які не є літургічними через некодифікованість їх текстів у богослужбових книгах. Серед ознак паралітургічності: а) храмовий ужиток, б) зв'язок з літургічними відправами, в) тексти, не записані у богослужбових книгах і не регламентовані уставом. *Паралітургічними* ми вважаємо такі явища:

1) Обряди, молитви або піснеспіви, що виконуються під час богослужіння (наприклад, під час прийняття причастя, до і після проповіді), але які не можна віднести до власне літургічних обрядів, молитов або піснеспівів. Наприклад, у православній практиці до паралітургічних піснеспівів належать хорові концерти, у греко-католицькій – пісні, що виконуються на причастя. У тих випадках, коли піснеспів замінює службові тексти обряду, а не лише доповнює їх, він стає літургічним. Саме так літургічної функції набули паралітургічні піснеспіви, у тому числі й пісні, в римо-католицькій традиції, коли вони почали замінювати канонічні латинські піснеспіви у зв'язку з поширенням у Середньовіччі відправ приватних літургій, де священник сам повністю вичитував усі тексти молитов і літургічних піснеспівів за вітварем. Відповідно, пісні, що співалися народом, фактично замінили канонічний гімнографічний репертуар. Сьогодні літургічність римо-католицької музики визначається її зв'язком з літургією [222, с. 24], тобто її функціональним призначенням.

2) Обряди, молитви або піснеспіви, що виконуються до і після богослужіння, а також інших церковних відправ, наприклад, утрені або вечірні. У католицькій церковній практиці до паралітургічних відправ належать обряд виставлення Св. Дарів, травневі літанії до Діви Марії, які відправляють відразу ж після літургії, великодні пасії, що виконуються в церквах після літургії Великої П'ятниці.

3) Обряди, молитви або піснеспіви, що виконуються у храмі відокремлено від богослужіння. До таких видів паралітургічних відправ належать, наприклад, католицький обряд Хресної дороги, що відправляється по п'ятницях у великопісний період відокремлено від літургічного богослужіння.

Описані типи повністю охоплюють усі можливі випадки використання піснеспівів на неканонічні тексти у храмових діях. Відзначимо, що в більшості протестантських церков (за винятком лютеранської та англіканської) паралітургічні обряди, молитви або піснеспіви відсутні, оскільки у них не існує поняття канонічних піснеспівів, і, відповідно, всі піснеспіви є літургічними. В римо-католицькій та греко-католицькій¹ традиціях паралітургічні обряди, молитви або піснеспіви є широко вживаними. Відмінність обох католицьких традицій полягає в тому, що в першій паралітургічні пісні ще з часів Середньовіччя частково або повністю замінювали літургічні піснеспіви, у другій – лише доповнювали їх. У православної традиції паралітургічні практики були нечастими, серед них – духовні концерти під час причастя, спів пісень у деяких храмових відправах на територіях, де свого часу були поширені греко-католицькі пісенні практики.

Греко-католицький паралітургічний спів є найбільш яскравим репрезентантом «нової сакральності» у східнослов'янській духовно-пісенній традиції. Функціональний компонент у ньому виражений через включення пісень у літургічний простір, що знайшло відображення у записах та друках пісень у співаниках (структурування пісенника та

¹ У роботі термін «греко-католицький» використовується як узагальнений щодо позначення традиції українських католиків східного обряду, а також як такий, що описує історичний етап її розвитку (в Австро-Угорщині від 1774 р.). Інші назви Греко-католицької Церкви (згідно даних на офіційному сайті): Унійна Церква (від 1596 р.), Українська Католицька Церква візантійського обряду (від 1912 р. у виданні «Annuario Pontificio»), Українська Католицька Церква (від 1960 р. для Церкви української діаспори та СРСР), Київська Католицька Церква (від 1999 р.) [196]. У роботі також враховується термінологія, запропонована сучасними істориками, зокрема працею Н. Яковенко «Нариси історії середньовічної та ранньомодерної України», в якій вжито терміни «Унійна Церква», «унійний обряд», «унійна ієрархія», однак залишено традиційне визначення «уніат» («уніят») [220].

відповідні вказівки щодо виконання пісенних творів). Д. Штерн зазначає, що з другої чверті XVII ст. в білоруських уніатів практикується спів побожних пісень у зв'язку з літургією, подібно до церковних практик Римо-католицької Церкви. Про це свідчать ремарки на рукописних ірмолоях та інших богослужбових книгах східного обряду, де серед гімнографічних піснеспівів містяться побожні пісні, іноді з поясненнями щодо їх виконання [213, с. 326]. Рукописний Супрасльський богогласник (середина XVIII ст., Західна Білорусь) [225], на його думку, мав функцію літургічної книги. Вчений висловлює припущення, що в Супрасльському монастирі спробували замінити літургію східного обряду західною, оскільки «трудно собі уявити, яку функцію повинна виконувати побожна пісня у богослужбі грецького обряду, котра й без того складається виключно із співу» [213, с. 327]. На українських землях паралітургічний спів закріпився лише у XVIII ст., однак до його кінця він став дуже поширеним, а тому потребував кодифікації, яку було здійснено у почаївському «Богогласнику» (1790–1791).

Розглянемо процес формування паралітургічного духовно-пісенного репертуару на прикладі пісень евхаристичного змісту, призначених для співу на свято Тіла Христового, а також інших евхаристичних побожних практик. Евхаристичні пісні для розкриття специфіки формування паралітургічного репертуару є надзвичайно показовими, оскільки це свято західно-християнського церковного календаря було новим для східно-християнської літургічної практики, а евхаристична побожність на Християнському Сході не мала історичного підґрунтя¹.

У Католицькій Церкві свято Тіла Христового (*Festum sanctissimi corporis Domini nostri Jesu Christi*) набуває загально-церковного характеру у 1264 р. Центральним елементом свята була процесія зі Св. Дарами, театралізовані форми якої в епоху після Тридентського Собору (1545–1563) стали своєрідною формою самопрезентації Католицької Церкви, одним із завдань якої було приваблення християн інших конфесій [113, с. 562]. Свято Тіла Христового значною мірою сприяло розвитку позалітургічного евхаристичного благочестя, однією з найбільш поширених форм якого стала практика поклоніння Св. Дарам. Традиційно цей обряд починався з виставлення освяченого хліба (гостії) у дароносиці (монстранції) на вівтарі храму, потім лунав ряд молитов, які безмовно читалися громадою або вимовлялися священнослужителем. Завершувався

¹ Про евхаристичні літургічні піснеспіви в унійній традиції див. роботу фінської дослідниці М. Такала-Рощенко [241].

обряд благословенням священика віруючих дароносицею. Перед виставленням Св. Дарів і після нього виконувалися спеціальні піснеспіви.

Унійна Церква після Замойського Синоду 1720 р. уводить до свого календаря свято Тіла Христового [122, с. 13]. Втім, традиція євхаристичних процесій у католиків східного обряду існувала з середини XVII ст. Спершу деякі з уніатів «захоплювалися латинськими процесіями зі Святими Дарами і брали в них участь. Згодом перенесення Дарів було запроваджене як складова частина тих традиційних походів, під час яких колись несли тільки Євангеліє та хрест» [32, с. 50].

Незважаючи на давність унійних євхаристичних практик, спеціальні твори євхаристичної тематики в українсько-білоруському паралітургічному репертуарі виникли не відразу, їх кількість збільшувалася поступово. Далеко не всі рукописи XVIII ст. містять пісні, призначені на святкову євхаристичну процесію або ж для супроводу обряду виставлення Св. Дарів. Євхаристичні пісні, приміром, відсутні в Супрасльському богогласнику. Немає їх і в рукописному співанику Даміана Левицького, переписаного в Галичині й датованого 1739–1740 рр. [302]. У Тилицькому співанику 30-х рр. XVIII ст. [299] є дві євхаристичні пісні: «Святый, святый, святый, наде вшистких святый» [299, арк. 23 зв.], яка записана іншим почерком, ніж пісні, що її оточують, з приміткою «Пѣснь о Святом Сакраментѣ», та «Твоя честь хвала» (переклад польського твору «Twoja cześć, chwała») [299, арк. 57–57 зв.], також з приміткою «Ad Sanctissimum Sacramentum». Оскільки пісні записані в різних частинах збірника і у різний час, це свідчить про відсутність у 30-х рр. XVIII ст. спеціальної рубрики, присвяченої євхаристичним пісням, незважаючи на поширеність вже у той час євхаристичних практик на галицьких землях. У галицькому пісеннику Івана Олесницького (1789) пісня «Тебѣ честь, хвалу» згадується як процесійна, що виконувалася на свято Божого Тіла («Процессія или пѣніе Божому Тѣлу» [256, арк. 56 – 57 зв.]¹.

У галицькому пісеннику кінця XVIII ст. [268] вміщено вже п'ять творів євхаристичної тематики, згрупованих разом. Важливими є примітки щодо місця їх виконання: Пѣніе о божественных Тайнах в θ четверток по Воскресенію «Иде, иде Бог правдивый» [268, арк. 28]; Тон в святым Тайнам «Пред так велкым сакраментом» [268, арк. 28 – 28 зв.]; Тон г о пречистых Тайнах, сіе поется входячы во церков «О Христе Царю единый» [268, арк. 28 зв.]; Сіе пеніе поется пред литургією. Пренаисвятейший сакрамент выставуется и презентуется «О спасителная жертва»

¹ У цьому ж пісеннику є ще один зразок паралітургічних латинських молитов – літанія («Лѣтанія до Пресвятой Богородици» [256, арк. 89 зв. – 90 зв.]).

[268, арк. 28 зв.]; Тон д о пречистых Тайнах Христовых «Исусе (д) покарме небесный» [268, арк. 29].

У почаївському «Богогласнику» (1790–1791) [253] євхаристичні твори увійшли до розділу Господських пісень. У першому виданні «Богогласника» ми знаходимо всього два євхаристичних твори: «Твоя честь слава» (№ 66) та «Воспоймо Творцу всякія твары» (№ 67), що виконуються на одну мелодію. У львівському виданні «Богогласника» (1850) [254] євхаристичних пісень вже чотири: «Твоя честь слава» (№ 70) і «Воспоймо Творцу всякія твары» (№ 71), «Яже в небъ» (№ 72), «Niebo, ziemia, świat i morze» (№ 73). Збільшення кількості євхаристичних пісень у греко-католицьких виданнях «Богогласника», а згодом у пісенниках, що видавалися монахами-василіанами наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. (нововасиліанські пісні), свідчить про постійне поповнення паралітургічного репертуару творами євхаристичного змісту. У нововасилінському репертуарі їх вже сімнадцять [325, с. 402].

Стосовно інших християнських конфесій, які були на східнослов'янських землях, то функціональність у них виявлялася в інший спосіб, ніж в греко-католицькій пісенності. У православній традиції духовна пісня функціонує як позалітургічний жанр, у протестантській та римо-католицькій – як літургічний.

Східнослов'янська духовна пісня як репрезентант «нової сакральності» є відкритою системою. З одного боку, вона є частиною церковної культури в її храмовому та нехрамовому вимірі й служить засобом релігійної комунікації між людиною та Богом. З іншого боку, антропоцентричний вектор «нової сакральності» підсилює індивідуалістичний чинник у церковному мистецтві, одним із наслідків якого є не лише ускладнення мови богослужбових творів, пов'язаних зі збільшенням ролі митця, а й її спрощення внаслідок переорієнтації адресата церковного мистецтва, яким є пересічний мирянин, що бере активну участь у літургії. Останній є ключовою фігурою, оскільки у його виконанні пісні набувають різних функцій – літургічної і паралітургічної (у храмі) та позалітургічної (поза храмом). Позахрамове виконання відкриває шлях до фольклоризації духовних пісень, де сакральне функціонує в інший спосіб, ніж в церковній культурі. Церковне мистецтво, репрезентоване духовними піснями, що орієнтоване на пересічного мирянина, видозмінює свої художні пріоритети і набуває рис, що дозволяє розглядати його у контексті популярної культури. При цьому сакральний вимір церковних духовних пісень залишається незмінним.

У підсумку визначимо риси сакральності в східнослов'янській духовно-пісенній традиції:

1) східнослов'янська духовна пісенність формувалася у загальноєвропейській парадигмі «нової сакральності», основними рисами якої є використання в літургійній практиці національних мов, спрощення музичної мови богослужбових творів, зростання ролі громади як суб'єкта літургії, автономність сакрального та мистецького компонентів церковного богослужіння, функціональна інтерпретація сакрального через розмежування трьох рівнів сакральних дій – літургійного, паралітургійного, позалітургійного;

2) сакральний компонент у східнослов'янській духовній пісенності представлений на усіх рівнях: літургійному (римо-католицька та протестантська пісенність), паралітургійному (греко-католицька пісенність), позалітургійному (православна пісенність).

1.3. Духовна пісня книжного походження і фольклор

Вивчення східнослов'янської духовної пісенності церковного та позацерковного призначення у її зв'язках з фольклором має багатовекторне спрямування. Серед найбільш перспективних напрямів виділимо такі: взаємодія канонічного та апокрифічного елементів у фольклорних текстах, поєднання християнського та язичницького компонентів в обрядовому фольклорі, рецепція духовно-пісенного шару книжної традиції у фольклорних текстах, розмежування фольклору та християнської пісенної творчості напівусної форм трансляції, усні й напівусні форми християнської пісенності у різних конфесіях, дохристиянське та християнське, обрядове та побутове розуміння сакрального у фольклоризованих піснях книжного походження. Окрім того, важливими є питання термінології, якою оперують фольклористи і дослідники пісенності книжної традиції, зокрема її точність та однозначність щодо досліджуваних явищ.

У контексті нашої роботи центральним питанням є вплив книжної християнської пісенності Нового часу на фольклорну традицію від бароко до сучасності. Відповідно, не буде розглядатися християнський фольклор епічної традиції, що сягає корінням доби Середньовіччя, тому що, по-перше, це виходить за хронологічні межі дослідження, по-друге, відсутні його книжні прототипи. Якщо в барокову та постбарокову добу ми маємо і книжний пісенний шар, і фольклорний, а тому можемо робити висновки щодо трансформації книжної пісенності у фольклорі, то середньовічні пісні християнської тематики представлені лише фольклорними зразками, за винятком білоруської «Богородиці» та російських стихів покаючих (творів, які не є піснями). Можна дослідити вплив біблійної, богослужбової, агіографічної, апокрифічної

літератури на східнослов'янську християнську пісенність доби Середньовіччя та Ренесансу, яка збереглася завдяки фольклорній традиції, однак зробити порівняльний аналіз книжних пісень та їх фольклорних варіантів цього періоду неможливо через відсутність зафіксованих пісенних творів книжного походження.

Зазначимо ще кілька зон взаємодії фольклору та християнських книжних, у тому числі й пісенних, текстів. У фольклор можуть потрапляти найбільш знакові гімнографічні тексти. Серед робіт, у яких розглядаються ці питання, відзначимо дисертацію російської дослідниці К. Жимульової, присвячену зв'язкам православних та фольклорних співацьких традицій [50], де на прикладі сибірського регіону детально проаналізовано текстові та мелодичні трансформації різдвяних (тропарі, кондак) та великодніх (великодній тропар) піснеспівів, а також трисвятого. Аналогічні випадки є і в українській традиції: у сучасному зібранні церковних та народних колядок на початку книги вміщено три церковних піснеспіви, що побутують у фольклорній традиції закарпатського регіону: ірмос першої пісні канону «Христос раждається», кондак «Діва днесь», тропар «Рождество Твоє, Христе Боже наш» [278, с. 6-7]. У цих творах збережено церковнослов'янські канонічні тексти, які вимовляються відповідно до норм української мови. Щодо мелодій, то вони мають монодійну основу, але за інтонаціями наближені до пісенного жанру, наскільки це можливо в текстах непісенних форм. Випадки фольклоризації церковної гімнографії не є такими вже рідкісними, однак кількість піснеспівів, що потрапили безпосередньо у фольклор, є обмеженою, бо фольклоризуватися можуть лише найбільш популярні піснеспіви, що мають знаковий характер. Зазвичай гімнографічні тексти могли потрапити у фольклор лише через пісенний жанр, а не безпосередньо з церковної традиції.

У східнослов'янській фольклорній традиції є пісенні жанри, коріння яких сягає дохристиянських часів, однак у текстах пісень є пізніші християнські нашарування. Такими творами є народні колядки та волочечні пісні, які за походженням належать до календарно-обрядового циклу, однак пов'язані і з християнськими святами. Народні колядки, наприклад, співалися у час святкування християнського Різдва, але, по суті, виконували функції давніх язичницьких обрядів, зокрема обходу дворів під час сакрального періоду – завершення старого та початку нового сонячного року. З часом у народних колядках, як зазначає Є. Єфремов, що мали архаїчні тексти та давні музичні форми, змінюється музичний стиль, наближаючись до церковного, розбудовується загальна композиція, а зміни у тексті свідчать про переорієнтацію на християнський зміст

обряду, у якому «замість коротко скандованого поганського вигуку “Ой дай Боже!” чи магічно-сугестивних мелоритмічних повторів “Щедрий вечір, добрий вечір...” виникають довгі словесні фрази “Свят, вечір, свят, святе Василе!”, “Радуйся-возрадуйся, земле –/ Син Божий народився” тощо [49, с. 54–55]. Втім, такі твори не є християнськими, бо християнський компонент у них є лише зовнішнім елементом. Сакральний вимір цих пісень залишається дохристиянським та магічно орієнтованим, адресатом їх є не Бог, а людина. Від народних колядок треба відрізнити церковні колядки, частина яких теж перейшла у фольклор, однак зберегла форми книжної поезії та церковну догматику.

У білоруському та російському фольклорі був поширений жанр волочесних пісень, що виконувалися у великодній період. У них християнський компонент містив лише приспів («Христос воскрес на весь світ!», «Христос воскрес, Сын Божий!», ін.), іноді у піснях могли траплятися згадки про християнські свята, апостолів, пророка Іллю тощо. Зміст волочесних пісень детально охарактеризовано у дослідженні С. Латишевої, яка відзначає їх зв'язок з іншими піснями весняного циклу. Дослідниця вважає, що спів волочесних пісень не обмежувався лише великоднім обходом дворів, а охоплював більш значний часовий період: вони фактично виконували функцію маркерів початку та кінця великоднього періоду. На основі вивчених матеріалів С. Латишева констатує, що великодній обхід був своєрідною репрезентацією прибуття духів предків, а характер виконання волочесних пісень свідчить про те, що вони мали яскраво виражену магічну функцію [117, с. 10–12]. Волочесні пісні є і в українському фольклорі: вони зафіксовані у Чернігівській та Сумській областях України [117, с. 21], а також збереглися у Західному Поліссі з назвами рогульки [116, с. 199] або рогульчаті [93, с. 16]. До волочесних примикають фольклоризовані великодні пісні християнського змісту, які, подібно до церковних колядок, мають книжне походження, але перейшли у фольклор¹.

Відзначимо ще один важливий момент щодо питань взаємодії християнської книжної пісенності та фольклору, який стосується змісту поняття «релігійний фольклор» в українській та європейській науці. Термін «релігійний фольклор» на Заході є широко вживаним, зокрема у польській музикології. Яскравими представниками польської релігійної фольклористики є Б. Бартковський та А. Зола, праці яких сформували підґрунтя вивчення релігійної пісенності у живій церковній традиції.

¹ У білоруській традиції це так звана «васольна» пісня, про яку більш детально буде сказано в розділі, присвяченому білоруській пісенності.

Якщо українська наука в більшості випадків під релігійним фольклором розуміє твори побутового призначення, так чи інакше пов'язані з християнською тематикою (колядки, волочесні, поховальні тощо), а також фольклоризовані книжні пісні (лірницькі псалми), тобто твори, які не призначалися для виконання в храмі, то у польській музикології під релігійним фольклором розуміють пісні церковного призначення, надруковані у церковних пісенниках і апробовані церковною владою, але які, окрім письмової, мають і усну форму побутування, оскільки з року в рік виконуються на церковні свята, і усі прихожани, особливо ті, що мешкають у селах, їх знають напам'ять, навіть якщо пісня є дуже розлогою. Ці пісні часто мають регіональні варіанти, що характерно для фольклорної традиції, і це відображено в церковних виданнях, де позначається, з якого регіону походить мелодія, як, наприклад, у відомому пісеннику Я. Седлецького [350]. Релігійний фольклор, представлений піснями церковного призначення, має яскраво виражений сакральний вимір зі спрямуванням «людина – Трансцендентне», що характерно і для храмових сакральних піснеспівів. Їх обрядова функція є тотожна церковній (якщо пісні звучать на богослужінні), якщо вони виконуються в обрядах поза храмом, то все одно в них відсутнє магічне спрямування, що характерне для дохристиянського обрядового фольклору.

Релігійний фольклор церковного призначення (такі твори ми окреслюємо як *фольклорні релігійні церковні пісні*) в Україні є серед представників національних меншин, що сповідують католицизм. У 2001 р. ми взяли інтерв'ю у колишньої мешканки польського села Федорівка Поліського району Київської області (нині село знаходиться в чорнобильській зоні) Марії Олександрівни Вітківської (Цудинович) 1937 р. н., що зараз проживає у м. Бориспіль Київської обл., яка засвідчила поєднання у побуті мешканців села двох традицій – польської та української. Польське село Федорівка було засноване приблизно у 1800 р. У XIX ст. там переважали польські звичаї, у XX ст., за радянської влади – українські. Пані Марія зберегла спогади про функціонування у побуті польських церковних пісень. Після війни, коли костьол у селі було зачинено, мати ходила до храму в інше село за сорок кілометрів, а діти вчили польські пісні, що співалися у костьолі, вдома: мелодії запам'ятовували на слух, користуючись рукописними пісенниками з текстами. Тексти та мелодії пісень, що співалися вдома, мало чим відрізнялися від того, що звучало у костьолі. Переписані співаники після смерті передавалися іншим родинам. Мати знала напам'ять весь церковний календар, і уся родина відмічала неділю та усі свята за християнським звичаєм: важливе місце у святкуванні посідали молитви та спів релігій-

них пісень. Щодо власне народних звичаїв (гуляння, ворожба тощо), то у польському селі вони були вагомою частиною життя, але у ХХ ст. вони були суто українськими. Розповідь Марії Вітківської є яскравим свідченням функціонування фольклорних релігійних церковних пісень в католицькому середовищі: усі твори мають церковний характер і книжне походження, передаються і усно, і письмово, характер передачі пов'язаний із життєвими обставинами.

Розуміння релігійного фольклору як церковного є і в українській традиції: ряд греко-католицьких пісенників початку ХХ ст. мають назви «Збірник церковно-народних пісень», «Пісні церковні з різних авторів і народних напівів», «Співаник церковно-народний» (див. [132]), втім, ця традиція не є загальноукраїнською. В греко-католицькому середовищі функціонування пісень було близьким до римо-католицького, однак у побуті функціонували й пісні більш давнього шару, у тому числі й обрядово-релігійного, який характерний для усієї України. Оскільки в українській науці фольклорні релігійні церковні пісні не стали предметом вивчення, ми також їх спеціально не розглядаємо. Однак різниця базових понять обов'язково має враховуватися при дослідженні взаємодії церковного і фольклорного компонентів у творах різнонаціональної та різноконфесійної традиції.

Католицький релігійний фольклор, що має одночасно письмову і усну форму й тісно пов'язаний з богослужбовою відправою, у чомусь дуже близький до церковної практики старообрядців. У дослідженнях російських вчених, що вивчають старообрядницьку традицію, щодо пісенного жанру використовується термін «духовний стих», яким у старообрядців позначаються не фольклорні твори (на відміну від православного духовного стиха), а книжні пісні, що співаються і на богослужінні, і в інших релігійних потребах. У старообрядців ми натрапляємо на книжні барокові твори XVII – XVIII ст., які не зазнали серйозних видозмін, на противагу до тих самих пісень в лірницькій традиції. Отже, старообрядницька пісенність не є фольклором у традиційному розумінні, а близька за функцією до католицької пісенності. Це відмічає і дослідник барокової пісенності Д. Штерн, говорячи, що в старообрядницькій церковній практиці духовний стих наближається за функцією до богослужбових піснеспівів [213, с. 323]. Провести межу між фольклорною і нефольклорною традицією у старообрядців важко, особливо якщо тлумачити релігійний фольклор і у вузькому (фольклоризація християнських текстів з додаванням елементів язичницького світогляду), і широкому значенні (напівусне побутування християнських текстів в церковній та позацерковній обрядовій практиці зі збереженням церковної догматики). Тож ми

розглядатимемо духовно-пісенну традицію старообрядців у контексті російської духовної пісенності і як книжний жанр, і як фольклорний.

Зупинимося на питанні трансформації текстів і мелодій книжних пісень у фольклорній традиції. У виданні «Колядки» (2002) [278] зібрано фольклоризовані варіанти більше ста найвідоміших українських церковних колядок практично з усіх регіонів країни. Розглянемо більш детально 5 пісень, уперше надрукованих у «Богогласнику», що дозволяє спостерігати зміни не лише у текстах, а й у мелодіях пісенних творів. Дві пісні, представлені у збірці, є чи не найпопулярнішими українськими колядками, які відомі й за межами України та є частиною церковної культури й фольклору інших народів – «Небо и земля нынѣ торжествуют» («Богогласник», № 5), «Нова радість стала» («Богогласник», № 22).

Найбільшу кількість фольклорних зразків у збірці представлено у пісні «Нова радість стала» – 7, в усіх них один інципіт («Нова радість стала»), який відображає сучасну літературну норму української мови, а не староукраїнської, поданої у «Богогласнику». Відповідно, тексти всіх фольклорних варіантів також відповідають нормам літературної мови, зберігаючи подекуди церковнослов'янізми («владар», «звізда»). Кожен фольклорний варіант має різну кількість строф, але жодна версія не включає строфу, де йде згадка про царя Давида («Давід вигравает, в гусли ударяет...»). У цілому всі варіанти притримуються богогласникового тексту, при цьому в усіх них є більші або менші відмінності. У варіанті № 4, що побутує на Івано-Франківщині, є нові строфи, що переводять пісню в розряд дитячого фольклору («Ми, маленькі діти, як ту зірку взріли, / Наші серця втішилися, а очі зраділи»). Завершується пісня віншуванням, що промовляється [278, с. 12]. Низка фольклорних варіантів пісні закінчується побажанням щастя господарям дому, що характерно для народних, а не для церковних колядок. Тому жоден фольклорний варіант, представлений у збірці «Колядки», не використовує останню богогласникову строфу («В мірѣ проводити, Тебѣ угодити / Из Тобою Створителем во вѣк вѣков жити»), а завершується передостанньою, де у християнській колядці збережено (що, до речі, є доволі рідкісним випадком у церковних виданнях) традиційні побажання господарям («Просимо Тя Царю, Небесный Владарю, / Даруй лѣта щасливіє сему Господарю»), або ж додає розширені варіанти побажань («На довгії літа і благая літа, / На многая і благая, на многая літа», варіант під № 6 (Закарпаття) [278, с. 13]). Щодо мелодій, то 5 з них спираються на богогласниковий варіант, зберігаючи його основні мелодичні контури та ритміку. Стосовно інших двох, що походять із Закарпаття (№ 6–7 [278, с. 13–14]), то вони різняться від богогласникового: обидва варіанти зберігають ри-

тміку твору, але мають іншу мелодію. Мелодія у № 6 має широкі стрибки, які відсутні у бароковій, що має малий діапазон; також суттєвою відмінністю є зміна ладу з мажорного на мінорний. Щодо № 7, то він також є мажорним, але мелодичні контури мелодії подібні до богогласникової: цей варіант виник як перегармонізація оригінальної версії, де третій ступінь мінорного ладу трактується як перший ступінь мажору.

Підсумовуючи аналіз фольклорних варіантів богогласникової пісні «Нова радість стала», відзначимо основні моменти, що будуть характерні для інших фольклоризованих пісень книжної традиції:

1) тексти фольклоризованих варіантів пісень зазвичай зберігають церковнослов'янізми, яких багато в барокових творах; зміни в текстах, написаних книжною українською мовою, йдуть у бік посилення й закріплення лексичних та фонетичних норм сучасної української мови;

2) з твору викидаються строфи, які є штучними для народного світосприйняття або тісно не пов'язані з основним змістом твору, як, наприклад, строфа про царя Давида, що випадає з оповіді про події Різдва;

3) збільшення народного і зменшення церковного (книжного) компонента; в аналізованій пісні це проявилось у закінченні твору побажаннями господарям дому, тоді як богогласниковий варіант завершення виводить текст пісні у сакральний вимір, де пріоритетом є не земні блага, а вічне життя зі Спасителем у небі;

4) мелодичні варіанти пісень є різноманітними; варіативність мелодій має різні ступені відмінностей – від невеликих видозмін до суттєвої трансформації, в тому числі зміни ладу.

Пісня «Небо и земля нынѣ торжествуют» («Богогласник», № 5) у збірці представлена лише одним варіантом – «Небо і земля нині торжествують» (№ 1 (Закарпаття) [278, с. 38]). Текст пісні скорочено до трьох строф з оригінальних семи, з оповіді вилучено усю сюжетну лінію різдвяних подій. Але найбільш цікавою є трансформація третьої строфи богогласникового оригіналу, теологічний зміст якої виявився надто складним для пересічного вірянина, тому її було видозмінено. При зміні текст втратив первісний смисл (у лівій колонці подано оригінальний варіант тексту, у правій – фольклоризований):

Слово Отчее, слово Отчее
взяло на ся тѣло,
В темностех земных, в темностех земных
солнце засвѣтило.

Слава Отчая, слава Отчая
стала на все село,
Всенощне й земне, всенощне й земне
сонце засвітило.

«Затемнення» змісту в текстах церковних пісень рукописної традиції – явище нерідке¹. Очевидно, що воно є ще більш поширеним у їх фольклоризованих варіантах. Але оскільки духовні пісні книжного походження, що перейшли у фольклор, фіксуються не так часто, тому вони не стають предметом аналізу.

Мелодія пісні «Небо і земля нині торжествують» в цілому зберегла загальні контури оригіналу, найбільші видозміни відбулися у приспіві, де втрачено важливу для цього твору ритмічну повторність, яка надає їй енергійності; зміни є і в мелодиці пісенного твору.

Популярними у фольклорній традиції є й інші богогласникові пісні – «Видѣ Бог, видѣ Створитель» («Богогласник», № 6), «Дивная новина» («Богогласник», № 16а), «Нова радість свѣту ся з'явила» («Богогласник», № 19а). У збірці «Колядки» надруковано 3 варіанти богогласникової пісні «Видѣ Бог, видѣ Створитель»: «Видить же Бог, видит Творецъ» (№ 6 [278, с. 76]), «Ой бачить Бог, бачить Вседержитель» (№ 14 [278, с. 83]), «Ой видит Бог, Ой видит Бог» (№ 15 [278, с. 84], усі з Київщини). Вже на рівні інципітів ми бачимо, що тексти пісні зазнали видозміни, причому у варіанті № 14 використано українське слово («бачить»), а не церковнослов'янське («видѣ»). Наголосимо, що у цьому творі текст і мелодія пісні зазнали найбільших трансформацій: окрім зменшення обсягу пісні, було змінено не лише строфу, яка у «Богогласнику» є розлогою (6 рядків), а й сам текст пісні. Фольклорні варіанти – це не варіанти богогласникової пісні, а самостійні твори, написані за мотивами оригіналу, вихідним пунктом яких стали два перші рядки пісні. У нових текстах збережено основні події твору (Благовіщення як передісторія народження Христа, народження Ісуса, побиття Іродом немовлят), але текст пісні, окрім інципітних рядків, є абсолютно іншим. Те ж саме стосується й музичної складової: усі три варіанти подають різні мелодії, жодна з яких не має нічого спільного з богогласниковою.

Варіант тієї ж пісні «Видів Бог, видів Творецъ», поданий І. Хлантою у виданні, що містить фольклорні релігійні церковні пісні Закарпаття [319, с. 62-64], на відміну від пісенних творів з Київщини, подає українізований і дещо видозмінений текст богогласникової пісні зі збереженням форми строфи, щоправда, з абсолютно іншою мелодією. Збереження саме богогласникового тексту, а не створення нового на основі інципіту, відповідає практиці функціонування фольклорних релігійних церковних

¹ Цікаві приклади наведено у статті І. Грималовського [26], який аналізує низку подібних випадків.

пісень, що використовувалися у храмових відправах і характерні для католицького, у тому числі греко-католицького середовища.

Пісня «Дивная новина» («Богогласник», № 16а) у збірці «Колядки» представлена одним варіантом, що походить з Тернопільщини (№ 15 [278, с. 33]). Як і в попередній пісні, у тексті збережено усі її строфи; теологічно складні рядки з використанням церковнослов'янської лексики передані точно, видозміни стосуються лише вимови тексту, який, зберігаючи середньовічну та барокову лексику, вимовляється згідно з нормами сучасної української мови. Текстові зміни незначні і стосуються передусім порядку слів. Вкажемо лише на один цікавий момент: у четвертій строфі замість оригінального «на руках тримаєт, так Ему спѣвает» використано демінутив «на ручках тримає і Йому співає», який вписується в загальний зміст колядки-колисанки. У мелодії є невеликі зміни (розширення діапазону, більша мелодична розспівність), але загалом текст пісні збережено точно, що не так часто ми бачимо у фольклоризованих варіантах книжних пісень, але цілком характерно для католицьких фольклорних релігійних церковних пісенних творів.

Богогласникова пісня «Новая радость свѣту ся з'явила» (№ 19а) представлена одним фольклорним варіантом – «Новая радость світу ся з'явила» (№ 1 [278, с. 10]). У цьому творі, як і в попередньому, видозмінено оригінальний богогласниковий текст, незмінною залишилася лише його перша строфа. Текст пісні суттєво скорочено, він завершується традиційним для народних колядок віншуванням господарів. Щодо музичної складової пісні, то вона частково збережена (перша фраза, наприклад, точно зберегла мелодію твору), але у цілому вона доволі суттєво відрізняється від оригінальної через повтор першої фрази, чого не було в «Богогласнику»; тим самим було порушено оригінальну ритміку твору.

Підсумовуючи зазначимо, що у процесі фольклоризації книжних церковних пісень у текстах та мелодіях відбуваються зміни, які можуть бути доволі незначними (українська мовна редакція старовинного тексту, невеликі текстові та мелодичні видозміни), так і суттєвими (створення нового тексту на основі інципітної строфи, скорочення тексту, його видозміна, у тому числі «затемнення» змісту через нерозуміння складних текстів, інтерпретація церковного тексту як побутового, переінтонування або створення нових мелодій). Усі ці видозміни залежать від багатьох чинників – індивідуальних, конфесіональних, регіональних, але усі варіанти є свідченням актуальності давніх пісень, у яких кожен знаходить те, що йому близько.

У білоруському фольклорі також збереглося багато давніх колядок, про що можна пересвідчитися, ознайомившись з фольклоризованими ва-

ріантами книжних пісень світського та духовного змісту, у додатку до монографії Л. Костюковець «Фольклоризация канта» [107, с. 100–177]. У каталозі вміщено дані про 831 пісенний твір книжного походження, переважно духовного змісту, що перейшли у фольклор, які були записані в експедиціях з 70-х рр. ХХ ст. до сьогодні. Серед пісень – твори духовного змісту від бароко до ХХ ст. Враховуючи широту представленого репертуару, зосередимося на богогласникових піснях різдвяного циклу. У почаївському «Богогласнику» (1790–1791) міститься 18 різдвяних пісень, серед них – 7 польською мовою. У каталозі Л. Костюковець серед описів фольклоризованих колядок – 12 богогласникових. У білоруському фольклорі деякі колядки набули меншого поширення, тому у каталозі є лише один варіант тексту, серед них: «Весела свѣту новина» («Богогласник», № 3) – «Весела свету новына» (№ 129); «Видѣ Бог, видѣ Створитель» («Богогласник», № 6) – «Відіт Бог, відіт творец» (№ 131); «Цвѣте мысленній днесь ся родит» («Богогласник», № 7) – «Цвет мысленный днесь радзися» (№ 756); «Вселенная веселися, Бог от Дѣвы днесь родися» («Богогласник», № 9) – «Вселенная, веселіся» (№ 158); «Дар нынѣ пребогатый» («Богогласник», № 18а) – «Дар ныне пребогатый» (№ 238).

Є колядки, які зафіксовані у 2–5 варіантах: «Предвѣчний родил ся под лѣти» («Богогласник», № 17а) – «Предвечной родився, под леты» (№ 573), «Предвечной у летах родывса» (№ 574), «Предвѣчны родывся под леты» (№ 575), ін.; «Новая радость свѣту ся з'явила» («Богогласник», № 19а) – «Новая радость свету ся з'явилась» (№ 473), «Новая рада свету ся з'явила» (№ 476), «Новая рада свету заявила» (№ 474), ін.; «Возсіявый над солнце во вертепѣ нынѣ» («Богогласник», № 21) – «Восія нам солнце вѣ село в вертепе» (№ 142), ін.; «Нынѣ Адаме возвеселися» («Богогласник», № 24) – «Ныне, Адаме, возвеселіся» (№ 487), «Ныне, Одаме, возвеселіся» (№ 489), ін.

І, нарешті, є три богогласникові пісні, які мають велику кількість зафіксованих варіантів: «Небо и земля нынѣ торжествуют» («Богогласник», № 5) – «Небо і земля ныне таржествуюць» (№ 413), «Небо і земля ныне таржествуюць» (№ 413), «Небо і зэмля» (№ 430), ін.; «Дивная новина, нынѣ Панна Сына» («Богогласник», № 16а) – «Дзівная навіна» (№ 245), «Дівная новіна» (№ 252), «Дывная новина, породыла Сына» (№ 272), «Новая навіна, ныне Пана Сына» (№ 469), «Новая навіна, ныне Дзева Сына» (№ 470), «Новая навіна, родзіт Дзева Сына» (№ 471), ін.; «Нова радость стала» («Богогласник», № 22) – «Нова радасць стала, яка не бывала» (№ 439), «Нова радасць стала, яко в небі хвала» (№ 442), ін.

Оскільки у каталозі наведено тільки назви-інципіти, а в тексті дослідження більше уваги приділено світським, а не духовним пісням, ми

робимо деякі висновки, базуючись лише на описах пісень та інципітах. Втім, ці дані також дають багато інформації для міркування. Відзначимо більшу кількість боголасникових пісень у білоруському фольклорі, ніж в українському (ми базуємося на записах у книзі «Колядки»). Можливо, це пов'язано з різними завданнями публікацій: у книзі «Фольклоризация канта» акцент зроблено на барокових піснях, хоча там є доволі багато творів більш пізнього часу, тоді як у збірці «Колядки» більше уваги приділено актуальному репертуару, а тому там зафіксовано більше нових пісень, ніж давніх. Як показують дослідження, боголасникові різдвяні твори в українському репертуарі й досі не втратили своєї актуальності. Так, наприклад, Г. Місько зазначає, що на Тернопільщині у репертуарі збереглося 10 пісень з «Боголасника», серед них найбільш поширеними є «Нова радість стала», «Небо і земля нині торжествують», «Нова радість світу ся з'явила», «Дивная новина», «Ой видить Бог, видить Творець» та ін. [148, с. 111]. Але цілком можливо, що в білоруському репертуарі барокові пісні є більш актуальними, бо в Україні у XIX – XX ст. з'явилося багато нових церковних колядок, які витіснили більшість старих.

Звернемо увагу ще на один момент: боголасникові пісні у білоруському репертуарі, які зафіксовані у невеликій кількості варіантів, походять з територій Берестейщини та Гомельщини, тобто там, де вагоме місце посідає українське населення. Це можна побачити і у варіантах інципітів, де яскраво виражена українська вимова: «Весела свѣту новина» – «Весела свету новына» (біл. «навіна»); «Предвѣчный родил ся под лѣти» – «Предвічны родывся под леты» (давня літера «ѣ» в інципіті читається як українське «і» у слові «предвічны»), українське «родывся» замість білоруського «нарадзіўся»).

На жаль, у нас немає системного інципітного каталогу, де були б зафіксовані фольклорні варіанти українських книжних пісень, щоб робити ґрунтовні висновки. Частково це пов'язано з тим, що пісні релігійного змісту в радянські часи не досліджувалися, хоча збиралися й фіксувалися поряд з іншими фольклорними творами. Однак у Білорусі завдяки ентузіазму Л. Костюковець, яка була дослідницею і барокової пісенності, і фольклору, цей шар системно фіксувався з 1970-х рр., завдяки чому ми маємо значну кількість описаних та каталогізованих зразків книжних пісень, що перейшли у фольклор.

На рівні інципітів важко визначити «затемнення» змісту у фольклорних варіантах книжних пісенних творів, однак серед названих вище пісень також є відходи від оригінального тексту з певною зміною смислу: «Предвѣчный родил ся под лѣти» – «Предвечной у летах родывса», «Новая радость свѣту ся з'явила» – «Новая рада свету ся з'явила» та «Новая ра-

да свету заявіла»; також у фольклорних текстах ми знаходимо тавтологію («нова новина»), використану для підсилення важливості смислу («Новая навина, ныне Пана Сына» замість «Дивная новина, нынѣ Панна Сына»).

В обох виданнях є зібраний матеріал, однак відсутні відомості щодо того, коли і як він виконувався. В електронному архіві українського фольклору [41] представлено твори різних жанрів, у тому числі й пісні зимового циклу, до яких входять колядки. На жаль, серед богогласникових пісень представлена лише одна («Виді, Боже, видь твориц, за що мир погибає», с. Кривиця, Трипутнянська сільрада, Дубровицький район, Рівненська обл.), хоча, як вже було зазначено, їх побутує значно більше. В описах щодо функціонування більшості пісень позначено обставину виконання: колядування (звізда, ходити зі звіздою, мала коляда, велика коляда). Таким чином, у поле зору дослідників потрапляють пісні, що є частиною обрядів, які мають не скоріше народне, ніж церковне походження, відповідно, в них превалує сакральність магічного типу, попри християнський зміст текстів¹. Такі твори нами визначаються як *фольклорні релігійні обрядові пісні*. Останні найчастіше стають предметом дослідження українських науковців, у той час як релігійний фольклор у його церковному вимірі (пісні, що співаються народом у храмі) або книжні пісні церковного походження, що фольклоризувалися, на жаль, не збираються і не досліджуються через упереджене ставлення до них. Винятком є лише лірницька традиція. Доволі рідкісним явищем є висвітлення питань функціонування церковних колядок у народному середовищі, що ми бачили у розвідці Г. Місько.

Завершуючи розгляд функціонування богогласникових пісень (на прикладі творів різдвяного циклу) в українському та білоруському фольклорі, зазначимо, що ці питання є надзвичайно цікавими та важливими для розуміння і народного світосприйняття, і для визначення національного чинника у рецепції давнього релігійного репертуару, спільного для кількох народів.

Важливим шаром у фольклорі, де значне місце посідають релігійні твори, що мають книжне походження, є лірницька традиція. В українській науці її досліджувала О. Богданова [7], у білоруському – Л. Баранкевич [3]. Їх праці, окрім теоретичних питань, містять деталь-

¹ Питання поєднання в піснях різдвяного циклу (колядках) християнських та дохристиянських елементів може стати предметом спеціального дослідження. Серед перспективних напрямів – взаємодія архаїчних слов'янських символічних структур, серед яких числа символіка, символіка світла (про символічні структури у народних колядках див. монографію Н. Ковальчук [96, с. 13–14]), з традиційною християнською символікою.

ний показ текстових та мелодичних трансформацій у книжних піснях, у тому числі й релігійних. У фольклористичних працях О. Сироїд ([185]; [186]) через розгляд особливостей трансформації текстів і мелодій книжних релігійних пісень у фольклорному середовищі, зокрема й лірницькій традиції, охарактеризовано специфіку народного сприйняття євангельських подій та засад християнського віровчення.

Фольклоризовані зразки книжної пісні представлені у праці П. Демуцького «Ліра і її мотиви» (1903), яка нещодавно перевидана з передмовою О. Богданової та Ю. Медведика, інципітарієм текстів та примітками Ю. Медведика [36]. Ми акцентуємо увагу на кількох моментах щодо специфіки переходу книжних пісень у фольклор, які вважаємо важливими. Як слушно зауважує Ю. Медведик, з 52 творів зі збірки П. Демуцького 26 відомі з «Богогласника» або інших рукописних збірок, що передували його виданню, а структура видання «Ліра і її мотиви» з поділом на господські, богородичні, на честь святих, релігійно-моралізаторські пісні близька до богогласникової. Тому вчений називає збірку П. Демуцького лірницьким «Богогласником» [36, с. 41].

Тексти, що пов'язані із сакральною сферою, займають половину збірки П. Демуцького, і укладач йде за усталеною практикою видавців «Богогласника» (1790–1791). Зазначимо, що такий поділ є доволі рідкісним для видань, що містять фольклорні твори, оскільки фольклорна традиція є за природою язичницькою (давній шар обрядових пісень) або світською (історичні, ліричні пісні тощо). Винятком є лише традиція лірників, у якій християнський компонент має особливе значення: пісенні твори для виконання старці підбирали відповідно до свят церковного календаря. Як зазначає В. Кушпет, «“Пречиста” співається з Спасівки (в серпні) – цілу осінь, до Пилипівки (в листопаді), а далі її не можна співати. Тоді співають “Миколая”, “Варвару”, “Ісусе мій прелюбезний”» [114, с. 219–220]. Отже, пісенні твори лірників у виконавській практиці були пов'язані з календарем, але не з народним (язичницьким), що відображав природні цикли, а церковним, де сакральним компонентом виступає не природне, а надприродне. Таким чином, церковно-літургичний календар, який впорядковував лірницьку пісенність у її побутуванні, дав поштовх П. Демуцькому спиратися на традиції упорядкування церковних пісенників, а не збірок фольклорних творів.

Відкривається збірка кількома страсними піснями (№ 1–5), далі йде пісня на Великдень, потім пісні на передпісні тижні (№№ 7–8), славильні і благальні до Ісуса (№№ 9–12), на Водохреща (№ 13), на Хрестовоздвиження (№ 14), до Марії Магдалини (№ 15). Далі йдуть кілька богородичних пісень (№ 16–19), пісні до святих (№ 20–38), твори покаян-

ного характеру (№№ 39–52). Тематичні групи з «Богогласника» представлені у збірці «Ліра і її мотиви» неповно: відсутні різдвяні пісні, твори до деяких богородичних свят тощо, оскільки не усі пісенні твори духовного змісту могли органічно увійти до лірницького репертуару, який мав покайнно-моралізаторський характер. Тому найменше подібна до «Богогласника» початкова частина збірки (господський цикл пісень), де вагому частину посідали твори різдвяного циклу, усі інші (богородичні, до святих, покайнні) більш точно відповідають богогласниковій структурі. Отже, при укладанні збірки лірницьких псалм П. Демуцький орієнтувався на останню як універсальну для пісень духовного змісту української традиції, однак подекуди відходив від неї, зважаючи на специфіку зібраного фольклорного матеріалу.

Цікавими є приклади фольклорного побутування книжних церковних пісень в лірницькому репертуарі з точки зору мовного компонента. Нагадаємо, що українсько-білоруські духовні пісні книжного походження використовували дві мови – модернізовану церковнослов'янську і книжну українську. Обидві мови були штучними, літературними, однак друга була значно ближчою до живої української. У виданні П. Демуцького представлені пісні, написані обома мовами: № 10 «Ісусе мой прелюбезный, сердцю сладосте!» (пор. «Ісусе прелюбезный, сердцу сладосте», «Богогласник», № 242) – церковнослов'янською, № 47 «Лакнющый свите» (пор. «Лакнущій свѣте», «Богогласник», № 214) – книжною українською. Відзначимо, що в першому випадку текст твору суттєво не змінився, як і його мова, лише вимова наближена до норм живої української мови. У другому є скорочення та видозміни тексту, що є важливим атрибутом фольклоризації, при цьому зміст пісні збережено. В обох випадках видозмінено музичну складову пісенного твору: нові мелодії різняться від богогласникових, в них яскраво виражена імпровізаційність, характерна для кобзарсько-лірницької традиції.

Лірницьку традицію ми відносимо до фольклорних релігійних побутових пісень, які, з одного боку, тяжіють до сакральної сфери, з іншого, є частиною побуту. Вони вже відірвані від язичницького обрядового контексту, однак у їхніх текстах подекуди трапляються і язичницькі, і апокрифічні елементи.

У російській традиції основним фольклорним жанром, що має християнський зміст, є духовні стихи. Звернімо увагу та той факт, що термін «духовний стих» використовується для позначення не лише фольклорних жанрів. Російська вчена Н. Федоровська подає універсальну класифікацію російських духовних стихів згідно з соціокультурними умовами їх побутування і виділяє «фольклорні (православно-офіційні) духовні сти-

хи, які складають найбільш численну групу творів з переважно усним виконанням в середовищі калік перехожих, селян, а потім і міського населення, що сповідують офіційне православ'я. *Церковні (православно-офіційні)* духовні стихи, спочатку призначені для виконання в церковному побуті, потім через рукописи поширювалися в середовищі освічених росіян. *Старообрядницько-сектантські* духовні стихи, зобов'язані своїм існуванням середовищу, в якому вони були створені» [200, с. 8]. Отже, терміном «духовний стих» позначалися і фольклорні пісенні твори, і позацерковні піснеспіви, що належать до народної літератури християнської тематики. Втім, межа між фольклорною традицією та християнською народною книжною літературою часто є доволі умовною.

Нагадаємо також, що термін «духовний стих» не є автентичним, він був запропонований російськими дослідниками у 50-х рр. XIX ст. [151, с. 125]. Оригінальним терміном на позначення пісенних творів духовного змісту є термін «стихи». Російська дослідниця Н. Мурашова стосовно духовного стиха у старообрядницькій культурі зауважує, що дефініція «стих» підкреслює не музичний, а поетичний компонент. Вона зазначає, що «виконавцям духовного стиха важливо підкреслити, що це не пісня, народжена мирської культурою, а інший вид художньої творчості. Його функціонування найчастіше обумовлено сакральними подіями (церковними святами, постами, погребально-поминальними обрядами тощо) <...> пісні і стихи в старообрядницькому середовищі є культурними опозиціями, одна з яких репрезентує світ профанний, а друга – сакральний» [152, с. 235]. У православній традиції, як зазначає К. Жимульова, духовні стихи слугували «провідниками» християнського світогляду в обрядовій практиці, передусім у поховальній. Дослідниця наголошує на поєднанні у них двох первнів – церковного та народного, зазначаючи, що «підвищена увага до етичного первня, повчальність, дидактичність духовних стихів також, ймовірно, багато в чому зумовлені християнським віровченням, разом з тим, у розумінні праведності й гріха, відображеному в стихах, є й суто народні риси» [50, с. 22–23].

У науковому середовищі дефініція «духовний стих» не є однозначною, і сьогодні вчені її інтерпретують у різний спосіб. У широкому розумінні, як зазначає Н. Мурашова, на основі спільних рис (релігійний зміст, функціонування за межами церковного обряду, присутність у репертуарі тих самих виконавців) термін «духовний стих» «об'єднує народні епічні та ліричні стихи, покайну лірику, релігійні канти та псалми, старообрядницькі пам'ятки, сектантські розспівці, духовну поезію книжного походження, сучасну авторську духовну піснетворчість, а також різдвяні колядки, христослав'я, волочібні пісні та ін.»; у вузькому розумінні духо-

вними стихами вважаються «лише зразки фольклорного походження, що сформувалися під впливом епічної стилістики» [151, с. 124]. Серед науковців є й компромісний погляд на жанр духовного стиха. Він поєднує фольклорні зразки старшої епічної і пізньої ліричної традицій, а також монастирські покайні стихи книжного походження, що дозволяє долучити до духовних стихів канти і псалми, які репрезентують наступний етап розвитку книжної позалітургичної традиції духовної піснетворчості [151, с. 124–125]. Саме у такому значенні використовує термін «духовний стих» білоруська дослідниця Л. Баранкевич [3], яка відносить до них як давні фольклорні зразки, так і більш пізню за часом створення лірницьку традицію (псалмовий репертуар), використовуючи як узагальнення термін «духовний стих» для поєднання позацерковних фольклорних творів старої і нової традицій, включаючи також побутову лірику – канти і псалми, що перейшли у фольклор.

Отже, в російському (і білоруському) музикознавстві усі пісенні жанри християнського змісту визначаються як духовні стихи¹, у тому числі твори фольклорні та нефольклорні. Натомість в українській традиції О. Богданова будує концепцію християнської духовної лірики фольклорної традиції на основі базового терміну «пісня». Дослідниця визначає, що псалма, яка є основною жанровою дефініцією в лірницькому репертуарі, є фольклоризованим різновидом духовної пісні [6, с. 327]. Таким чином, не лише у книжній, а й у фольклорній традиції термін «пісня» визначається як базовий для української пісенності. В російській традиції термін «пісня» щодо духовних стихів вживався вкрай рідко, його, наприклад, використовує дослідниця старообрядців Саратовської області О. Сверлова на позначення пізнього шару духовних стихів, які зазнали впливів ліричної пісні та романсу [117, с. 15].

Враховуючи широку розробленість у російському музикознавстві тематики, пов'язаної з духовними стихами, розглянемо лише питання, що стосуються призначення пісень (духовних стихів), яке є важливим

¹ Традицію називати духовні пісні стихами науковці іноді переносять і на пісенні твори неправославної традиції. Так, російська дослідниця О. Носова у статті, присвяченій німецькій духовній пісні протестантської та католицької традицій [156], зазначає, що предметом її аналізу є німецький духовний стих. У самій розвідці паралельно вживаються терміни «духовний стих» та «духовна пісня». Враховуючи те, що в німецькій термінології такого роду твори мають назву «Lied» («пісня»), термін «духовний стих» є некоректним. Для нас однак важливо, що дефініція «духовний стих» є настільки значимою для російської науки, що дослідники автоматично її вживають і для характеристики пісенних жанрів інших національних й конфесійних традицій, хоча ця назва для останніх є невластивою.

для розуміння сакрального компонента духовної пісенності та його спрямованості. К. Жимульова зазначає, що «виконання духовних стихів у російській фольклорній традиції, як правило, було приурочене до певних календарних періодів – переважно до постів, а також до деяких святкових днів» [50, с. 22]. У цьому є певна подібність до української ліричної традиції, де виконання псалм також була тісно пов'язана з церковним календарем. Втім, сакральність у християнському розумінні у православних нерідко пов'язувалася з дохристиянською, магічною за своєю природою. Так, наприклад, зафіксовано використання духовних стихів у функції замовлянь [50, с. 23]. Щодо старообрядницької традиції, то в ній в залежності від типу общини, духовні стихи виконувалися у різних випадках, що детально описує у розвідці О. Воронцова. Вони звучали на календарні свята (Різдво, Водохреща, Великдень), їх також співали за роботою, на весіллях. У деяких старообрядців (пилипівці) не було прийнято співати духовні стихи на поминках. Дослідниця також підкреслює, що у старообрядців були обмеження щодо співу світських пісень: від повної заборони (пилипівці) до відмови від співу у період посту; отже, духовний стих у старообрядців заміщував традиційні фольклорні жанри. Також О. Воронцова вказує на повну заборону жіночого співу у шихалів («бабыно пение как змеиное шипение»). Тому «спів духовних стихів аж до теперішнього часу залишається єдиним освяченим традицією і допустимим для жінок видом співу у шихалів-пилипівців» [18, с. 44–46]. Отже, у старообрядницьких общинах ми бачимо не лише сакральність церковного типу Нового часу, а й сакральність, характерну для Середньовіччя.

Зробимо короткий підсумок щодо специфіки взаємодії християнської книжної та фольклорної пісенності:

1) книжна духовна пісня є репрезентантом сакральності християнського типу, у фольклорному середовищі вона може або його зберігати («фольклорна релігійна церковна пісня», «фольклорна релігійна побутова пісня»), або поєднувати риси сакральності християнського та дохристиянського (язичницького) типів («фольклорна релігійна обрядова пісня», «фольклорна релігійна побутова пісня»); до фольклорної релігійної обрядової пісні також належать обрядові пісні некнижного походження (народні колядки, волочесні), в яких християнський компонент є результатом пізніших нашарувань;

2) фольклоризації зазнають тексти книжних духовних пісень через осучаснення сакральної книжної мови, скорочення та спрощення важких для розуміння текстів, варіативність інциптів найбільш популярних пісень;

3) у процесі фольклоризації книжних пісенних творів у *фольклорних релігійних обрядових* (колядки, поховальні духовні стихи) та *фольклорних релігійних побутових піснях* (лірницькі псалми) відбуваються значні мелодичні видозміни або пісні взагалі отримують нові мелодії; *фольклорні релігійні церковні пісні* за рідкими винятками зберігають оригінальні мелодії, які в процесі побутування зазнають незначних видозмін; також вони мають регіональні мелодичні варіанти.

1.4. Духовна пісенність у вимірах популярної культури

Духовну пісенність традиційно розглядають як складову духовної (церковної) культури або фольклору і майже ніколи – у контексті популярної культури, хоча, наприклад, загальноновизнаними є тези, висловлені у працях М. Грінченка [27], О. Кошиця [110], Б. Кудрика [111], Т. Ліванової [120], Л. Івченко [79], Т. Шеффер [209], Л. Корній [101] та ін. щодо барокових духовних та світських пісенних творів як репрезентантів міської побутової музичної культури. Ю. Медведик відносить духовну пісню до т. зв. «середнього» бароко, що функціонує між «високим» та «низьким» [146, с. 2]. Дослідники російського духовного стиха (Н. Мурашова [151], О. Сверлова [177], ін.) окремо виділяють його пізній шар, позначений яскраво вираженим пісенно-романсовим характером, характерним для міської культури того часу. Отже, вчені, які вивчають духовно-пісенну традицію, так чи інакше оперують категоріями, пов'язаними з популярною культурою, особливо при характеристиці музичного стилю пісенних творів. При цьому однак відсутні праці, у яких духовна пісенність розглядалася у контексті розвитку популярної культури не лише крізь призму музичного стилю, а як соціокультурне явище.

Термін «популярна культура» є сьогодні доволі широко вживаним, однак за частотою використання він поступається терміну «масова культура». Популярна культура зазвичай інтерпретується як масова, а обидва терміни вважаються синонімами, хоча це явища далеко не тотожні. Традиційно в науковій та навчальній літературі культура поділяється на народну, елітарну та масову, як, приміром, у підручнику А. Костіної [103], яка розглядає ці три поняття у соціокультурному вимірі як такі, що взаємодоповнюють один одного. Поділ культури на три типи у 70-х рр. ХХ ст. запропонував професор соціології Колумбійського університету Г. Генс, який виділив високу або елітарну культуру (high, elite), народну культуру (folk) та масову, низьку (mass, low) або популярну (popular) культуру [5, с. 88]. Популярна культура не потрапляє в класичну тріаду «елітарна – народна – масова», її не виділяють як окремий тип. Звернемо однак увагу на те, що популярна культура є більш широ-

ким поняттям і позначає явища, що характеризують культуру з моменту виникнення перших цивілізацій. Масова ж культура, яка почала формуватися у другій половині XIX ст., «виступає як особливий спосіб освоєння дійсності й адаптації до неї, що виникає на тій стадії розвитку, коли формується масове індустріальне суспільство» [103, с. 42].

В англomовній літературі поняття масова і популярна часто ототожнюються, в українській науці у працях культурологічного напрямку надається перевага терміну «масова культура», у музикознавчих роботах вживаються обидва з невеликим пріоритетом дефініції «популярна культура». У невеликій розвідці Р. Безуглої [5], яка розглядає дефініції «масова культура» та «популярна культура» в зарубіжній науці, здійснено спробу їх розмежування. Дослідниця відзначає, що популярна культура історично передує масовій і розвивається інакше, ніж професійна, оскільки звертається не до фахівців, а до пересічного індивіда. Популярність однак не свідчить про спрощеність і належність до масової культури, бо популярними можуть бути явища і елітарної, і народної культури. У мистецтві «популярність (мається на увазі природна розповсюдженість, а не сформована ззовні, зокрема за допомогою засобів масової комунікації) може бути викликана цікавим сюжетом, подібністю до реальності, характерністю ситуацій, які описуються, типовістю персонажів, здатністю викликати співчуття та прагнення з ними ідентифікувати, в музиці – опорою на актуальний “інтонаційний фонд” (Б. Асаф'єв)» [5, с. 88]. Важливою у Р. Безуглої відзначимо тезу про *природну розповсюдженість*, характерну для популярної культури, яка є нетотожною тиражуванню як засобу поширення у масовій культурі. Це є однією з прикметних рис популярної культури, хоча вона також не є вільною від способів розповсюдження та промоції, зокрема через засоби масової комунікації, характерні для масової культури. Однак популярна культура є культурою для всіх – і для еліти, і для народу, в той час як масова орієнтована на пересічного читача/слухача і не призначена для еліти (творча еліта, щоправда, може включати у свої твори елементи маскультури як символи, які обігруються у творі).

Зазвичай в популярній, як і масовій культурі, дослідники підкреслюють її зв'язок з дозвіллевою діяльністю та вказують на розважальну функцію як засадничу [104, с. 213], що не є зовсім коректним, оскільки популярність того чи іншого твору не залежить від того, чи служить він розвагою, чи ні. Тож якщо розуміти популярну культуру як відкриту для усіх, просту й доступну, але не спрощену, внаслідок чого вона набуває поширення як у народі, так і серед культурних еліт, а до популярних зараховувати не лише твори розважального, а й повчального, патрі-

отичного, виховного змісту, тоді жанр духовної пісні можна вважати репрезентантом не лише церковної та народної, а й популярної культури. Популярність пісенних творів не протирічить їх сакральності¹, особливо в Новий час, де посилено антропоцентричний вимір церковних творів.

Розгляд духовної пісні як явища популярної культури відбуватиметься у трьох аспектах – *соціокультурному, текстовому та музично-стильовому*.

Соціокультурний вимір духовної пісенності як явища популярної культури виявляється через її *проповідницьку та конфесійно-полемічну функцію*, які використовуються для поширення християнського вчення або вчення своєї конфесії. Нагадаємо, що такий спосіб є дуже давнім: у перші віки християнства музичний компонент відігравав важливу роль у розповсюдженні християнського віровчення; зазначимо, що й супротивники християнства поширювали свої доктрини через музику. Таким чином, і християни, і їх опоненти розповсюджували свої вчення за допомогою простих та доступних народу пісенних творів. З появою протестантизму у XVI ст. спосіб поширення власного віровчення через пісенні твори, у тому числі написаними представниками інших конфесій, знову стає актуальним. Лютерани використовували католицьку гімнографію та пісенність для формування власного репертуару: так, в основу знаменитого піснеспіву М. Лютера «Nun komm, der Heiden Heiland» було покладено гімн Св. Амвросія Медіоланського «Intende qui regis Israel», більш відомий як «Veni redemptor gentium» (за текстом другої строфи, яка з часом стала першою). Так само діячі контрреформації використовували відомі протестантські пісні, створюючи для них нові католицькі тексти. Конфесійна переорієнтація пісенних творів, що відбувалася часто і без зміни тексту, коли зміст твору не суперечив церковній доктрині, мала місце лише тоді, коли твір був популярним у народі через зрозумілий і ясний текст та яскраву виразну мелодію.

Окрім проповідницької, у соціокультурному плані важливою була й *виховна (катехизаційна) функція*. Ю. Медведик у розвідці, присвяченій вивченню теологічно-катехизаційній спрямованості богогласникових пісень, зазначає, що за допомогою пісень вірянам доносилися догматичні істини та моральні настанови, а розповіді про життя Ісуса Христа повинні були стати для мирянина моделлю християнського життя. Духовна пісня через переказ подій, що містяться у Св. Письмі та церко-

¹ Сьогодні українські дослідники ставлять питання зв'язку сакральної та масової культури, однак вони розглядають їх крізь призму естетизації та сакралізації повсякденності, які є альтернативою девіталізації людини і суспільства [51, с. 126].

вній традиції, якнайкраще допомагала формувати основні засади християнської віри та моралі [143, с. 182–183]. Для цього складні богословські істини мають подаватися коротко, просто й ясно, щоб їх зміст був зрозумілим кожному християнину. При цьому поетична досконалість деяких пісенних творів, глибокий зміст, виражений у простих словах, робить їх улюбленими не лише серед простих мирян, а й церковних і культурних еліт. Церковні ієрархи, у тому числі й православні (Димитрій Ростовський (Данило Туптало), Єпифаній Славинецький, Феофан Прокопович, ін.) є авторами духовно-пісенних творів, що співалися і простими мирянами, і церковною елітою. У ХХ – ХХІ ст. барокові духовні пісні стають джерелом натхнення композиторів. Так, у 20-х рр. ХХ ст. до популярних духовно-пісенних творів зверталися О. Кошиць, М. Леонтович, К. Стеценко та ін., які робили їх хорові обробки; у ХХІ ст. – В. Степурко (кантата «Українські канти XVII ст. (за Димитрієм Савичем-Тупталом)»¹).

У добу постмодернізму важливу роль в популярній та масовій культурі відіграє *промоційна функція*, хоча її витоки сягають корінням доби Ренесансу. Швидке розповсюдження у ХVІ ст. протестантських вчень було пов'язано з появою книгодрукування і новими можливостями для поширення своїх релігійних поглядів. У цей час друкуються численні канціонали з піснями, сприяючи розповсюдженню протестантських доктрин. У ХVІІ ст. католицька Контрреформація також пропагує свої вчення за допомогою друкованих канціоналів та пісенників. Головним промоційним компонентом друкованих видань були тексти пісень, призначені для поширення тієї чи іншої доктрини, музика як частина промоції відігравала важливу, але допоміжну функцію, як засіб трансляції релігійних текстів.

Важливою віхою у популяризації богослужбових пісенних творів став вихід «Богогласника», який закріпив в Україні вже апробовану на християнському Заході традицію друкованих церковних пісенників, тим самим популяризувавши католицьку складову в українській культурі. Як зазначають православні дослідники останньої третини ХІХ ст. І. Котович, Н. Миревич, А. Хойнацький та ін., цей крок популяризації був вдалий, а тому вони пропонували створювати та поширювати православні видання «Богогласника», де відомі пісні транслиювали не католицьку, а православну доктрину, що згодом було зроблено. У православних виданнях «Богогласника» важливо відмітити вилучення суто католицьких пісень з репертуару. Таким чином було зроблено крок до їх де-

¹ Про цей твір див. [70].

популяризації. Остання, як і популяризація, є елементом промоції. Депопуляризація є не лише засобом вилучення популярних творів іншої конфесії з репертуару, вона можлива і в рамках однієї конфесії, коли необхідно деактулізувати твір недостатньо високого художнього рівня.

Сьогодні способи промоції змінилися, й актуальними стають електронні (текстові та музичні) видання, розміщення музичних творів на сторінках своїх парафій та на каналах YouTube, завдяки чому пісенні твори поширюються надзвичайно швидко. Також відбувається активний міжконфесійний обмін пісенним репертуаром. Та коли пісенні твори перестають бути предметом конфесійної боротьби, на перший план виходить їх музична складова, і саме музичний компонент нині стає чільним у популяризації християнського вчення.

Текстовий компонент духовної пісенності також репрезентує її як явище популярної культури. Серед філологічних розвідок, присвячених українській бароковій рукописній традиції, відзначимо роботу Л. Копаниці, яка розглядає світську лірику з рукописних пісенників XVII – XVIII ст. як популярну або «третю літературу». Дослідниця зазначає, що «у слов'янському фольклорно-літературному середовищі з XVI – XVII ст. поряд з традиційними фольклором й «елітарною» літературою створювалась масова або популярна література, основною відмінністю якої від народної словесності була переважно не усна, а писемна, рукописна форма побутування» [99, с. 84]. Не з усіма спостереженнями і висновками дослідниці можна погодитися, оскільки вони стосуються передусім світської, а не духовної пісенності. Так, Л. Копаниця зазначає, що творці пісень володіли технікою віршування, що передавалася за традицією, і не були знайомі з теорією літератури; а творцями пісень були «представники нижчих прошарків міського населення: <...> студенти і випускники академії, часом і викладачі академії, “мандровані дяки”, люди середнього і низького церковного сану, канцеляристи» [99, с. 85]. Щодо світської пісенності, то це положення є правильним, бо світські тексти не призначалися для друку і функціонували лише в рамках рукописної традиції. Духовна пісенність натомість мала два види трансляції – рукописний та друкований, де останній передбачав обов'язкове редагування текстів відповідно мовних та літературних норм, при цьому і друкowana, і рукописна духовна пісня призначалися для пересічного християнина. Також серед авторів духовно-пісенних творів були не лише представники середнього та низького церковного сану, але й церковні ієрархи (Димитрій Ростовський, Єпифаній Славинецький, Феофан Прокопович), які мали ґрунтовну освіту і були авторами духовно-пісенних творів, що набули широкої популярності у XVII –

XVIII, а деякі навіть і в XIX ст. Отже, відсутність у духовно-пісенних творах майстерного літературного віршування не може стати ознакою приналежності їх до популярної літератури. При цьому цілком слушною і для світської, і для церковної пісенності є теза щодо переваги «прагматичних цілей тексту над естетичною функцією художнього твору» [99, с. 85]. Функціональний компонент, на нашу думку, є маркером популярної літератури, до якої входить і духовна пісенність, основні соціокультурні функції якої були описані вище. І попри те, що Л. Копаниця аналізує лише світську барокову рукописну пісенність, важливим є розгляд рукописної пісенної традиції у контексті популярної літератури, оскільки наразі в літературознавстві немає праць, присвячених вивченню духовних пісень як її репрезентантів.

Текст пісенного твору складається зі змістовного та мовного компонентів, і обидва є важливими для трансляції основного меседжу твору. Зазначимо, що популярність як засіб промоції в текстах духовно-пісенних творів тісно пов'язана з їх проповідницькою (конфесійно-полемічною) та виховною (катехизаційною) функціями. Основним завданням духовних пісень було простою й доступною мовою донести до слухача основні положення християнського вчення в інтерпретації відповідної конфесії. Не менш важливим було вплинути на почуття простих мирян, тому в текстах пісень органічно поєднувалися теоретико-догматична (виклад істин віри) або історична (опис євангельських подій або життя святих) складова з риторичною, яка мала на меті емоційно вплинути на слухача. Зазначимо, що ті ж самі риси можна знайти і у «високій» літературі релігійного змісту, однак у популярній літературі вони є основою, «форматом», відхід від якого може зробити твір незрозумілим широкому загалові, а, отже, знизити його популярність та промоційну функцію.

На відміну від «високої» літератури, духовно-пісенні твори менш насичені складними метафорами, алегоріями, епітетами, порівняннями, символами. З іншого боку, в текстах пісень є багато цитат зі Св. Письма та церковної гімнографії, чимало алюзій на літургічні тексти, також значна кількість творів містять акровірші з іменем автора. Втім, у духовних піснях переважно використано цитати та алюзії на загальновідомі тексти (серед найбільш популярних – «Честнѣйшую херувім и славнѣйшую без сравненія серафім», «Слава во вишніх Богу» тощо). Риси популярної літератури у духовних піснях також виявляються у роботі за готовими моделями, серед яких наведемо написання текстів за подібними інципітами («Небо и земля нынѣ торжествуют» та «Небо и земля нынѣ ликовствует», «Новая радость стала» і «Новая радость свѣту ся з'явила», «Царю Хрісте незлобивый» і

«Хрісте Царю справедливый» тощо), туди ж додамо текстові контрафактури, які часто пов'язані з використанням тих самих мелодій.

Розглянемо особливості популярної літератури на прикладі текстів духовно-пісенних творів догматичної та історичної тематики. Найбільш концентровано церковна догматика зосереджена в катехизаційних піснях, серед яких однією з найпопулярніших була «Тройця Бог Отець, Бог Син, Бог Дух Святий» («Троуса Boh Otec, Boh Syn, Boh Duch Swiaty»), приписувана Т. Щуровському¹, що широко використовувалася на василіанських місіях для поглиблення релігійних знань вірян. У тексті пісні² подано відомості про основу християнського (у даному випадку – католицького) вчення: Триєдність Бога, сотеріологічний вимір земного шляху Ісуса Христа, 10 Божих та 5 церковних заповідей, 7 таїнств, важливість спасіння у Римській Церкві, Страшний суд, милосердя Боже для грішника, що розкаюється. Власне теологічна частина займає більшу частину тексту, істини віри подаються у вигляді коротких, чітких, легких для запам'ятання (у тому числі завдяки віршованій формі) формулювань (шоста строфа пісні, текст за [237, с. 195]):

Трете: недѣлю в побожности святкуй,
Четверте: отца, матку, старших шануй,
Пяте: не убый, шесте: не чужолож,
Се(д)мое: не крадь, осме: не свѣдчь на лож.

Розкриття догмату про Страшний суд є найбільш великою за обсягом (строфи 15–22) та найемоційнішою частиною пісні, яка за допомогою антитез (строфи 19–22) мала здійснити найбільший вплив на слухача (шістнадцята та дев'ятнадцята строфи пісні, текст за [237, с. 196–197]):

Задрижить земля о(т) ангелской трубы,
Грѣшник з душею с тѣлом дойдет згубы.
Той день остатній небес страсет силы,
Отворит гроби, о(т)слонит могилы.
Розлучат мужа о(т) власной жоны,
Одно до пекла, друге до короны.
Также и дочку о(т) матки розлучат,
Една в роскоши, другу злыи мучат.

¹ Щодо авторства твору див. дослідження О. Шкурган [237], яка зазначає, що Т. Щуровський не є автором твору, а сама пісня є перекладом з польської.

² Див. польський оригінал, український текст у кириличному записі та записі латинкою у статті О. Шкурган [237, с. 192–200].

Завершується пісня закликком грішника до покаєння, що знімає емоційну напругу, яка була у попередніх строфах.

Отже, пісня має яскраво виражену катехитично-повчальну спрямованість, яка досягається простими засобами: переліком основних правд віри, описом, що чекає того, хто не живе не згідно з цими істинами, закликком до покаєння. Ясна, проста, наглядна оповідь робить цей твір зрозумілим кожному. Нагадаємо, що жанр катехізису є коротким викладом істин віри, тобто це свого роду *популярний теологічний трактат*, призначений для мирян, тому й катехитична пісня, яка є віршованим різновидом катехізису, має усі ознаки популярної літератури. Зазначимо, що ознаки останньої тісно пов'язані з її призначенням (функцією), усе інше – віршування, стиль, мова – витікають з цього.

Виховна (катехизаційна) функція є важливою складовою пісень з календарного циклу, де розповідається про події з життя Христа, Богородиці або святих. Основна задача пісень – не просто викласти зміст євангельських або житійних подій, але дати можливість їх людині пережити. У різдвяних піснях, окрім власне догматичної частини, важливе місце посідає емоційна. Особливо яскраво вона виражена у т. зв. колядках-колисанках, де йде звертання до Ісуса-немовляти, що спить. Пісні-колисанки з'явилися в добу бароко в Європі¹, в Україні вони також набули поширення, серед них найбільш популярною є «Спи, Ісусе, спи». У піснях пасійного циклу йде оповідь про страждання та смерть Ісуса Христа, що не просто нагадує події з життя Ісуса, а закликає до покаєння та співстраждання Ісусові. Текст пісень сполучає простоту та ясність оповіді з емоційністю викладу, чи це пестливі звернення до немовляти Ісуса, чи скорботний настрій, що супроводжує опис подій страждань та смерті Христа.

Мова духовно-пісенних творів орієнтована на оновлення лексики, ніж на збереження архаїчної, в той час як друковані видання тяжіють до збереження давньої лексики. Прагнення до більшої зрозумілості популярної літератури, до якої належить і духовна пісенність, сприяє прискоренню еволюції мовного компонента, яка відбувається швидше, ніж у «високій» літературі. У зв'язку з цим наведемо спостереження літературознавця І. Грималовського, який висловив цікаву думку щодо ролі співаної поезії в історії літератури і розвитку літературної мови. Зокрема він зазначає, що народження сучасної літературної української мови могло датуватися не 1798 роком – появою «Енеїди» І. Котляревського, а серединою XVIII ст., якби усі духовні пісні XVIII ст. було надруковано, оскільки в них була широко представлена не тільки церковно-

¹ Про це див. [229].

слов'янська та староукраїнська, а й українська сучасна літературна мова, яка на той момент вже була повністю сформована [26, с. 163]. Якщо друки, зокрема «Богогласник», також орієнтуючись на простого мирянина, зберігали архаїчну (церковнослов'янську та староукраїнську) мову, то рукописна духовна пісня поступово торувала шлях сучасній.

Музична складова духовної пісенності також дає підстави розглядати її в контексті популярної музичної культури. У добу бароко зростає роль світського елемента в духовній пісенності європейських країн. На східнослов'янських землях пісенність наслідує європейські зразки, і духовна пісня, подібно до світської, у стильовому відношенні наближається до побутової музики, використовуючи пісенні й танцювальні елементи. Це положення неодноразово постулюється в музикознавчих працях. Л. Корній зазначає такі риси канта як регулярна метрика, куплетна форма і зауважує, що кант був найпоширенішим жанром міської побутової культури [101, с. 73]. Л. Костюковець неодноразово наголошує на тому, що «канти – твори побутової культури, яка займає проміжне положення між професійною та народною» [106, с. 14]. Аналогічну думку щодо текстів рукописних пісень висловила Л. Копаниця [99, с. 84]. Зазначимо, що Л. Корній та Л. Костюковець характеризують пісенну традицію (духовну і світську) як *побутову*, а не популярну, тим самим підкреслюючи широке розповсюдження пісенності нового типу у побуті, тоді як Л. Копаниця визначає цей шар як *популярну* літературу. Обидві характеристики пісенної традиції як популярної та побутової не протирічають одна одній, оскільки характеризують явище з різних позицій (використання у побуті та широка розповсюдженість). Однак зазначимо, що стосовно духовно-пісенної традиції більш коректним є термін «популярна культура», оскільки духовна пісня, на противагу до світської, звучить не лише в побуті. Також дефініція «популярна культура» є ширшою і більш точно відображає специфіку духовно-пісенного шару, оскільки включає соціокультурний аспект, методи поширення (промоція), особливості текстового та музичного компонентів.

Стильова еволюція духовної пісенності тісно пов'язана зі світською, що підтверджує тезу про приналежність першої до популярної культури. Л. Костюковець визначає основні ритмоформули кантових творів, серед них: «ритмоінтонації ходи в основному і модифікованому вигляді, ритмоінтонації й ритмоформули західноєвропейських танців павани, сери, мазурки, вокального полонезу, (а також полонезний ритм із продовженням), ходзоного, менуету, вольти, гальярди та ін.» [106, с. 22]. Ці ритмоформули є не лише у світських пісенних творах, а й у духовних піснях, що дослідниця демонструє на прикладі різдвяних пі-

сень [108]. У другій половині XVIII ст. в музиці широко використовуються галантний та класицистичний стилі, які знайшли відображення в російських духовних піснях («Хвалу Всеvyšньому Владыкѣ потщися дух мой возсылать» на вірші М. Ломоносова, «Среди самых юных лѣтъ яну я как нѣжный цвѣт» анонічного автора, ін.)¹. Т. Шеффер зазначає, що духовна пісня М. Андрієвського «Ах! Смотри, кто жив на преждный мой вѣк» з «Богогласника» (№ 133) «є не чим іншим, як справжнім менуетом, мабуть, цей танець став для автора своєрідним символом минулого світського життя» [209, с. 223]. Як вказує дослідниця нововасиліанської пісенності І. Матійчин, у новому духовно-пісенному репертуарі, що формується з кінця XIX ст., є твори з танцювальною метро-ритмічною основою; нерідкими були пісні з яскраво вираженими романсовими інтонаціями. На її думку, «використання ритмоформул та мелодичних зворотів, властивих світській музиці, зокрема народно-танцювальній, сприяло популяризації духовних пісень» [130, с. 13–14].

Дослідники російського духовного стиха XIX – XX ст. відмічають вплив на нього жанрів міської пісні та романсу. Н. Мурашова відокремлює від духовного стиха духовні романси, які виконуються і в монастирях, і світськими виконавцями, а також поширюються за допомогою засобів масової комунікації. При цьому вона відзначає спорідненість обох жанрів, а підставою розмежування стає саме стильова відмінність [151, с. 126]. М. Казанцева, у розвідці, присвяченій традиціям духовних стихів на Уралі, щодо традиції старообрядців уральських заводських центрів, вказує на поєднання міської та сільської пісенності, а також звороти інструментальних награвань [85, с. 252]. У XXI ст. духовна пісенність широко використовує бардівський стиль, а також стиль сучасної розважальної музики у т. зв. «молодіжних» піснях, які широко побутують у всіх християнських конфесіях.

Вплив світської музики на духовну характеризує не лише Новий час, а й усю історію християнської музики. Як зазначає дослідник християнської музичної традиції Е. Вілсон-Діксон, «в усі часи аргументом на користь включення елементів світської музики у богослужіння, починаючи від Амвросія й Лютера до Вільяма Бута, є те, що з часом світські асоціації, пов'язані з цією музикою, будуть забуті» [195, с. 383]. Історія християнської музики має багато прикладів залучення світських пісень до церковної практики, хоча церковна влада завжди намагалася змен-

¹ Класицистичний стиль в духовно-пісенній творчості розглянуто в статті автора «Класицизм як музичний стиль східнослов'янської духовної пісенності другої половини XVIII – початку XIX століття», що готується до друку.

шити цей вплив. Сьогодні, коли т. зв. «молодіжна» духовна пісня, що широко використовує засоби виразності популярної музики, постає питання, наскільки коректним є таке поєднання.

У сучасній церковній музиці в Європі й Америці час від часу відбуваються експерименти щодо новітніх засобів виразності. Згадаємо широко відому літургичну відправу за участю рок-музикантів – т. зв. «металева месу», що супроводжувала у 2006 р. богослужіння в лютеранській церкві м. Темпеліаукіо (Фінляндія). Е. Вілсон-Діксон наводить приклад відправи англіканської рейв-меси, що відбулася в 1994 р. у соборі Грейс в Сан-Франциско. Її музичний супровід складався з «техно-музики, латинських піснеспівів, мультимедіа-шоу, тай-чи, безмовної медитації і рейв-танцівників, на головах яких були надягнені шоломи для віртуальної реальності» [195, с. 382]. Рейв-меса викликала широку дискусію у пресі, думки щодо неї розділилися. Е. Вілсон-Діксон наводить кілька відгуків, серед яких є й схвальні, і різко негативні. Серед аргументів «за» висловлювалася теза про те, що людині іноді важко визначити, яка музика має бути інструментом богослужіння, серед аргументів «проти» – не кожна нова музична форма є коректною, і в рейв-месі «християнство було оточено бездумними елементами язичництва, маніпуляційними образами та екологічною істерією» [195, с. 383].

Отже, культивування стилю популярної музики у християнських піснеспівах, до яких належить і духовна пісня, є поширеним явищем, хоча завжди викликає дискусію. Сучасний музичний стиль, з одного боку, сприяє її популярності, особливо у молоді, з іншого, потенційно загрожує втратити основну функцію духовної музики – молитовну.

Підсумуємо особливості духовної пісенності як репрезентанта популярної культури:

1) духовна пісня є найпростішим жанром християнської музики, а тому є найбільш ефективним засобом поширення християнського вчення;

2) підставою розгляду духовної пісенності як складової популярної культури є проповідницька (конфесійно-полемічна), виховна (катехизаційна), промоційна функції, що стають її маркерами; текстова та музика складові витікають з функцій, які ці пісні виконують у соціумі;

3) головною метою популяризації духовно-пісенного твору є донесення його змісту (саме тому текстів духовних пісень завжди є більше, ніж мелодій), а музичний компонент виступає засобом популяризації;

4) духовно-пісенні твори можуть бути предметом популяризації та депопуляризації: популяризація може бути природною (пісня увійшла у церковний побут і функціонує у житті громади) і промоційною (популярність пісень підтримується через їх друк); депопуляризація пісенних

творів також буває природою (пісня втрачає актуальність у церковній громаді через відміну тих чи інших церковних свят, молитовних практик або через архаїчність музичного стилю) та промоційною (через недостатньо високий художній рівень твору або його богословську чи конфесійну невідповідність вона виключається з друків);

5) популярність духовних пісень тісно пов'язана з їх відповідністю «формату», що передбачає: а) поєднання викладу основного змісту з риторичними прийомами з метою посилення емоційного впливу на слухача, б) використання простих мовних та літературних засобів (метафор, порівнянь, символів, алюзій тощо), які не відволікають слухача від основного меседжа твору, в) роботу за готовими моделями (створення пісень на інципіт, текстові контрафактури);

б) музичний компонент сприяє популяризації духовних пісень завдяки простоті музичної мови творів та орієнтації на сучасний музичний стиль; історично духовна пісня була тісно пов'язана зі світською, використовуючи її потенціал для популяризації релігійних пісенних творів; ігнорування анабатичного виміру релігійної музики сприяє популярності пісенного твору, однак за рахунок втрати його основної функції.

РОЗДІЛ 2

СТРУКТУРА ЗБІРНИКІВ ДУХОВНИХ ПІСЕНЬ ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ САКРАЛЬНОГО УНІВЕРСУМУ НОВОГО ЧАСУ: КОНФЕСІЙНИЙ ВИМІР

Вплив західноєвропейської (передусім центральноєвропейської) духовно-пісенної традиції на східнослов'янську є особливо наочним у двох площинах – репертуарній (запозичення пісенних творів) та структурній (формування пісенників як окремої книги, аналогічної канціоналу). Запозичення європейських пісенних творів тією чи іншою мірою були предметом дослідження філологів М. Возняка, В. Гнатюка, М. Грушевського, В. Перетца, І. Франка, С. Щеглової, Ю. Яворського, О. Позднеєва, О. Гнатюк, П. Женюха, В. Нойманна, Д. Штерна, музикознавців Ю. Келдиша, О. Васильєвої, Л. Івченко, Л. Корній, Л. Костюковець, Ю. Медведика. Нами було здійснене спеціальне дослідження, присвячене вивченню шляхів рецепції західноєвропейської духовно-пісенної традиції у східнослов'янському репертуарі [67]. На сьогодні проблематика репертуарних зв'язків центральноєвропейської та східнослов'янської духовної пісенності є достатньо розробленою, хоча і потребує подальших досліджень, особливо джерелознавчого та текстологічного характеру.

Значно менше уваги приділяється питанням зв'язків європейської та східнослов'янської духовно-пісенної традиції на рівні кодифікації репертуару у відповідних книгах – канціналах та пісенниках. Зазначимо, подібність структури католицьких канціналів та східнослов'янських пісенників, особливо унійної традиції, нерідко вказувалася вченими: С. Щеглова відзначає спорідненість будови «Богогласника» (1790–1791) і тогочасних католицьких польських пісенників [216, с. 58–60]. У роботі І. Матійчин розглянуто систематизацію нововасиліанського духовно-пісенного репертуару та його кодифікацію у виданні «Церковні пісні» (1926), де відзначено особливості структури співаника [130]. У дослідженнях автора цієї монографії підіймалися питання структурування українських пісенників XVII – XVIII ст. у контексті їх спорідненості з європейськими (передусім католицькими) канціналами ([62]; [63]; [69]).

До питання структурування українських рукописних співаників неодноразово звертався Ю. Медведик, розглядаючи їх у контексті будови почаївського «Богогласника». Основні положення вченого є такими:

на українських теренах у XVIII ст. були відомі два типи пісенників – *мішаного типу* (східноукраїнські землі) та *календарно-тематичного типу* (західноукраїнські землі). Останній почав формуватися в 30-х рр. XVIII ст. і орієнтувався на структуру православних церковних книг і католицьких канціоналів, у яких пісні групувалися за церковним календарем. В останній чверті XVIII ст. в рукописах був поширений ще один тип пісенника – з *календарним* принципом структурування, однак з виходом «Богогласника» рукописні збірники наслідують саме його структуру. В основу почаївського «Богогласника» (1790–1791) було покладено *календарно-тематичний принцип*, започаткований в лемківських пісенниках, з яких було взято раціональне зерно [145, с. 94–105]. Спостереження вченого є вірними, однак висновки є неповними, що викликало необхідність звернутися до теми структурування пісенників більш детально. Відзначимо кілька моментів в концепції Ю. Медведика, які потребують уточнення або доповнення.

По-перше, має бути удосконалений термінологічний апарат. Зазначимо, що в процесі дослідження в роботах вченого термінологія вироблялася поступово: в розвідці 2000 р. Ю. Медведик щодо структури пісенників вживає терміни «тематично-календарний» та «змішаний» [140, с. 53], тоді як в монографії, яка є підсумковою працею – «календарно-тематичний» та «мішаний» [145, с. 103–104]. Термін «календарно-тематичний», на нашу думку, є більш коректним, оскільки точніше характеризує специфіку цього типу книги. Ю. Медведик також не диференціює поняття «тип» та «принцип»: у його працях ми читаємо про «календарно-тематичний принцип» [145, с. 103] і «календарно-тематичний тип» [145, с. 105], «календарний принцип» і «календарний тип» [145, с. 102], «мішаний тип» [145, с. 103]. Вочевидь, для вченого терміни «тип» та «принцип» є синонімами, хоча він слушно не вживає терміну «мішаний принцип» як такий, що є беззмістовним. Утім, «тип» і «принцип» є нетотожними поняттями, навіть у вузькому контексті, коли йдеться про структурування лемківських пісенників та «Богогласника». Якщо брати більш широкий історичний та географічний контекст, то необхідно розмежувати ці поняття.

Зазначимо, що існують загальні та спеціальні принципи упорядкування пісенників з духовними піснями. Дослідниця новоєрусалимської духовно-пісенної традиції О. Васильєва зазначає, що є два універсальні принципи організації пісенного репертуару – алфавітний та тематичний, якими користуються при упорядкуванні великої кількості текстів [13, с. 121–122]. Щодо календарного принципу, то він вже не є універса-

льним, оскільки використовується в співаниках з духовно-пісенними творами, що у своїй структурі орієнтуються на літургічні книги католицької або православної традиції. Також наголосимо, що *календарно-тематичного принципу* організації репертуару не існує, а пісенник календарно-тематичного типу *поєднує два принципи – календарний і тематичний*. Пісенники можуть бути упорядковані і за одним принципом – календарним, тематичним або алфавітним. Окрім того, аналіз співаників усіх християнських конфесій XVI – XXI ст. показав, що можна виокремити ще два принципи. Вони також не є універсальними і відображають специфіку організації духовно-пісенного репертуару російської православної традиції XVII ст. (*символічний*) та протестантської XX – XXI ст. (*віртуальний*). Детально їх буде розглянуто у відповідних розділах. Зазначимо лише, що два останніх є надбудовою (принцип вищого порядку) над класичними, а саме алфавітним та тематичним. У нашому дослідженні також запропоновано термін «пісенник комплексного типу», який передбачає поєднання різних принципів організації співацької книги, які використано відповідно до головної мети – створення універсального пісенника, що призначався для церковних (сакральний вимір) та позацерковних (сакралізований вимір) потреб християнина. Пісенники комплексного типу є в усіх конфесіях, окрім православної, їх структура відповідає традиціям, що склалися в кожній з них.

Повертаючись до досліджень Ю. Медведика, також варто зазначити, що «мішаний тип» пісенника не є однорідним, а зовнішня хаотичність може приховувати в собі елементи протоструктурування. В рукописних пісенниках XVII – XVIII ст. є не лише алфавітний принцип організації, характерний для російської традиції, про який вчений неодноразово згадує у своїх працях, а й інші, виявлення яких потребує більш детального розгляду.

Також Ю. Медведик, характеризуючи структуру «Богогласника», зазначає, що її укладачами було використано західногалицький (лемківський) досвід укладання пісенників. Рукописні збірники Лемківщини «відображають такі світоглядні принципи компонування співаників, при яких традиції національні, що йшли, передовсім, від греко-візантійської гімнографії та традиції укладання паралітургійних співаників нашими західними сусідами, змикаються в єдине ціле для досягнення гармонійно збалансованого збірника на основі “календарно-тематичного” структурування. Репрезентують західноукраїнські рукописні співаники й ідеологію багатомовності та конфесійної толерантності» [145, с. 104]. На нашу думку, світоглядні принципи та занурення у

власну культурну традицію були також важливими і для жителів інших регіонів України. Українці центральних та східних регіонів були знайомі із західною духовою пісенністю (і, відповідно, з канціоналами), яку в останню третину XVII ст. разом з білорусами перенесли до Московської держави. Православні українці, у тому числі архімандрит Чернігівського Єлецького монастиря Іоаннікій Галятовський, писали пісні польською мовою. Однак календарно-тематичний тип пісенника виникає лише на Західній Україні. Отже, причиною його появи були не світоглядні принципи, ідеологія багатомовності та конфесійної толерантності. Формування пісенника з календарно-тематичною структурою було тісно пов'язане з поширенням паралітургічних практик в Унійній Церкві, які передбачали включення пісень до сакральних літургічних дій. *Саме це і лише це* стало причиною наслідування структури західноєвропейських католицьких канціоналів у західноукраїнських пісенниках.

Отже, нижче буде розглянуто кілька важливих питань, серед яких центральним стане характеристика особливостей структурування європейських католицьких і протестантських канціоналів та пісенників XV – XXI ст. для подальшого порівняння з рукописними співаниками українсько-білоруської (православної, унійної) і російської (православної) традицій XVII – XIX ст. та сучасними друкованими виданнями усіх християнських конфесій. Також буде наголошено на релігійних, соціокультурних та національних особливостях розвитку кожної з конфесій, що відбилося на структурі пісенників.

2.1. Будова західноєвропейських канціоналів і пісенників: історична ретроспекція

Літургічний календар як принцип організації сакрального часу лежить в основі богослужбових книг усіх християнських конфесій. У католицьких градуалах і антифонаріях богослужбові піснеспіви на рухомі (*Proprium de tempore*) і нерухомі (*Proprium de sanctis*) свята упорядковувалися згідно з церковним календарем. Календарний принцип організації богослужбових книг католицької традиції зберігся у традиційних протестантських церквах (лютеранській, англіканській). Православні й унійні ірмологіони в організації піснеспівів спираються на календарно-мінейний принцип.

Календарний принцип виявився настільки універсальним, що його було використано при упорядкуванні збірок духовних пісень – канціоналів і пісенників. Становлення канціоналів як збірників духовних

пісень літургичного та паралітургичного призначення відбувається у католицькому та протестантському середовищі у Західній Європі, пізніше такого типу збірки поширюються і на східнослов'янських землях.

Якщо в літургичних книгах календарний принцип організації піснеспівів був провідним, оскільки уособлював сакральний час, то канціонали й пісенники, призначені для світських, поступово розширювали свою тематику і включали, окрім богослужбових, піснеспіви та молитви, що освячували побут (ранкові та вечірні молитви, пісні-прохання про хорошу погоду та врожай тощо). Тому при усій подібності будова літургичних книг та канціоналів (пісенників) ніколи не була тотожною: піснеспіви богослужбових книг були виключно літургичними, в той час як канціонали містили усі три типи піснеспівів – літургичні, паралітургичні та позалітургичні. У канціоналах (пісенниках) для мирян поєднувалися твори сакрального (церковного) призначення і твори, що сакралізували побут християнина. Розглянемо еволюцію європейських канціоналів (пісенників) як поступовий процес формування книги, яка охоплює усі сторони християнського життя мирянина.

Формування **католицьких канціоналів** з духовними піснями тісно пов'язане з книгою «*Cantionale ecclesiasticum*» («Церковний канціонал»), яка увійшла у вжиток, починаючи з XV ст. Специфічна риса церковного канціоналу – поєднання у книзі літургичного призначення вибраних піснеспівів із градуалів і антифонаріїв з духовними піснями (*cantiones*) латинською або національними мовами. Среди ранніх католицьких канціоналів зазначимо краківський рукописний канціонал XV ст. «*Cantionale ecclesiasticum complectens omnia quibus ex praescripto et approbatione synodorum provincialium ecclesia Polonia utitur*» («Церковний канціонал, який містить все, що використовується в польській церкві згідно з приписом і схваленням місцевих синодів») [134, с. 316].

Церковний канціонал, на відміну від градуалів і антифонаріїв, не мав чіткої репертуарної регламентації. Як приклад наведемо кілька зразків¹ з центральноєвропейського регіону.

Один із найдавніших і повних католицьких церковних книг, де містяться духовні пісні, є т. зв. «*Franusův kancionál*» («*Cantionale Franus*») [334], який переписав у чеському м. Градец-Кралове (Hradec Králové) 1505 р. мешканець міста Ян Фран. Це доволі розлогий рукопис (367 сторінок), у якому містяться піснеспіви ординарія (*Kyriale*) і пропрія (*Graduale*)

¹ Більшість канціоналів є католицькими, але серед чеських є низка гуситських, які за формою практично ідентичні католицьким і можуть розглядатися у контексті еволюції канціоналів католицької, а не протестантської традиції.

меси, співані зразки символу віри (Patriamina, Credo seu Symbola), зібрання секвенцій (Sequentiale), піснеспіви офіція (Antiphonale). Окремий розділ рукопису становить зібрання духовних пісень (Cantionale); також пісні містяться в розділі «Missae Rorate in adventu Domini», які чергуються в богослужбовими піснеспівами Kyrie, Alelluia, секвенціями. Розташування піснеспівів у частинах Kyriale, Graduale, Sequentiale, Cationale йде за церковним календарем: вони мають розділи Proprium de tempore (адвентовий, різдвяний, великодній, звичайний періоди) і Proprium de sanctis (нерухомі свята церковного календаря). Структура частини Cationale як окремого розділу канціонала Я. Франа є подібною до літургічних частин книги, з яких вона перейняла принцип організації репертуару. Отже, духовні пісні завдяки включенню у канціонали стали одним із жанрів, що репрезентував сакральний час християнського богослужіння.

Невеличкий (84 сторінки) рукописний чеський католицький канціонал XVI ст. [340] поєднує гімнарій (Liber hymnarius) і канціонал (Cationale). Піснеспіви гімнарія упорядковано згідно з церковним календарем і включають частини Proprium de tempore (адвентовий, різдвяний, великопінський, великодній, звичайний періоди) та Proprium de sanctis (пісні до окремих святих і загальні піснеспіви святим). Пісні ж канціоналу, які становлять більшу частину рукопису, призначені лише до одного літургічного періоду – Адвента. Це можна пояснити тим, що, ймовірно, це лише частина рукопису, далі могли бути записані пісні на інші частини літургічного року. Цікавим є той факт, що велика кількість пісень адвентового розділу (більше 80 пісень) не є упорядкованими. Єдиний організаційний принцип, який, до речі, витримано лише частково, проте багаторазово – алфавітний: низка пісень (до 10-15) упорядкована за абеткою, потім алфавітний принцип порушується, але згодом поновлюється, і так кілька разів.

Отже, у канціоналах першого типу духовні пісні відокремлені від інших літургічних піснеспівів у спеціальний розділ (Cationale), який структуровано за літургічним календарем, подібно до інших розділів цих книг. Такий тип церковних канціоналів був розповсюджений у ренесансну добу і відображав перехідний етап (від середньовічного до сучасного) репрезентації сакрального.

Окрім того, у церковній практиці були богослужбові книги з духовними піснями, де останні не були виокремлені у спеціальний розділ, а розміщалися разом з іншими літургічними піснеспівами. У цих книгах загальне структурування відбувалося не за жанрами, а службами. Такі книги увійшли у церковну практику у передбарокову і барокову добу. У

них можемо знайти наочне підтвердження традиції використання духовних пісень у католицькій літургії, а саме їх виконання поряд з традиційними літургічними піснеспівами або їх парафразами. Літургічні цикли, що включали й духовні пісні, також організовані за літургічним календарем. Серед подібних книг назвемо чеський канціонал XVII ст. [328]. Як різновид канціонала другого типу були поширені й канціонали, призначені на окремих період літургічного року, серед яких найбільш популярними були адвентові роратні для спеціальних ранкових вотивних служб до Богородиці, що відправлялися у адвентові будні. Серед роратних канціоналів назвемо ранньобароковий польський канціонал «Parthenomelica albo Pienia nabożne o Pannie Najświętszej» (1613) Валентія Бартошевського (Walenty Bartoszewski) [346] і чеський роратний канціонал 1620 р. [327]. У чеському канціоналі роратні служби відокремлені від пісень, які зібрані у спеціальний розділ. У польському кілька пісень входить до літургічного циклу, чергуючись з частинами ординарія і пропрія, у другій половині збірки записано лише пісні.

Таким чином, *канціонал другого типу* представляв наступний етап формування книги, в якій, по-перше, збільшується вага церковних пісень, по-друге, пісні фіксуються у контексті церковного богослужіння, замінюючи або доповнюючи канонічні піснеспіви. Ці рукописи та видання свідчать про поступове включення колишніх неканонічних (з точки зору церковних приписів) піснеспівів у богослужіння і функціональне прирівняння їх до літургічних, що є ознакою нового розуміння сакральності, характерне для Нового часу.

У ренесансу та ранньобарокову добу ще було мало католицьких канціоналів, які містили лише духовні пісні. Найчастіше в окремих розділах були розміщені й інші піснеспіви, хоча духовні пісні у цих книгах посідали значене місце. Однак саме початок XVII ст. ознаменувався появою канціонала як особливої книги з піснями для богослужбових потреб, у якій вже були відсутні канонічні літургічні піснеспіви. Втім, канціонали, у яких поєднувалися традиційні латинські піснеспіви і духовні пісні, ще тривалий час продовжували використовуватися у католицькій літургічній практиці. До таких типів канціоналів належить «Cantionale Catholicum Régi, és Uj, Deák, és Magyar Áítatos» («Католицький канціонал: старі та нові угорські побожні церковні піснеспіви»), складений та підготовлений до друку трансільванським францисканцем Яношем Кайоні (János Kájoni) у 1676 р. [329] і який неодноразово видавався пізніше аж до XX ст. (1719, 1805–1806, 1921), який містив і григоріанські піснеспіви, і духовні пісні угорською мовою.

Однак найбільшого поширення набули католицькі *канціонали третього типу*, у яких друкувалися духовні пісні (до пісенних творів також ми долучаємо й пісенні парафрази частин ординарів меси). Цей тип пісенника остаточно сформувався у середині XVII ст., набувши форму, яка є актуальною й донині. Як зразок канціоналів третього типу наведемо угорське видання «*Cantus catholici*» (1651) (упорядник – Бенедикт Соллоші (Benedek Szöllósi) та його словацьку версію з тією ж назвою (перше видання вийшло у 1655 р., друге – у 1700 р.).

В *угорському* виданні «*Cantus catholici*» [330] твори розташовані таким чином: пісні на Адвент, Різдво, Великий піст, Великдень, Вознесіння, Зіслання Святого Духа, на свято Пресвятої Євхаристії; пісні до Богородиці та святих; псалтирні та біблійні пісні; літанії, пісні покаянного змісту, в т. ч. за померлих. У *словацькому* виданні «*Cantus catholici*» [331] структурування є подібним, хоча має й певні відмінності. Канціонал має більш деталізовану структуру, зокрема щодо творів, упорядкованих згідно з літургичним роком (пісні на Адвент, Різдво, Новий рік, Трьох царів, Великий піст, Великдень, Вознесіння, Зіслання Святого Духа, Трійцю, на свято Пресвятої Євхаристії). Після пісень на свята літургичного року йдуть твори до Богородиці та святих (пісень до святих усього дві, на відміну від угорського видання, що містить цілу низку творів). До наступного розділу *Русне* обесне включено віршовані парафрази ординарія меси, пісні до і після проповіді, псалтирні пісні, різні пісні прославною, покаянного або благального змісту. Окремо рубриковано ранкові та вечірні, катехитичні пісні, антифони.

Серед новацій канціоналу «*Cantus catholici*», як й інших видань, що виходять у той самий час, відзначимо появу спеціальної групи богородичних пісень, які до того окремо не виділялися: у ренесансному і ранньобароковому добу пісні до богородичних свят в канціоналах, як у антифонаріях і гра дуалах, входили до частини *Proprium de sanctis* разом з піснями до святих. Також важливими новаціями стала поява у збірках псалтирних і принагідних (ранкових, вечірніх, катехитичних тощо) пісень, які прямо не пов'язані з літургичним календарем, а тому були відсутні в ренесансних і ранньобарокових канціоналах.

З точки зору організації репертуару цікавими є авторські канціонали, як, наприклад, канціонали чеха Адама Вацлава Міхни (Adam Václav Michna) – «*Česká mariánská muzika*» (1647) [332] і «*Svatoroční muzika*»

(1661) [351], у яких текст і музика повністю належить укладачу¹. «Česká mariánská muzika» (66 творів) автором поділена на три розділи. У першому містяться пісні, організовані за принципом *Proprium de tempore*: на Різдво (O narození Pána Krista), до Святого Імені Ісуса (O Kristu Pánu a jeho svatém jménu), на Великий піст (Postní, aneb o umučení Páně), Великдень (Velikonoční), Вознесіння (O Vstoupení Páně), Зішестя Святого Духа (Svatodušní), Святу Трійцю (O svaté Trojici), свято Божого Тіла (O Božím těle). У другому розділі – богородичні пісні на Стрітєння (O Očišťování Panny Marie), Благовіщення (O Zvěstování), страждання Богородиці під хрестом (O bolestné Panně Mariji), Відвідування Марією Єлизавети (O Navštívení Panny Marie), Успіння (O Nanebevzetí Panny Marie), Різдво Богородиці (O Narození Panny Marie), Уведення до храму (O Obětování Panny Marie), Заручення (O Zasnoubení Rodičky Boží), загальні про Богородицю і до Богородиці (Obecné o Matce Boží a k Matce Boží). Третя частина канціонала А. Міхни – про помираючих та померлих побожних християн (O umírajících a zemřelých pobožných křesťanův).

Канціонал «Svatoroční muzika» (118 творів) містить пісні на усі свята літургічного року, починаючи від Адвєнта. На відміну від збірки «Česká mariánská muzika», вона не має поділу на тематичні цикли (господські пісні, богородичні пісні, до святих). Більшість творів канціонала – пісні до святих (O svatém Štěpánu, O svatém Janu Evanjelistovi, O svaté panně Dorotě, O svaté Zuzanně z Starého zákona i seň, O svatém Matěji apoštolu тощо), які чергуються (згідно з церковним календарем) з піснями про події з життя Ісуса і Марії (O narození Pána Krista, O Pozdravení Krista Ježíše ukřižovaného, Slavné Syna Božího vzkříšení, Zvěstování blahoslavené Panny Marie, O Nanebevzetí blahoslavené Panny Marie тощо). Завершується цикл «Svatoroční muzika» піснями за померлих (Vzdychání duše v očištění, Rozmlouvání duše živé s duší v očištění zůstávající, Za mrtvé k Panně Mariji тощо).

Авторські канціонали використовують календарно-тематичний тип структури, що вже закріпився у католицькій церковній практиці. «Česká mariánská muzika» більше нагадує упорядкування традиційних канціона-

¹ Авторські пісні у канціоналах ми знаходимо і в XVI ст., наприклад, у невеличкому чеському збірнику (обсяг 220 сторінок) [339], який містить лише духовні пісні (cantiones), упорядковані за церковним календарем. Особливість цього канціоналу – окреме розташування пісень, що належать одному автору, які відносяться до *Proprium de tempore* і охоплюють період від Адвєнту до свята Св. Трійці (Cantiones euangelicae de incarnatione domini autore m. venceslao nikolai de vodniano, арк. 9 – 78 зв.). Також авторські пісні є в частині *Proprium de sanctis* (Cantiones de sanctis et primo sancto iohanne baptista autore venceslao nicolaide vodniano, арк. 183 зв. – 203).

лів, ніж «Svatoroční muzika», однак усі вони у той чи інший спосіб відображають структуру, що у Середньовіччі сформувалася в літургічних книгах і у середньобарокову добу остаточно закріпилася в канціналах.

Зазначимо основні ознаки центральноєвропейського канцінала, що остаточно сформувався у середині XVII ст.

1) Канцінали, на відміну від літургічних книг, мають менш регламентовану будову. Укладач збірки пісень сам обирає репертуар (він може виступати автором усієї збірки або її частини), а також визначає принципи його розташування. Канцінал структурується за церковним календарем, однак у ньому передбачено варіативність у розташуванні розділів.

2) Серед специфічних рис канціналів – виділення окремої групи богородичних пісень, якої не було в добу Ренесансу, де усі пісні на богородичні свята, що входили до *Proprium de sanctis*, подібно до середньовічних градуалів та антифонаріїв, містилися разом з піснеспівами на честь святих.

3) Канцінали містили пісні, що звучали під час частин пропрія меси, пісенні й неписенні парафрази частин меси з текстами ординарія, паралітургічні та позалітургічні молебні й відправи.

4) У ранніх канціналах рідко записувалися пісні на різні випадки, і усі пісенні твори так чи інакше були пов'язані з подіями, відображеними у церковному календарі. Окремим розділом у канціналах іноді могли бути покайні пісні, які генетично пов'язані зі службами за померлих (*pro defunctis*), а також пісні у різних потребах, що походять з позабогослужбових молитовних практик, які давні канцінали іноді містили як додатки. У канціналах середини XVII ст. вагому частину пісенного репертуару становлять пісні некалендарної групи – покайні, прославні, благальні, принагідні тощо, генеза яких сягає літургічних (відправи *pro defunctis*) або позабогослужбових молитовних практик.

Отже, у католицьких канціналах, починаючи з середини XVII ст., йде закріплення основних принципів організації репертуару (за церковним календарем) і основних розділів, до яких входять пісні, що ілюструють події з життя, смерті і воскресіння Ісуса Христа (1), життя Богородиці (2), пісні до святих (3), інші пісні, не пов'язані з літургічною практикою, але які охоплюють усі інші сторони людського буття – життя і смерть, покайня, прославлення, побутові потреби (4). Окрім пісень, до канціналів входили й неписенні твори, зокрема перефразовані частини ординарія меси та літанії (5), що уможливило використання канцінала на богослужінні, різного роду молебнях і у побуті. Отже, у

середині XVII ст. загалом було сформовано канціонал (пісенник) *комплексного типу*, який, відповідно до засад «нової сакральності», мав антропоцентричне спрямування та охоплював усі сторони людського буття – і сакральний вимір богослужіння, і формально позасакральний, але сакралізований простір повсякденного життя.

Католицькі канціонали з духовними піснями стали однією з найуживаніших богослужбових книг католицької Європи, призначених для мирян. Їх значення є надзвичайно важливим у контексті становлення духовно-пісенного репертуару національними мовами, що набуває актуальності в Новий час і особливо у добу романтизму. Новий етап розвитку католицьких пісенників¹ припадає на XIX ст., коли вони остаточно отримують завершену форму, яка є актуальною і понині.

Польським класичним пісенником, на який орієнтуються усі сучасні католицькі видання, є «*Śpiewnik kościelny*» (Краків, 1838), упорядкований Мартином Міхалом Мьодушевським (Michał Marcin Mioduszeowski) [344]. У його першій частині міститься пісні на церковний рік, куди включено твори на Адвент, Різдво, Великий піст, Великдень, Зелені свята, до Божого Тіла, Богородиці, святих, пісні на різні випадки, пісні за померлих. У другій частині вміщено польські варіанти частин ординарія меси та вечірні, а також різні паралітургічні і позалітургічні молебні (суплікації, літанії, вервиці, молитовні годинки). У додатку, що вийшов у 1841 р., нові твори було впорядковано за тим самим принципом.

На основі пісенника «*Śpiewnik kościelny*» М. Мьодушевського Ян Седлецький (Jan Siedlecki) уклав новий пісенник «*Śpiewniczek zawierający pieśni kościelne*» (Краків, 1876; перші 11 видань мали саме таку назву, нині він друкується під титулом «*Śpiewnik kościelny*»), який до сьогодні має не один десяток перевидань [350]. Його структура є більш деталізованою, ніж у пісеннику М. Мьодушевського. Розпочинається збірник піснями на церковний рік (твори на Адвент, Різдво (різдвяні пісні поділяються на церковні та домашні), Великий піст, Великдень, Вознесіння, Зелені свята, Трійцю, на честь Св. Євхаристії, до серця Ісуса); далі йдуть розділи з піснями до Богородиці, до святих, пісні на різні випадки та за померлих. Друга половина збірки містить польські варіанти частин ординарія меси (пісенні та непісенні) та інші співи на літургію, піснеспіви

¹ Назва «канціонал» щодо книги з духовними піснями поступово виходить з ужитку. Канціоналами у XVIII – XX ст. називали переважно книги мішаного типу, що містили латинські піснеспіви з градуала й антифонарія та духовні пісні латинською та національними мовами; до таких канціоналів належить, окрім вже згаданого угорського «*Cantionale Catholicum Régi, és Uj, Deák, és Magyar Aítatos*» (Чікшомь, 1676), хорватський «*Cithara octochorda*» (Загреб, 1757) [333].

нестрофічної форми до інших літургічних та паралітургічних молебнів (суплікації, вечірні, літанії). У додатках вміщено нові пісні різної тематики. Для зручності користування, пісні в кожному розділі розташовано в алфавітному порядку, чого не було у виданні М. Мьодушевського.

Сучасний «*Śpiewnik kościelny*» (Катовіце, 2005) [352] має деякі відмінності від видання Я. Седлецького. Він розпочинається, наприклад, не піснями, розташованими згідно з церковним календарем, а польськими піснями до літургії (*pieśni mszalne*), після яких вже йдуть традиційний розділ пісень на усі свята календарного року, пісні до Богородиці, до святих тощо, піснеспіви меси та інших молебнів. Традиційно у кожному розділі пісенні твори йдуть за абеткою. Окремим розділом виділено позалітургічні співи, до яких віднесено т. зв. «молодіжні» пісні, тобто пісенні твори полегшеного стилю, популярні серед молоді. Поява такого роду пісень у збірках, що мають дозвіл церковної влади, є ознакою нашого часу; включення є спробою окреслити їх статус, оскільки вони є популярними серед молоді і часто звучать на богослужіннях.

Отже, у Польщі, починаючи з середини XIX ст. і донині, актуальним є тип церковного пісенника з усталеною структурою, яка включає пісні, що виконуються протягом церковного року і пов'язані з головними подіями з життя Ісуса Христа, пісні до Богородиці та святих, а також пісні різного змісту та інші літургічні й паралітургічні піснеспіви строфічної або нестрофічної будови, що звучать на літургії або інших церковних відправах, а також поза богослужінням, наприклад, на цвинтарі. Варіативність структурування є незначною і стосується лише деталей, наприклад більшої деталізації щодо груп пісенних творів або ж порядку розташування окремих частин у виданні.

Сучасний німецький пісенник «*Gotteslob*» [335], що видавався спочатку у Східній Німеччині (перше видання було здійснене у 1975 р.) і нині має численні перевидання (нова редакція вийшла у світ у 2013 р.), є книгою універсального типу, призначеною і для богослужіння, і для інших церковних потреб. Вона має 5 великих розділів: особисті молитви (*Persönliche Gebete*), християнське життя у таїнствах (*Christliches Leben aus den Sakramenten*), життя спільноти протягом церковного року (*Das Leben der Gemeinde im Kirchenjahr*), спілкування святих (*Gemeinschaft der Heiligen*), служба слова, літургія годин, молитви (*Wortgottesdienst, Stundengebet, Andacht*). Якщо перші два розділи мають лише тексти молитов, то третій і четвертий включають значну кількість пісенних творів. Третій розділ містить піснеспіви, що виконуються протягом церковного року (Адвент, Різдво, Великий Піст тощо), прославні та молитовні

пісні узагальненого змісту (усі зазначені твори використовуються як музичний компонент частин пропрія), піснеспіви ординарія меси (латинські, німецькі прозаїчні та віршовані). У четвертому розділі записано пісні до Богородиці та святих. Стосовно п'ятого розділу, то до нього включено переважно піснеспіви псалмодичного складу, що входять у добове коло богослужінь, у ньому лише невелика кількість духовних пісень. Збірник «Gotteslob» має дещо інше структурування у порівнянні з польськими виданнями, оскільки фактично поєднує дві книги – молитовник та церковний пісенник, але при цьому в «співаній» частині має практично ті самі розділи, що й польські видання, бо саме ця структура, апробована часом, показала свою життєздатність.

Таким чином, сучасні католицькі пісенники є пісенниками комплексного типу; вони спираються структурний тип, що сформувався в західно- та центральноєвропейських католицьких канціоналах у середині XVII ст. Серед найважливіших новацій XVIII – XX ст.: деталізація рубрик в межах загальної структури, розміщення піснеспівів в межах однієї тематичної групи за абеткою. Додамо також, що сучасні пісенники набули статусу літургічних книг і є основним джерелом музичного матеріалу для церковних відправ мирян¹.

У сучасних католицьких літургічних виданнях основний масив музичних творів складають пісенні жанри, що звучать під час змінних частин богослужіння (пропрія) і тематично пов'язані з літургічними роком. Також у них представлені частини ординарія (у пісенних та непісенних формах) і різні паралітургічні молебні, що дозволяє використовувати пісенники у будь-яких потребах – на богослужінні, інших церковних відправах, приватних молитвах.

Протестантські канціонали почали формуватись у XVI ст., з появою протестантизму². Протягом наступних п'яти століть книги з піснеспівами до протестантських богослужінь набули різних форм, що було пов'язане з великою кількістю протестантських деномінацій, які суттєво різнилися доктринально, ще не могло не вплинути на форму та зміст канціоналів. Ми не зупинятимемося детально на кожній конфесії, однак

¹ Сучасна католицька літургічна практика передбачає варіативність музичної складової у церковних відправах. У монастирському вжитку використовуються традиційні літургічні книги, композиції великої форми звучать у європейських кафедральних соборах під час недільних відправ. Найуживанішими книгами для щоденних церковних католицьких відправ сьогодні є збірки духовних пісень.

² Як вже зазначалося, у XV ст. існували й протопротестантські (гуситські) канціонали, але за формою вони були близькими до католицьких і репрезентували середньовічний тип церковно-літургічної книги.

спробуємо визначити найбільш типові зразки канціоналів та інших книг для молитовних потреб різних протестантських громад.

Перші протестантські канціонали спиралися на традиції, що були апробовані в католицькій церковній практиці, при цьому однак в них вносили відповідні зміни. У чеському канціоналі «Písň chval božských», укладеному Яном Рохом (Jan Roh) у Празі 1541 р. (канціонал репрезентує традицію «чеських братів»)¹, пісні поділено на три тематичні групи. Перший розділ включає твори, що оповідають про події земного життя Ісуса Христа, починаючи з очікування його народження (Адвент) і до Зіслання Св. Духа; розділ завершують пісні прославною характеру. До другої групи входять твори, важливі для духовного життя, центральне місце в яких посідає тематики християнських таїнств (пісні про церкву, священників, Слово Боже, покаєння, вечерю Господню, подружжя, духовне життя). Третя частина канціонала містить пісні на різні потреби, зокрема пісні катехитичного змісту щодо істин віри, пісні у потребах німецьких, пісні на обряд поховання та про Судний день, ранкові та вечірні пісні-молитви, пісні до і після споживання їжі, пісні про різні побожні речі.

Близьким до канціоналу Яна Роха за змістом, але структурно дещо відмінним, є канціонал «Písň duchovní evangelistské» Яна Благослава (Jan Blahoslav), виданий у Моравії у м. Іванчіце (Ivančice) у 1564 р., який також репрезентує практику чеських братів. На відміну від першого, він має два, а не три, розділи. У першому вміщено пісні про земне життя Ісуса Христа (менш деталізовано, ніж у канціоналі Яна Роха); у перший розділ також входять пісні, присвячені християнським таїнствам. Другий розділ містить пісні катехитичного змісту, присвячені питанням віри, пісні про заповіді Божі, спокусу та християнське мучеництво, пісенні твори на різні години дня й ночі та у різних потребах.

Словацький лютеранський канціонал «Cithara sanctorum», укладений Юраєм Трановським (Juraj Tranovský) (Левоча (Levoča), 1636)², поділявся на три розділи. У першому містилися пісні на різні періоди літургійного року, пов'язані із земним життя Ісуса Христа (Адвент, Різдво, Новий рік, Великий піст, Великдень, Вознесіння, Зішестя Святого Духа, Трійця), другий розділ включає пісні, пов'язані з церковним богослужінням, таїнствами та церковними обрядами; у третьому розділі зібрано твори мо-

¹ Детальний опис усіх пісенних творів канціонала Яна Роха, а також канціонала Яна Благослава, здійснено у роботі К. Смекалової [238, с. 31–78].

² Збірник аналізуємо за виданням [224].

литовного та катехитичного змісту, а також пісні, які освячують християнський побут (ранкові, вечірні, благословення їжі тощо) [224, с. 64–65].

Протестантська традиція пісенних переспівів біблійних псалмів інспірувала появу окремої книги – повного пісенного Псалтиря. Серед перших зразків назвемо знаменитий «Женевський Псалтир» (1562), тексти якого належать перу Клемана Маро і Теодора де Без, що були покладені на музику Луї Буржуа. Ця форма співацької книги породила багато наслідувань в усій Європі, і не лише протестантській, а й католицькій та православної. Зазначимо, що формально повний пісенний Псалтир не був канціоналом у його класичному розумінні, оскільки в основу його будови не було покладено традиційний для такого типу книг календарний або тематичний принцип. Повний пісенний Псалтир наслідує зміст біблійного Псалтиря, де відсутнє упорядкування за тематичними групами на рівні цілого циклу. Але це не означає, що видавці збірок не враховували момент практичного використання цих книг на богослужінні. Твори з пісенного Псалтиря в протестантській церковній практиці виконувалися у тісному зв'язку з конкретними церковними святами, про що свідчить передмова («Die Psalmen im Kirchenjahr») до «Беккерівського псалтиря» («Becker Psalter») Г. Шютца (1628, 1661), в якій детально розписано день або свято, коли треба співати той чи інший псалом [336, с. XIII–XIV]. Зазначимо, що протестантські повні пісенні Псалтирі відкривають шлях новому принципу впорядкування пісенних книг для богослужіння у XX ст., коли пісні у книзі взагалі йдуть у вільному порядку, натомість наприкінці подано тематичний індекс усіх творів, де можна знайти пісні до будь-якого свята.

Підсумуємо деякі спостереження щодо тематики та упорядкування протестантських канціоналів у XVI – XVII ст. У цей період виокремлюються три основні тематичні групи пісень: народження, життя, смерть, воскресіння, вознесіння Ісуса Христа і зіслання ним Св. Духа (1), церковні таїнства й обряди (2), християнське життя у його ідеалах та практичній площині (3). Зазначимо, що усі три тематичні групи є й у католицьких канціоналах, однак у протестантських відсутні традиційні для католиків групи пісень до Богородиці та святих¹. Визначені тематичні групи стали основою подальшої еволюції протестантських музично-літургічних книг. Різновидом протестантських канціоналів були повні пісенні Псалтирі, що базувалися на переспівах текстів Св. Письма. Їх те-

¹ Деякі канціонали містять кілька пісенних творів до Богородиці і святих, але у цих творах вони розглядаються як зразки християнських чеснот, а не як заступники людей перед Богом.

матика не охоплювала усієї повноти церковного та побутового життя християнина, однак ці твори мали велику цінність через узагальненість змісту і богонатхненність першоджерел; також цей тип пісенника передбачив появу нового способу впорядкування текстів за допомогою тематичного індексу. Зазначимо, що протестантські канціонали XVII ст. (окрім повного Псалтиря), як і тогочасні католицькі, були зразками пісенників комплексного типу відповідно до потреб своєї конфесії.

Упродовж XVIII – XX ст. у протестантських країнах було видано величезну кількість видань протестантських музично-літургічних книг¹. Оскільки раніше було розглянуто літургічно-співацькі книги традиційних протестантських деномінацій (чеські брати, лютерани), зупинимося на баптистській традиції, яка сьогодні є найбільш поширеною. Найчастіше у гімналах використовується тематичний спосіб упорядкування репертуару. Як типовий зразок наведемо американський гімнал «Lift Up Your Hearts: Psalms, Hymns, and Spiritual Songs» (Гренд-Репідс, Мічіган, 2013) [343]. Перший розділ – «Історія створення і відкуплення» («The Story of Creation and Redemption») – містить пісні на свята християнського року (очікування приходу месії у Старому Заповіті, земний шлях Ісуса Христа, пісні про шлях віри, очікування другого пришестя Ісуса Христа). Другий розділ – «Поклоніння Триєдиному Богу» («Worshiping the Triune God») – присвячений різним аспектам християнського життя (покликання, молитва, поклоніння, слухання Господнього слова, сповідання віри, таїнства тощо). Цей гімнал є репрезентативним зразком богослужбових книг нових протестантських церков.

У баптистських виданнях трапляється й вільне розташування пісенних творів. Відсутність зовнішнього структурування (твори у пісеннику йдуть у довільному порядку), на нашу думку, генетично походить із традицій друків повних пісенних Псалтирів у XVI ст., де, відповідно до біблійного першоджерела, відсутнє групування творів за темами. Як зразок такого типу збірок наведемо американське видання «Hymns of Praise. The Hymnal of the True Jesus Church» (Гарден Гроув, Каліфорнія, 1993) [337], де взагалі відсутня будь-яка рубрикація, однак наприкінці книги, окрім алфавітного покажчика пісень, є тематичний («Topical Index of Hymns»), де усі пісні згруповано за 42 тематичними групами («Боже заступництво і турбота» («God's Protection and Care»), «Істинна церква» («The True Church»), «Наша любов до Господа» («Our Love to the Lord»), «Друге пришестя Христа» («The Second Coming of Christ») тощо);

¹ Сьогодні найпоширенішою назвою таких книг є гімнал або зібрання гімнів.

у кожній тематичній групі пісні розташовано за абеткою. Окрім того, у збірці є алфавітний покажчик усіх пісень. Цей принцип структурування ми окреслимо як *віртуальний*, оскільки у книзі пісні йдуть у довільному порядку, а тематичне впорядкування здійснюється у змісті, за допомогою якого кожен християнин або християнська громада обирають твори відповідної тематики.

Підсумуємо основні ознаки протестантських книг для богослужбового співу XVI – XXI ст.

1) Для протестантських літургічних видань характерним є а) продовження традицій упорядкування, апробованих в католицьких пісенниках, з певними видозмінами відповідно до свого віровчення (лютеранські, чеські братські); б) відхід від католицької моделі структурування зі збереженням календарного принципу упорядкування групи пісень, що оповідають про земний шлях Ісуса Христа; в) повна відмова від традиційної моделі, заміна тематичної структури покажчиком (баптистські, п'ятидесятницькі, видання нових харизматичних церков).

2) Відсутність у музично-літургічних книгах протестантів будь-яких деномінацій богородичних пісень та пісень до святих, що складають важливу частину католицьких канціоналів.

3) Поява нових тематичних груп пісень, важливих для протестантського віровчення (любов Божа, віра, надія, Боже провидіння, Божа благодать тощо).

4) Тісний зв'язок зі Св. Письмом, звідти актуальність і культивування псалтирних пісень, які у XVI – XVII ст. були одним із найпопулярніших жанрів протестантської піснетворчості, породивши особливий тип книги – повний пісенний Псалтир.

Багатство форм європейських канціоналів не могло не вплинути на розмаїття пісенників, що побутували на східнослов'янських теренах. З одного боку, структура українських, білоруських і російських рукописних та друкованих співаників орієнтувалася на апробовані у Європі форми, з іншого – відмінність конфесійного середовища зумовило появу оригінальних, часом унікальних типів збірників, у яких відобразилася специфіка побутування духовних пісень на східнослов'янських теренах.

2.2. Організація репертуару в пісенниках православної традиції

На східнослов'янських землях знайомство з європейським духовно-пісенним репертуаром і канціоналами, в яких були записані пісні, почалося у другій половині XVI ст. Найбільш ранні збережені записи українських духовних пісень належать до XVII ст., при цьому формування рукописного пісенника як спеціальної книги припадає на період

50–60-ті рр. XVII ст. [145, с. 80]. На жаль, найдавніші українські рукописи з піснями не дійшли до нашого часу, тому про структуру українських пісенників XVII ст. ми можемо говорити на основі поодиноких джерел. Більше матеріалу дійшло з першої половини XVIII ст., де можна спостерігати формування двох гілок української пісенності – паралітургічної та позалітургічної. Першу детально буде розглянуто у наступному розділі, наразі зосередимося на позалітургічній гілці, яка культивувалася у православному середовищі.

Збереглося лише кілька пісенників кінця XVII – початку XVIII ст. православної традиції, серед яких три знаходяться у Львівській національній науковій бібліотеці імені В. Стефаника (ф. А. Петрушевича, №№ 135, 169, 233, останній рукопис є нотованим)¹. Характерною рисою структури православних пісенників є вільне розташування творів у збірці. Як зразок розглянемо два пісенники: співаник Леонтія та Павла Гриневича з Галичини [273] та Захарія Дзюбаревича з Полтавщини [308].

Перший пісенник² має двох переписувачів – Леонтія та Павла Гриневича, що відобразилося на його структурі. У першій частині, переписаній Леонтієм, яка займає 59 сторінок, структура є надзвичайно хаотичною: пісні духовного і світського змісту чергуються без усіякої системи. Наприклад, після кількох світських пісень йдуть дві духовні, призначені до абсолютно різних свят церковного календаря – на Усічення голови Св. Івана Предтечі та пісня про побиття немовлят [273, арк. 11 зв. – 14]. Упродовж збірки світські пісні чергуються з духовними, ближче до кінця першої частини духовних стає більше, однак їх зміст і порядок й надалі є вельми строкатим. У середині, наприклад, йде пісня до Св. Миколая, потім повчального змісту, далі пісня на Благовіщення, дві пісні благального та повчального змісту, ще одна пісня до Св. Миколая, пісня до Богородиці тощо [273, арк. 43 зв. – 49 зв.]. У першій частині збірки є лише один *міні-цикл* з 5 богородичних пісень, з яких перша – до свята Успіння, інші чотири прославною та благального змісту [273, арк. 39 – 43 зв.]. Важливо, що перші чотири автор свідомо поєднує у цикл («пісня друга», «пісня третя»). Але це єдиний випадок у першій частині збірки.

¹ Ю. Медведик уточнює датування усіх трьох збірок: № 135 (перша частина – 1719 р., друга – 1727 р.), № 169 (кінець XVII ст. або до 1709 р.), «№ 233 (перша частина – кінець XVII ст., друга – середина XVIII ст. [145, с. 81–82].

² Усі тексти пісень збірки № 135 опубліковано М. Грушевським [29].

Друга частина, переписана Павлом Гриневичем, є дещо відмінною. По-перше, там відсутні світські пісні. Пісні згруповано у доволі розлогі цикли, які вже важко назвати міні-циклами, оскільки у деяких з них значна кількість творів (два цикли богородичних пісень по 4 твори, цикл великопісних пісень з 6 творів, цикл різдвяних пісень – 11 творів; два останні визначаються переписувачем саме як цикли, перед ними стоїть вказівка, що це початок великопісних [273, арк. 66 зв.] та різдвяних пісень [273, арк. 74]). Щодо другої половини збірки, то вона відрізняється від класичних православних співаників, оскільки містить два розлогіх і свідомо виділених тематичних циклів пісень, що більш характерно для унійних пісенників з календарно-тематичною організацією репертуару. Втім, це не є дивним, оскільки друга частина переписана в Галичині у 1727 р., коли календарно-тематичний тип пісенника стає провідним. Для православних пісенників більш типовою є саме перша частина співаника.

Ненотований пісенник Захарія Дзюбаревича¹ (1728–1730, датування за [145, с. 83]) містить переважно духовні пісні. Його укладач З. Дзюбаревич походив із Поділля або південно-східної Галичини, але свій рукопис уклав на Полтавщині, перебуваючи на території Гадяцького полку [145, с. 85]. У пісеннику З. Дзюбаревича половина творів належить до церковних свят – господських (різдвяні, на Богоявлення, великопісні, великодні, на Вознесіння, на Преображення), богородичних (до Різдва Богородиці, на Покров), до святих Василя, Миколая, Івана Богослова, Івана Хрестителя, Параскеви та ін. У збірнику більшість пісень не згруповані тематично, а розкидані по усій збірці. Однак у пісеннику є два міні-цикли (4 та 3 пісні) з різдвяними піснями [308, арк. 49 – 54 та 77 – 80 зв.], цикл богородичних пісень (4 пісні) [308, арк. 42 зв. – 47 зв.], є випадки поєднання двох пісень однієї тематики – пісні страстям Христовим [308, арк. 31 – 32 зв.; арк. 101 зв. – 103]. Від російських пісенників того часу ця збірка відрізняється значною кількістю пісень календарного циклу, від української паралітургічної, формування якої відбувалося у той самий час – відсутністю системності в організації пісень, пов'язаних з церковним календарем. Не можна пояснити безсистемність організації лише тим, що у збірці було кілька переписувачів, бо, як ми бачили в попередньому співанику, кожен з переписувачів притримується певного принципу організації репертуару. *Безсистемність як система* є характерною рисою цієї збірки. Пісенник З. Дзюбаревича є показовим щодо рукописних співаників, які побутували на східноукраїнських зем-

¹ Опис пісень збірки див. у [158, с. 89–93].

лях, стосовно репертуару і способу його упорядкування. Одночасно він репрезентує (разом зі співаником Леонтія та Павла Гриневича, а також іншими галицькими збірниками кінця XVII – початку XVIII ст.) структурний тип українського православного пісенника XVII – XVIII ст.

Щодо еволюції українського православного пісенника, то перша половина співаника Леонтія та Павла Гриневича репрезентує *перший* етап її формування, що характеризується вільною структурою без будь-якої системи; збірник Захарія Дзюбаревича представляє *другий* (основний) тип українського православного пісенника (до появи православних видань «Богогласника»), особливістю якого є тематичні міні-цикли (2–5 творів), при цьому на рівні усїєї збірки систематизація репертуару відсутня¹. Перший тип пісенника ми визначаємо як *безсистемний*, другий – *протокалендарний*, у якому є елементи структурування репертуару за церковним календарем.

Українська православна духовно-пісенна традиція другої половини XVIII ст. представлена рукописами, що репрезентують східноукраїнський регіон, серед яких багато переписано на Слобожанщині. Зі слобожанських пісенників кінця XVIII ст. назвемо передусім ненотований співаник куп'янського підканцеляриста С. Піпнавкіна, що нині зберігається у Російському державному архіві давніх актів (ф. Основний, № 996), який охарактеризовано у розвідці Ю. Медведика [137]. На жаль, ця збірка має усього 12 аркушів, де записано 13 українських та російських духовних і світських пісень, тому важко говорити про якісь специфічні риси упорядкування збірки. У пісеннику немає традиційних для українських рукописів господських пісень, щодо богородичних, то вони представлені іконославильними піснями (міні-цикл з 2-х творів до місцевих ікон Богородиці – Охтирської та Каплунівської, що розпочинають збірку), пісні до святих репрезентовані 3-ма творами, з яких 2 також утворюють міні-цикл з 2-х пісень (до св. Стефана та св. Миколая, третя пісня до св. Миколая завершує збірку). Вказані твори перемежуються з покайними, морально-повчальними та світськими піснями. Пісенник С. Піпнавкіна, попри невеликий обсяг, яскраво репрезентує риси українського співаника православної традиції.

¹ Ю. Медведик визначає усі пісенники некалендарної (вільної) структури як «мішані» [145, с. 103]. Вчений не диференціює співаники з вільною структурою, яка не була однорідною і також зазнала еволюції. Окрім того, між українськими та російськими рукописними пісенниками XVIII ст. «мішаного» типу є суттєва різниця, тому вони потребують додаткової диференціації.

До слобожанських пісенників зачисляють (див. [145, с. 84]) ненотований збірник з Бібліотеки Академії наук Росії [313]¹, переписаний також наприкінці XVIII ст. У цьому збірнику є кілька рис, що споріднюють його з російською традицією (початковий реєстр пісенних творів, поетичні переспіви псалмів М. Ломоносова), однак вагома частина репертуару, що належить до пісень календарного циклу, вказує на українське походження збірки, а кілька пісень із «Саду божественных пѣсней» Г. Сковороди є додатковим свідченням того, що рукопис є слобожанським. Порівнюючи цю збірку з пісенником З. Дзюбаревича, який було переписано на 60 років раніше, ми бачимо стійкі риси східноукраїнських пісенників православної традиції, а саме: вагому роль пісень до християнських свят (господських, богородичних, на честь святих), іконославильні пісні. Пісні упорядковано не згідно з церковним календарем, а вільно, при цьому є кілька тематичних міні-груп (3 пісні до ікон Богородиці [313, арк. 8 зв. – 11]; 2 пісні до Св. Миколая [313, арк. 19 зв. – 20]).

Стосовно слобожанської традиції як репрезентанта східноукраїнської православної духовної пісенності та значення в ній духовних пісень до календарних свят, то її в унікальний спосіб відтворив Г. Сковорода у циклі «Сад божественных пѣсней, прозябшій из зерн Священного Писанія» (1757) [188]. І. Юдкін, а раніше Д. Чижевський, розглядали цикл Г. Сковороди у контексті української духовної пісенності. І. Юдкін зазначає, що «Сковороду можна розглядати як попередника творців кодифікованого зібрання українських духовних пісень – славетного “Богогласника”, що вийшов у Почаєві через сорок років після початку роботи Сковороди над “Садам”» [217, с. 11]. Насправді, це не зовсім так, хоча спільні риси є в обох зібраннях пісень. Прямого впливу Г. Сковороди як автора «Саду божественных пѣсней» на укладання «Богогласника» немає, оскільки останній репрезентує паралітургічну гілку з орієнтацією на церковну практику, в той час як «Сад» Г. Сковороди – твір позабогослужбовий. Тим не менше, Г. Сковорода на початку збірки цілком свідомо використовує календарний принцип укладання репертуару: на початку циклу йдуть твори на Різдво (4-та і 5-та пісні), Водохреща (6-та пісня), Великдень (7-ма та 8-ма пісні), до Святого Духа (9-та пісня). Однак далі зміст пісень і структура циклу абсолютно не пов'язані з церковним календарем, тому скоріше варто розглядати цикл «Сад божественных пѣсней» не як прообраз «Богогласника», а в контексті східноукраїнської православної духовно-пісенної традиції другої половини XVIII ст., де пісні до церковних свят утворюють міні-цикли, однак календарний принцип орга-

¹ Опис пісень збірки див. у [158, с. 173–177].

нізації пісенних творів на рівні усієї збірки відсутній. Твір Г. Сковороди можна розглядати як зразок авторських канціоналів, яких було багато в Європі у XVII – XVIII ст., навіть попри те, що у ньому не було записано мелодій пісенних творів. Втім, це також типово для української традиції, бо більшість пісенників XVIII ст. містили лише тексти пісень.

Варто пояснити значну кількість духовних пісень до церковних свят в українському позабогослужбовому репертуарі при відсутності їх упорядкування в єдиний цикл. Велика кількість пісень до церковних свят пов'язана з побожними практиками, популярними серед українських православних, серед яких – прощі до святих місць, процесії та молебні. Пісні до церковних свят також використовувалися і в театральних виставах, як, наприклад, різдвяні псалми-колядки у вертепах. Отже, релігійні практики українських християн створили ґрунт для культивування пісень на церковні свята. При цьому впорядкування пісенників за церковним календарем не було важливим для православних віруючих, оскільки позабогослужбове використання пісень не потребувало втручання церковної влади в процес створення, редагування та розповсюдження духовно-пісенного репертуару. Тому його систематизацію та друк було здійснено монахами-василіанами у «Богогласнику», які відредагували духовно-пісенні твори та впорядкували репертуар, що призначався не лише для позацерковного співу, а й для виконання у храмі на богослужіннях. Попри те, що «Богогласник» було упорядковано та видано представниками Унійної Церкви, а його структура відтворювала традиції католицьких канціоналів, він дуже органічно увійшов до української православної духовно-пісенної традиції і репрезентував *третій тип* українських православних пісенників – *календарно-тематичний*. Знаменно, що православні видання, що з'явилися наприкінці XIX ст., не змінювали загальну структуру книги, яка виявилася дуже вдалою, а лише вилучили пісні на окремі католицькі свята (до Св. Євхаристії господського циклу, на свято Співстраждання Богородиці богородичного циклу) та католицьких святих (Св. Йосафата Кунцевича), а також пісні польською та латинською мовами з усіх розділів. Втім, уважати православні рукописні та друківані пісенники, де відсутні пісні літургійного (паралітургійного) призначення, *збірками комплексного типу* немає підстав, оскільки вони не охоплюють усі сфери життя християнина, а лише його побут.

У XX ст. українська духовно-пісенна православна традиція продовжує свій розвиток, спираючись на надбання попередніх століть, у тому числі й на способи структурування пісенних творів. Цікавими під цим оглядом є православні пісенники української діаспори. Україномовне

видання «Дяківській курс. Збірник церковних пісень» (Вінніпег, Канада, 1954) [269] містить традиційні українські піснеспіви вечірні, утрені та до різних обрядів. Наприкінці збірки вміщено 10 пісень, що згруповані тематично – 3 до Богородиці (2 пісні та піснеспів «Під твоєю милість»), 1 – до Св. Трійці, по 2 пісні прославно-характеру, пасійного та великоднього змісту. Зазначимо, що тематика пісень є типовою для української духовно-пісенної традиції, як і угруповання творів у міні-цикли, при цьому порядок розташування тематичних груп лише частково відтворює послідовність церковних свят. Відзначимо також поєднання у блоці пісень і піснеспівів нестрофічної форми, що є характерним для традиції української православної діаспори.

Другим виданням української православної діаспори є англомовний співаник «Hymns of the Eastern Orthodox Church» (США, 1966) [338], де, як і в попередньому, поєднано українські церковні піснеспіви та пісні, при цьому пісенні твори кількісно переважають. Чергування піснеспівів обох типів вказує на використання пісень у літургії, подібно до греко-католицької практики, тим самим відрізняючись від православної традиції на материковій Україні. Щодо упорядкування творів, то вони поєднані у тематичні блоки – після низки найуживаніших літургічних піснеспівів йдуть пісні прославно-характеру, пісні пасійного змісту, гімн Трійці та Св. Духу, пісні до Богородиці, великодні, різдвяні пісні (останні репрезентовані найбільшою кількістю творів). Як і в попередній збірці, порядок тематичних груп мало відповідає церковному календарю.

Щодо традиції друку духовних пісень, то лише вивчення більшої кількості збірок дасть нам можливість відтворити повну картину української православної духовно-пісенної традиції діаспори. Наразі можемо лише констатувати, що вона більшою мірою орієнтувалася на православні традиції західноукраїнського регіону, де була поширена практика паралітургічного співу, започаткована греко-католиками. Про це свідчить тип пісенників, де поєднано канонічні церковні піснеспіви з духовними піснями. Відмінність від греко-католицької традиції полягає в тому, що останні друкували пісні переважно в окремих збірках; також відмінною рисою є відмова від упорядкування пісень до церковних свят за літургічним календарем, який відтворювався лише частково і дуже непослідовно. У цілому можна підсумувати, що у діаспорі було винайдено та апробовано тип пісенника, у якому органічно поєднувалися канонічні піснеспіви та пісенні твори, створюючи варіант універсального пісенника, якими є католицькі та протестантські пісенники комплексного типу.

Після отримання незалежності в Україні було відновлено релігійне життя, що призвело до відродження традицій співу духовних пісень

і, відповідно, поновлення едиційної практики. Найбільша кількість православних пісенників сьогодні видається на Волині, де не було втрачено традиції співу духовних пісень. Серед сучасних православних збірок назовемо два пісенника Олександра Каліщука «Дзвонять в церкві дзвони» (2000) та «Подарунок душі» (2001), в яких митець виступає не лише композитором, а й автором більшості текстів. Збірник «Дзвонять в церкві дзвони» [275], що містить 42 твори різного змісту (пісні до Господа, Богородиці, святих, хвалебні, покаянні, до церковних свят), не поділяється на розділи. Порядок творів у збірці є вільним, і у цьому відношенні він нагадує рукописні пісенники, що репрезентують перший етап формування української православної пісенної збірки XVII – XVIII ст., у яких був відсутній будь-який принцип структурування репертуару. Другий пісенник «Подарунок душі» [276] має чотири розділи – «Жий, як Христос заповів» (15 пісень), «Віра, надія, любов» (16 пісень), «До Бога рученьки складаю» (15 пісень), «За Україну молюсь» (15 пісень). Попри назви, більш типові для протестантських видань, у другому та третьому розділах переважають твори, характерні для православних співаників – пісні до Ісуса, Богородиці, святих та на церковні свята. У першому розділі зібрано пісні прославно-го характеру, у четвертому – не лише пісні патріотичного змісту, а й великодні та різдвяні. Навіть стислий опис змісту пісенника свідчить, що розташування пісень у збірці є несистемним: пісні до тих самих свят (Різдво, Великдень) записувалися у різних розділах. При цьому в кожному з чотирьох великих розділів є тематичні міні-групи з 2-4 пісень (різдвяні, великодні, богородичні, до святих). Спосіб організації репертуару у збірці «Подарунок душі» нагадує українські співаники XVIII ст., що репрезентують другий етап розвитку православної пісенності, де твори до церковних свят, Ісуса, Богородиці та святих поєднувалися тематично у міні-групи, хоча і без будь-якої системи на рівні цілої збірки. Отже, пісенники О. Каліщука, створені у православному середовищі, організовані у той самий спосіб, як це було кілька століть тому. Навряд чи автор робив це свідомо, однак на рівні структури обох збірок він відтворив два основні типи українських православних пісенників XVII – XVIII ст. – безсистемний та протокалендарний, для яких були характерні саме такі способи упорядкування репертуару.

Серед сучасних православних видань назовемо невеликий за обсягом ненотований волинський «Богогласник» (2007) [252], схвалений місцевою церковною владою. Попри назву, цей збірник має мало спільного з почаївським «Богогласником». У чотирьох розділах пісенника («Колядки», «Щедрівки», «Церковні пісні» і «Псалми заупокійні») зібрано твори

відповідної тематики українською та російською мовами, при цьому всередині перших двох розділів як допоміжний було використано алфавітний принцип, витриманий, щоправда, не послідовно. Найменш регламентований є розділ «Церковні пісні», в якому містяться твори до інших свят церковного календаря – господських, богородичних, до святих, молитовні; у ньому відсутній алфавітний принцип упорядкування, а також будь-який інший. Серед творів найменше представлені пісні до святих – їх всього дві (до Миколая та Івана Хрестителя). Знаменною є назва третього розділу – «Церковні пісні», більш притаманна греко-католицькій традиції кінця XIX – початку XX ст., що свідчить про можливість використання пісень на богослужінні. Попри значні відмінності у репертуарі і лише часткове відтворення структури, сучасний волинський «Богогласник» базується на організаційних засадах почаївського і репрезентує третій тип українського православного пісенника – календарно-тематичний. Показовою є й назва збірки, яка апелює до почаївського видання як першоджерела: це особливо важливо, враховуючи той факт, що саме на Волині наприкінці XVIII ст. вийшов перший «Богогласник».

Утім, далеко не всі сучасні православні видання, що мають назву «Богогласник», спираються на едиційну традицію, започатковану у Почаєві наприкінці XVIII ст. Сучасний «Почаевский богогласник» (2004) [292], виданий Почаївською Свято-Успенською Лаврою, у назві апелює до історичного видання, однак має ще менше спільного з останнім, ніж скромний волинський пісенник. По-перше, у збірці усі пісні подано лише російською мовою, навіть ті, що мають українське походження, по-друге, вона призначена для хорового виконання, де усі твори записані у вигляді партитури (2–5 голосів на 1 або 2 нотоносцях), що характерно для російської, а не української традиції. Щодо структури, то вона взагалі не має жодного стосунку до почаївського видання кінця XVIII ст. Усі 70 пісенних творів не поділено на розділи, хоча частина з них поєднана у тематичні групи. Перші 15 пісень – богородичного змісту, у тому числі до храмових реліквій почаївської святині. Далі йдуть пісні різної тематики – покаянні, молитовні, до Христа, славильні та повчальні, заупокійні, при цьому пісні до святих узагалі відсутні; пісенні твори кількох тематичних груп поєднані у міні-цикли (покаянні, до Христа, заупокійні), інші «розкидані» по всій збірці. У цілому «Почаевский богогласник» за всіма ознаками, у тому числі й структурною, а не лише мовною та музичною, скоріше можна віднести до російської традиції, ніж української. Відмова від пісенника календарно-тематичного типу, а також від групи пісень до святих є тим більше парадоксальною,

що сучасна російська традиція тяжіє до апробованого у «Богогласнику» структурування, групуєчи пісні відповідно до його чотирьох розділів.

Підсумуємо основні риси організації репертуару в пісенниках, що репрезентують українську православну духовно-пісенну традицію.

1) У православній гілці української духовно-пісенної традиції не було створено еталонного пісенника, однак саме в ній було закладено підвалини для кодифікації духовно-пісенного корпусу, зокрема: а) було сформовано репертуар, що складався з пісень до господських й богородичних свят, свят пам'яті святих та пісень покаянного, благального, молитовного, славильного змісту; б) відбулося первісне групування пісень у співаниках за змістом у міні-цикли з подальшою перспективою оформлення у великі цикли, структуровані за церковним календарем (протокалендарний тип пісенника).

2) Для української православної пісенності було характерно використання найкращих іноконфесійних надбань з відповідною корекцією стосовно до власних потреб, що проявилось у численних православних перевиданнях греко-католицького почаївського «Богогласника» зі збереженням традиційної структури, що сформувався на католицькому ґрунті, а також у використанні загальних принципів структурування при відході від класичної богогласникової структури.

3) У ХХ ст. відбулося підхоплення традицій православного співу духовних пісень в українській діаспорі, що призвело до виникнення нового типу пісенника, де в одному виданні друкувалися традиційні канонічні піснеспіви з пісенними творами, що наближало його до католицьких та протестантських пісенників комплексного типу; при цьому групування в них пісенних творів нагадувало скоріше ранню українську православну традицію, що склалася на початку XVIII ст., з вільним розташуванням пісень різних тематичних груп, ніж тип пісенника з упорядкованою структурою.

Російська духовно-пісенна традиція, що розвивалася паралельно з українською і частково під її впливом, до ХХ ст. була виключно позабогослужбовою і репрезентована двома основними конфесіями – православною та старообрядницькою. Початковий етап її розвитку, на відміну від української традиції, задокументований більш детально: на сьогоднішній день до нас дійшла низка рукописів останньої третини XVII ст., які нині зберігаються у бібліотеках та музеях Москви та Петербурга. Перші російські рукописні пісенники демонструють хаотичність та безсистемність розташування пісенних творів. Серед пісенників, у яких відсутній будь-який принцип упорядкування, назовемо один з найвідомі-

міших рукописів того часу, що зберігається в Російській національній бібліотеці (ф. Погодіна, № 1974 [295]), який містить переважно польський репертуар, транслітерований кирилицею¹. Проте вже на першому етапі формування російської духовно-пісенної традиції ми бачимо спробу упорядкування пісенних творів, яку було здійснено у Новоєрусалимському монастирі – одному з найпотужніших та прогресивних церковних осередків Московської держави.

Серед тих, хто не просто звернув увагу на специфіку організації новоєрусалимського пісенного репертуару, а й подав власну інтерпретацію підходу укладачів пісенників до їх структурування, назовемо петербурзьку дослідницю О. Васильєву. Вона зазначає, що два універсальні принципи організації репертуару – алфавітний та тематичний – не завжди відображають загальний задум пісенних циклів або процес їх створення [13, с. 121–122]. О. Васильєва вказує на смислове та символічне, а не лише формальне упорядкування творів у пісенниках. Пісні у рукописах новоєрусалимської традиції є чітко організованими: 200 творів поділено на дві частини по 100; перші сто, у свою чергу, поділяються на дві частини по 50 пісень, з яких перша включає два цикли – «Місяцеслов» і «Алфавіт». Дослідниця вказує, що «перша група текстів – дванадцять псалмів, кожен з яких збирає імена святих, які поминаються протягом місяця (*Місяцеслов*), друга група – цикл із 37 псалмів, кожна частина якого відповідає літері алфавіту, а за числом літер, на які не знайдено слово для початку псалма, складено додаток – *Алфавіт* (у рукописі цикли не мають назв, вони введені заради зручності опису й аналізу)» [13, с. 122]. Обидва цикли «з точки зору музичного компоненту <...> є великими циклічними формами» [10, с. 269]. Наступні 50 творів – це польські пісні, записані кирилицею, які стилістично контрастують циклом «Місяцеслов» і «Алфавіт» [13, с. 123]. Цей контраст, на думку дослідниці, має символічний характер – «Місяцеслов» і «Алфавіт» є своєрідною відповіддю на виклик «нової, привабливої, але не своєї поезії» [10, с. 269]. О. Васильєва подає ще одну інтерпретацію обох циклів, зазначаючи, що у пісенних «місячних мінеях» святих (цикл «Місяцеслов») стверджувалося уявлення про єдине тіло Церкви [13, с. 122], а «Алфавіт» було задумано як своєрідний універсум православного Передання [10, с. 269]. Отже, цей принцип упорядкування ми окреслюємо як *символічний*, де алфавітний та тематичний принципи підпорядковані порядку більш високого рівня, який хоча й носив умоглядний характер, проте був, безумовно, важливий для тих, хто його закладав.

¹ Нині польські тексти рукопису з коментарями видано у книзі [228].

Друга половина рукопису (100 творів) містить пісні, розташовані за алфавітом, у якому зібрано «групи текстів, що є спільними за різними характеристиками» [10, с. 269], тобто пісні різної тематики, які згруповано за невеликими тематичними групами¹ (наприклад, за біблійною книгою Пісня над піснями, псалтирні, історичні, до святинь тощо [10, с. 270–271]). Описана дослідницею структура найбільш точно відтворена у рукописі з РНБ (ф. Титова, № 4172 [310]), в іншому рукописі (ф. Погодіна, № 426 [294]) вона дещо змінена [13, с. 122]. Цей принцип упорядкування також можна побачити і в інших рукописних пісенниках, наприклад, у рукописі з ДІМ [293]², у якому початкова частина не збереглася (до № 39), проте у подальшій частині є усі структурні ознаки, вказані О. Васильєвою, що свідчить про свідоме культивування цієї структури, тим самим підтверджуючи гіпотезу петербурзької дослідниці.

О. Васильєва зазначає, що формування єдиного за змістом циклу пісень не було завершено у зв'язку із засланням патріарха Никона. Повністю було закінчено лише цикли «Місяцеслов» і «Алфавіт», працю ж над пісенним циклом за біблійною книгою Пісня над піснями було обірвано [12, с. 448].

На жаль, символічний принцип так і залишився лише однією зі спроб створити оригінальну структуру православного пісенника, оскільки не знайшов продовження в російській духовно-пісенній традиції. Відсутність тяглості традиції між школою новоєрусалимських піснетворців і російською духовною пісенністю XVIII – XIX ст. можна пояснити не тільки зміною епох та стильових орієнтирів, а й умоглядністю самого підходу до упорядкування репертуару, який був більш органічним для Середньовіччя, ніж для Нового часу. Подальша переорієнтація пісенної творчості з церковного у секулярний бік (урочисті та панегіричні канти)

¹ Тематичні групи в російських пісенниках XVII ст. навряд чи можна вважати точними аналогами українських протокалендарних форм угруповання пісенного репертуару, хоча коріння в обох випадках сягає традиції, започаткованої в католицьких канціоналах. Відмінність генези стане очевидною вже у XVIII ст., коли в українсько-білоруській традиції закріпилися пісенники протокалендарного та календарно-тематичного типів, тоді як у російській у XVIII ст. структурування пісенників було абсолютно безсистемним. Також гіпотетично протокалендарні першовзірці російських пісенників XVII ст. можна пояснити їх українсько-білоруською генезою, де такий тип пісенника у XVII ст. вже міг існувати. Тож організація пісенного репертуару в російських рукописах кінця XVII ст. непрямо свідчить про українське або білоруське походження їх переписувачів.

² Рукопис опубліковано у виданні [239].

спричинилася до деактуалізації традицій новоєрусалимської школи у подальшому розвитку російської духовно-пісенної традиції. Однак в історії православної духовної пісні творчість новоєрусалимських піснетворців залишилася першою і єдиною втіленою спробою створення оригінальної структури православного пісенника.

Ще одним різновидом угруповання пісень у збірці став цикл Симеона Полоцького – Василя Титова «Римований Псалтир» («Рифмотворная Псалтирь»), текст якої було написано у 1680 р., а музику – у 1682–1686 рр. Цей цикл наслідував традиції європейських повних пісенних Псалтирів, що культивувалися у протестантському середовищі. Однак за зразок було взято «Давидів Псалтир» («Psałterz Dawidów») Я. Кохановського (1579) – твір, який репрезентував ренесансну гуманістичну, а не церковно-конфесійну традицію. Подібно до свого прототипу, цикл «Римований Псалтир» також мав надконфесійний характер, хоча й функціонував у православному середовищі. Втім, «Римований Псалтир» як музичний цикл видано так і не було, на відміну від поетичного, а тому у XVIII – XIX ст., як зазначає дослідниця цього твору Л. Сидорович, з часом тексти окремих псалмів відокремилися від музики В. Титова та функціонували у XVIII – першій чверті XIX ст. як самостійні нециклічні твори з новими мелодіями [182, с. 33]. Таким чином, хоча у російській традиції було представлено жанр повного пісенного Псалтиря, він не став поширеним через відсутність відповідного конфесійного середовища. «Римований Псалтир» залишився унікальним у своєму роді твором, так само, як і його прототип – твір Я. Кохановського.

Відзначимо також оригінальні структурні розділи в російських пісенниках, яких немає в українській традиції. Вже йшлося про цикл «Місяцеслов», який містив 12 пісень, у яких згадуються імена всіх святих, що припадають на цей місяць. Зазначимо, що місяцеслови є не лише в новоєрусалимських рукописах. «Місяцеслов» доповнює псалтирний цикл Симеона Полоцького. Російські місяцеслови були своєрідними, хоча й далекими аналогами українських пісенників календарного типу, вони виникли раніше, однак вже у XVIII ст. виходять з ужитку. Другим оригінальним структурним розділом російських пісенників був цикл 10 біблійних пісень, створених на основі першоджерел жанру канону¹. Він є оригінальним опусом Симеона Полоцького і записаний разом із «Місяцесловом» після псалтирного циклу. На тексти «Місяцеслова» і циклу біблійних пісень В. Титов також створив музику.

¹ Про цей цикл див. у розділі роботи, присвяченій псалтирним і біблійним пісням.

Отже, в останній третині XVII ст. існували кілька способів упорядкування великого за обсягом корпусу пісень, що часто поєднувалися – алфавітний, тематичний, символічний, при цьому найбільш наочним у рукописах був саме алфавітний принцип. Символічний вже у XVII ст. вийшов з ужитку, тематичний як головний (групування пісенних творів у міні-цикли за тематикою) та алфавітний як допоміжний (покажчик пісень за алфавітом, що виконував функцію змісту) стали єдиними принципами упорядкування російських пісенників у XVIII – XIX ст. Апробований часом і практикою календарно-тематичний тип пісенника, що став провідним для католицьких канціоналів і вплинув на подальший розвиток усієї європейської, а не лише католицької, духовно-пісенної традиції, на російському ґрунті так і не сформувався, оскільки позабогослужбове призначення пісень не змогло утворити відповідні умови для виникнення та закріплення календарного принципу упорядкування репертуару, який генетично був пов'язаний з богослужбовими книгами.

Ми особисто переглянули та ознайомилися з описами кількох десятків російських рукописних пісенників XVIII – XIX ст. У більшості випадків пісні записувалися без будь-якої системи, хоча значна кількість рукописів мала покажчик пісень (алфавітний або ж за змістом), який дозволяв швидко відшукати той чи інший твір. Зупинимося на кількох зразках, які є репрезентативними для російської традиції. Серед збірок виділимо нотований рукопис середини XVIII ст., що нині зберігається в Україні [298]. У рукописі зібрано світські й духовні пісні, останні містяться лише у другій половині збірки; у блоці духовних пісень є й кілька світських, зокрема пісні на ушавлення імператриці Єлизавети. У цій збірці відсутнє будь-яке тематичне упорядкування пісенних творів. Духовні пісні у другій половині рукопису розташовано так: псалтирна пісня (переспів 45-го псалма авторства Симеона Полоцького), пісня на Преображення, пісня морально-повчального змісту, пісня різдвяного циклу про побиття немовлят, пісня великопісного циклу про страждання Богородиці під хрестом, різдвяна пісня, псалтирна пісня (переспів 136-го псалма) (усі вони перемежуються віватними кантами на честь Єлизавети), пісня морально-повчального змісту, псалтирна пісня (переспів 148-го псалма), дві різдвяні пісні, пісня на Благовіщення, богородична пісня, пісня до Ісуса Христа, псалтирна пісня (переспів 37-го псалма авторства Димитрія Ростовського), різдвяна пісня, морально-повчальна пісня, пісня на честь Св. Миколая, великодня пісня, пісня на честь Св. Іллі, пісня прославною змісту (останні пісні перемішані зі

світськими пісенними творами). Усі духовні пісні записні один почерком, тобто переписувачем збірки була одна особа (у рукописі є сторінки з іншими почерками, але вони є лише на порожніх аркушах і не впливають на загальне структурування пісенника).

Цікавим є той факт, що у цьому пісеннику багато творів українського походження («Вси языцы всих стран лица» [298, арк. 53 зв. – 54], «Ісусе мой прелюбезный» [298, арк. 57 зв. – 58], «Шедше триє цари» [298, арк. 60 зв. – 61], «Ты еси Ісусе, ты моя радосте» [298, арк. 63 зв. – 64], «А кто, кто Николая любит» [298, арк. 69 зв. – 70) та ін.], російський репертуар представлено творами новоєрусалимської традиції («Уже тя лишаюся, сладкое чадо» [298, арк. 49 зв. – 50] та «Римованим Псалтирем» Полоцького – Титова («Бог нам сила прибѣжище» [298, арк. 41 зв. – 42]). Велика кількість українських пісень, і не лише духовних, свідчить про їх популярність у російському репертуарі середини XVIII ст., проте цей рукопис однозначно репрезентує російську традицію, свідченням чому є не лише російські пісні, невідомі в Україні, а також порядок їх запису у пісеннику (твори розташовано безсистемно, відсутні тематичні міні-групи).

Ненотований рукописний пісенник, переписаний у 50-70-х рр. XVIII ст. у Новгороді [303], що містить твори духовного й світського змісту, вирізняється красивим та каліграфічним почерком, яким переписано весь рукопис. Розпочинається він переліком пісень («Реестр фалмам» та «Реестр кантам»), за допомогою якого можна знайти той чи інший твір. Проте усередині кожного з двох розділів розташування творів є безсистемним. Перераховувати усі пісні у даному випадку є недоцільним, бо існує детальний, хоча і небездоганний опис джерела¹. Зробимо лише кілька зауважень щодо розташування пісень у першій групі. Дві третини творів збірки – пісні морально-повчального або покаянного змісту (про нещасливу долю, смерть, суєтність мирського життя тощо), у які вкраплені поодинокі твори, присвячені подіям з життя Ісуса Христа (Різдво, Хрещення, Цвітну неділю, Преображення), Богородиці (Плач Богородиці) або ж пісні святим (Василю, Іоанну Златоусту, Іоанну Предтечі)². Уміщення пісень зазначеної тематики у корпус морально-повчальний також є несистемним: різдвяні пісні записуються кілька разів протягом усього збірника, кілька разів у різних частинах збірки вміщено плач Богородиці, пісні до святих також розкидані по всьому рукопису. Зазначимо, що у даному випадку йдеться про одну зі збірок, яка вирізняється надзвичайною охайністю оформлення. Це означає, що пе-

¹ Опис пісень збірки див. у [158, с. 120–128].

² Серед пісень багато українського походження.

реписувач дуже ретельно підходив до її укладання, і підбір та систематизація репертуару відображає світоглядні позиції автора, який не переймається тим, що у збірці повністю відсутнє таке поняття як тематичне групування пісень, не кажучи вже про використання календарного або тематичного принципів їх систематизації.

Отже, ми бачимо, що відсутність чіткої структури упорядкування творів у рукописних пісенниках російської традиції не залежало від того, скільки було переписувачів рукопису. Пісенник у російській позабогослужбовій традиції не був зібранням пісень для усіх потреб християнського життя – церковного й позацерковного, подібно до європейських канціоналів, а був лише збіркою, де записано улюблені пісні для задоволення духовних потреб (домашній позахрамовий спів), а тому їхній зміст не був ніким та нічим регламентований, лише індивідуальними смаками та уподобаннями переписувача. Цим російські пісенники суттєво відрізнялися від українських православної традиції, в яких уже на початку XVIII ст. можна спостерігати риси протокалендарного типу з тематичними міні-групами пісень до церковних свят.

У XIX ст. в російській рукописній традиції вже можна відшукати пісенники, де твори поєднуються у тематичні групи, що утворюють мініцикли. Як приклад наведемо нотований збірник з м. Ростова (1838), що нині зберігається у РДБ і в оцифрованому вигляді представлений в мережі інтернет [311]. Його упорядкування ми також не можемо назвати системним, проте пісні різної тематики у ньому не розпорошені по всій збірці, а поєднані у кілька тематичних міні-груп. Ці групи іноді безпосередньо переходять одна в іншу, іноді перемежуються піснями світськими або морально-повчального змісту. Відкривається пісенник творами до Ісуса Христа, більшість яких належить перу Дмитрія Ростовського, що пов'язано з місцем укладання збірки («Имам аз своего Ісуса моего» [311, арк. 4], «Ісусе мой прелюбезный сердцу сладосте» [311, арк. 4 зв. – 5], «Похвалу принесу сладкому Ісусу» [311, арк. 5 зв. – 6], «Христе мой Боже Ісусе сладчайшій» [311, арк. 6 зв. – 7], «Превзыдох мѣру о! мой вѣчный Боже» [311, арк. 7 зв. – 8], «Ты мой Бог Ісусе ты моя радосте» [311, арк. 8 зв. – 9]. Далі йдуть кілька тематичних груп пісень, серед яких пісні до Богородиці, пісні до святих, у т. ч. Дмитрію та Авраамію Ростовським, різдвяні пісні, псалтирні пісні, пісні на Вербну неділю, Великдень, П'ятидесятницю та Трійцю, псалтирні пісні, різдвяні пісні. У кожній групі мінімум 2 пісні, найчастіше – 4–5. Загалом розташування творів не можна назвати системним, особливо враховуючи той факт, що між

цими групами були пісні-«вкраплення» іншого змісту, однак у певних випадках доволі чітко можна побачити риси календарного принципу упорядкування пісенних творів, особливо там, де містяться пісні перед-великоднього та великоднього періоду. Пояснити вплив календарного та тематичного принципів можна церковним середовищем, де був переписаний пісенник (його переписувачем був «города Ростова Николаевской, что на Подозерьѣ, церкви священник Іоанн Федоров сын Лебѣдев» [311, арк. 3]). Отже, у російській духовно-пісенній традиції у ХІХ ст. представлений протокалендарний тип пісенника.

Календарно-тематичний тип пісенника у Російській імперії з'явився лише наприкінці ХІХ ст. у зв'язку із виходом православних видань «Богогласника», що зберігали або незначною мірою видозмінювали його оригінальну структуру, що не могло не свідчити про актуальність католицького упорядкування пісенних творів для православних християн. Сьогодні ми спостерігаємо спробу оновити католицький календарний принцип і зробити його більш православним. Показовим у цьому відношенні є нове видання «Богогласника» (Москва, 2002) [251], яке спирається на петербурзьке видання 1900 р. У ньому упорядковано пісенний репертуар за календарним та тематичним принципами, однак за основу взято православний церковний календар. «Богогласник» 2002 р. відкривається піснею на Різдво Богородиці – свято, що розпочинає літургійний рік за східно-християнським календарем. Пісні господського, богородичного циклів й до святих йдуть в одному розділі згідно з церковним календарем, іноді порушуючи його порядок: пісні на Преображення та Успіння вміщені після пісень на Благовіщення і до передпісних. Трансформація «Богогласника» 2002 р. та його наближення до православного церковного календаря свідчить про прагнення надати пісеннику інший, відмінний від католицького прототипу, вигляд, і водночас про те, що сформована в католицькому церковному середовищі структура є найоптимальнішою, і навіть трансформації, що відбулися у «Богогласнику» 2002 р., вказують про потенційну продуктивність організації пісенника за календарним принципом. Зазначимо, що використання останнього не вплинуло на статус духовних пісень: у повній назві пісенника підкреслено, що пісні є позабогослужбовими.

Стосовно інших сучасних російських православних пісенників, то їх вивчення може стати окремою темою для дослідження. Наведемо лише один зразок типової, за нашими спостереженнями, збірки духовних пісень. Ненотований російський пісенник «Духовные песни» (Любінський Омської обл., 2014) [267] не має розподілу пісень за розділами, однак весь репертуар поділено на кілька тематичних груп: пісні до Бога

молитовного, покаянного та прославною змісту, до Богородиці, до святих, морально-повчального змісту. Як ми бачимо, загальний порядок пісенних творів дуже нагадує той, що є у «Богогласнику». Проте є одна суттєва відмінність – у чотирьох великих тематичних групах відсутні твори до церковних свят, у своїй більшості пісні не приурочені до подій з життя Ісуса Христа й Богородиці. Наприклад, серед пісень першої тематичної групи немає творів до Різдва або Великодня, проте є дві пісні про хресну смерть Ісуса Христа, які, однак, трактовано не у контексті прив'язки до конкретного дня церковного календаря, а як нагадування людині про її відкуплення через страждання та смерть Спасителя, тобто у морально-етичному ключі.

Узагальненість змісту духовних пісень – одна з ключових рис російської духовно-пісенної традиції, яка трактувала пісні передусім як різновид індивідуальної молитовної практики. Навіть у контексті співу усієї громади ці твори не вважалися складовою богослужбової музики. Якщо загальне упорядкування пісенника і нагадує структуру українського «Богогласника», то внутрішнє наповнення кожного розділу є типовим для російської традиції. Втім, структурування пісень за великими тематичними групами, на нашу думку, є свідченням поступового включення духовних пісень у контекст церковного співу, принаймні як його підготовчий етап.

Покажемо під оглядом відтворення національних російських традицій є оригінальний пісенник «Избранные псалмы в современном переводе с нотным приложением» (Москва, 1999) [274], які належать перу поета А. Лучника і покладені на музику автором текстів разом із В. Смирновим. Цей твір безпосередньо відсилає нас до традиції «Римованого Псалтиря» Симеона Полоцького – Василя Титова, хоча у даному випадку йдеться не про повний пісенний Псалтир, а лише про вибрані псалми. Твір опубліковано за благословенням московського патріарха Олексія II, отже, він має апробацію церковної влади, хоча й не призначений для богослужіння. Під оглядом структури видання має дві частини, де у першій надруковано поетичні переспіви обраних псалмів (57 текстів), у другій – тексти з мелодіями (39 творів); усі псалми розташовані у порядку біблійного першоджерел. Зазначимо, що подібних циклів у сучасній православній українській традиції немає, що черговий раз доводить нетотожність української та російської духовно-пісенних традицій, які мають різну історію, що лише час від часу перетиналася.

Ще однією відмінністю російської духовно-пісенної традиції від української є її старообрядницька гілка, де основним жанром є духовний стих. Вже зазначалося, що духовний стих старообрядців не належить до фольклорних жанрів, також він не є чисто позабогослужбовим жанром, бо духовні стихи могли включатися і в богослужіння.

Структурування збірок старообрядницьких духовних стихів, як і сучасних російських православних пісенників, також може стати предметом спеціального дослідження. Стосовно старообрядницької традиції, то ми лише висловимо кілька спостережень щодо варіантів розташування творів у цих збірках¹. У рукописах кінця XVIII ст. взагалі відсутнє структурування за календарним принципом, а у самих збірниках переважають тематика морально-повчальна та покайнна (особливо популярними є стихи Іоасафа царевича Індійського). Один зі способів циклізації творів у зібранні – розташування згідно гласів: саме так організовано збірку кінця XVIII ст. [306], де основний масив піснеспівів упорядковано за 8 гласами (цикл відкриває напис «Стихи покайнні же прибавочны. На осмь гласов» [306, арк. 72]).

У збірках старообрядницьких духовних стихів XIX ст. більшої ваги набувають барокові пісні (більшість з них має українське походження), які, на відміну від збірок з православного середовища, записувалися крюковою нотацією. Зміна репертуару в рукописах, починаючи з 10-х рр. XIX ст., привела до того, що пісні до християнських свят почали записувати за календарним принципом (протокалендарний тип). Так, у рукописі початку XIX ст. [307] є два міні-цикли пісень, приурочені до церковних свят: на початку рукопису йдуть стихи та псалми до Великодня, Різдва, Богоявлення, Преображення [307, арк. 1 – 19 зв.], у середині – стихи та псалми до Великодня, Різдва, в'їзду Господнього до Єрусалиму [307, арк. 57 зв. – 65 зв.]. У рукописі 10-х рр. XIX ст. [305] цикл пісень до календарних свят лише один і записаний на початку рукопису, проте він містить більшу кількість творів: стихи та псалми на свята Різдва Христового, Богоявлення, Введення та Успіння Богородиці, в'їзду Господнього до Єрусалиму та Великдень [305, арк. 32 зв. – 98 зв.]. Рукопис першої чверті XIX ст. [304] також містить на початку низку пісень календарного циклу: стихи та псалми на свята Введення Богородиці, Різдва Христового, Богоявлення, в'їзду Господнього до Єрусалиму, Великдень, Вознесіння, П'ятидесятницю [304, арк. 1 – 45]. В останньому рукописі календарний принцип виражено найбільш послідовно (твори йдуть відповідно до

¹ Висновки базуються на виданні [158], де міститься опис більше 20-ти старообрядницьких (нотованих крюковим письмом та ненотованих) рукописних збірок.

хронології свят у церковному році), в той час як у попередніх збірках міні-цикли духовних стихів та псалм на церковні свята розташовані більш вільно. Зазначимо однак, що далеко не кожен старообрядницький рукопис того часу й пізніше мав цикл пісень календарного типу.

Інтерес до організації пісенних творів за календарним принципом і у православних, і в старообрядців навряд чи можна пояснити впливом богогласникової традиції, хоча повністю її вплив – скоріше опосередкований, ніж безпосередній – виключити також неможливо. Тут можна говорити скоріше про процес *природного структурування*, коли пісні однієї тематики записували разом. В українському православному репертуарі цей процес розпочався наприкінці XVII ст. – на початку XVIII ст., у російському – на початку XIX ст. Процес природного структурування пісенних творів, приурочених до церковного календаря, свідчить зокрема про поступове або хоча б про потенційне залучення духовних пісень до богослужбового співу.

Підсумуємо основні риси організації репертуару в російській духовно-пісенній традиції.

1) Російська духовна пісенність репрезентована до XX ст. двома основними конфесіями – православною та старообрядницькою. Вона культивувала лише один тип духовно-пісенних творів – позалітургічний. Пісні призначалися для домашнього співу, а також для позахрамових молитовних практик мирян, що не могло не позначитися на тематиці творів і, відповідно, на способі їх розташування у пісенниках. Найбільша кількість пісень припадає на твори морально-повчального змісту, а також споріднені за змістом молитовні, благальні, покайні тощо; значно менше було пісень до Богородиці, святих, церковних свят. Однорідність змісту не потребувала групування пісенних творів в окремі розділи, а тому в більшості рукописних пісенників російської традиції порядок пісень не був регламентованим. Для практичного користування на початку рукопису створювався реєстр пісень – алфавітний або посторінковий.

2) Окрім вільного, в російських пісенниках застосовувалися й інші типи організації репертуару – алфавітний і тематичний, які в різний спосіб слугували засобом упорядкування матеріалу. Втім, обидва принципи як загальні та абстрактні не сприяли формуванню пісенника як єдиної книги, якою був пісенник комплексного типу. Алфавітний та тематичний принципи організації репертуару в рукописних пісенниках виконували функцію зовнішнього, але не сутнісного упорядкування. Єдиним принципом, який тяжів до розуміння пісенника як цілісності,

не лише практичної, а й смислової, був символічний, запропонований ченцями Новоєрусалимського монастиря, однак через свою складність, а також у зв'язку з подальшими секулярними процесами цей оригінальний, але уможливлений спосіб організації пісенного репертуару не знайшов свого продовження.

3) Для російської пісенності найбільш близьким з європейських виявився тип пісенника, культивований у протестантському середовищі, а саме повний пісенний Псалтир. Втім, не маючи відповідного конфесійного ґрунту, він у російській традиції не закріпився, і лише наприкінці ХХ ст. пісенний Псалтир стає актуальним у зв'язку з оновленням традиції перекладу псалмів.

4) Відсутність зв'язку пісень з богослужінням не створило передумов формування в російській духовно-пісенній традиції найбільш продуктивного типу пісенника – комплексного, в якому важливе місце посідає група пісень до церковних свят, впорядкована за календарним та тематичним принципами. Останній в російській традиції використовувався дуже обмежено: упорядкування невеликої кількості пісень за календарним принципом (протокалендарний тип пісенника) можна побачити лише в незначній масі усієї рукописної спадщини, цей принцип ніколи не використовувався послідовно і до того ж став уживатися пізно – у ХІХ ст. Інтерес до календарно-тематичного типу пісенника пов'язаний із збільшенням ваги пісень до церковних свят, що не було типовим для російської духовно-пісенної традиції, яка віддавала перевагу морально-повчальним творам; пісні, приурочені до дат церковного календаря, були більш вживаними у священницькому та старообрядницькому середовищі. Використання календарно-тематичного типу пісенника також може свідчити про етап зародження форм паралітургічного співу.

Попри зовнішню подібність структури українських та російських пісенників позабогослужбового призначення, упорядкування репертуару в них свідчить про відмінність обох традицій. Вільне й нерегламентоване розташування пісень є найбільш типовим способом розміщення творів у збірках православної традиції на ранньому етапі її формування, що характерно і для української, і для російської традицій. Однак вже у ХVІІІ ст. на українських землях у православному середовищі формується пісенник протокалендарного типу, де пісні до церковних свят представлені у мініциклах, чого не спостерігаємо в російських пісенниках того ж періоду. Після закріплення у ХVІІІ ст. в паралітургічній (греко-католицькій) гілці української традиції пісенника комплексного типу, де репертуар організовано за календарним і тематичним принципами, цей тип пісенника згодом поширюється і в православному середовищі, вплинувши на розви-

ток православної української духовної пісенності. В російській традиції календарний принцип упорядкування використовувався дуже обмежено і лише з XIX ст., натомість у ній виникла специфічна форма упорядкування пісенників, в основі якої було покладено символічний принцип (у новоєрусалимській монастирській спільноті), яка була унікальною і не мала аналогів у Західній Європі. І в українській, і в російській православній традиції, попри використання пісенників з календарним та тематичним принципами організації репертуару, створених під впливом «Богогласника», відсутній пісенник комплексного типу, який би містив пісні, призначені для богослужіння, разом з пісенними творами, що освячують християнське життя у позахрамовому просторі.

2.3. Структурування греко-католицьких співаників

В українському унійному церковному середовищі, починаючи з 30-х рр. XVIII ст., набуває актуальності пісенник, призначений не лише для приватних молитовних практик та різного роду публічних молебнів, процесій та прощ, а й для використання на богослужінні (духовні пісні як доповнення канонічних літургічних піснеспівів) та різноманітних храмових відправах. Паралітургічне виконання духовних пісень сприяло формуванню співаника, що орієнтувався на європейські канціонали та пісенники з календарно-тематичною структурою.

Свідченням паралітургічного виконання пісень стали видозміни у структурі рукописних співаників. Ю. Медведик, проаналізувавши велику кількість українських рукописних пісенників, констатує, що у західноукраїнських пісенниках з 30-х рр. XVIII ст. структурування репертуару відбувається на основі календарно-тематичного принципу [145, с. 90]. Зазначимо ще один момент, показовий для західноукраїнської духовно-пісенної традиції, який є очевидним, проте не до кінця усвідомленим: після початку використання у пісенниках календарного принципу організації репертуару в них вже ніколи не використовувалися інші (у православній традиції від її початку дотепер ми постійно бачимо варіативність структурування пісенників, про що йшлося у попередньому параграфі), що є не лише свідченням оптимальності даного підходу при упорядкуванні пісенних творів, а й свідченням *безпосереднього зв'язку між паралітургічним призначенням* духовних пісень та використанням у співаниках *календарно-тематичної структури*. Останню тезу підтверджує і той факт, що на східних та центральних українських землях пісенники календарно-тематичного типу не були відомі, оскільки

ки не було підстав для їх появи через відсутність у православному середовищі практики паралітургічного співу духовних пісень, принаймні у формах, культивованих Унійною Церквою.

Також звернемо увагу на той факт, що описаний в попередньому параграфі східноукраїнський пісенник З. Дзюбаревича (30-ті рр. XVIII ст.) з деякими елементами упорядкування (протокалендарний тип), був переписаний практично одночасно із першими західноукраїнськими збірками, у яких було використано календарно-тематичну структуру. І якщо протягом наступних п'ятдесяти років західноукраїнські пісенники календарно-тематичного типу невпинно еволюціонували, про ще детально йтиметься нижче, то ті зразки рукописних пісенників кінця XVIII ст., що дійшли до нас зі східноукраїнських земель (їх огляд було здійснено у попередньому параграфі), свідчать про відсутність еволюційної динаміки в пошуках більш оптимальної форми упорядкування духовно-пісенного репертуару. Це пояснюється тим, що співаники функціонували у православному середовищі і не були безпосередньо пов'язані з паралітургічними практиками.

Звернемо увагу і на такий момент: при формуванні у XVII ст. спочатку українського та білоруського, згодом російського православного духовно-пісенного репертуару авторам та переписувачам були відомі європейські (передусім католицькі) канціонали та пісенники, звідки вони черпали частину репертуару, проте жодного разу не було запозичено їхню структуру, навіть більше – в російській новоєрусалимській традиції було здійснено спробу виробити власний принцип організації духовно-пісенного репертуару. Лише у зв'язку з поширенням в унійній церковній практиці паралітургічного співу духовних пісень з'явилася потреба у наслідуванні не лише західних текстових і музичних форм пісенних творів, а й співацьких книг, у яких вони були записані.

Процес формування українського¹ пісенника, в основу якого було покладено календарний принцип організації репертуару, йшов доволі повільно. Це було пов'язано з тим, що українська, як і білоруська унійна церковна практика базувалися на традиціях богослужіння візантійського обряду і мала інший історичний шлях. Було важливо органічно поєднати музично-літургічні форми східного обряду з традицією співу духовних пісень на богослужінні, що виникла в католицькій церковно-

¹ Ми говоримо саме про українські співаники, бо остаточне формування пісенника, в основі якого лежав календарний принцип організації репертуару (почаївський «Богогласник»), відбулося саме на українських землях – на Волині, проте вагому роль у його формуванні зіграла й білоруська духовно-пісенна традиція, про що буде сказано нижче.

літургічній практиці. Саме тому процес формування пісенника на основі календарно-тематичної структури йшов не так швидко, як міг би, і на різних етапах виникали різноманітні форми упорядкування пісенних творів, у яких кристалізувався тип співаника з базовими календарним і тематичним принципами організації пісенного репертуару.

Уточнимо, що маємо на увазі під календарним і тематичним принципами. *Тематичний* принцип організації передбачав групування пісень спільної тематики (покаянні пісні, похоронні пісні та ін.), *календарний* – створення циклу пісень, організаційним компонентом якого був церковний календар (пісні на Різдво, Великий піст, великодній період та ін.). Останній найчастіше був представлений не в «чистому» вигляді, а у поєднанні з тематичним (*календарно-тематичний тип* співаника), тобто розташовував не окремі твори, а *тематичні групи пісень за календарним принципом*. Якщо тематичний принцип був представлений у пісенниках православної традиції, то календарний (у тому числі з календарно-тематичною організацією репертуару) – лише в унійній, і лише згодом під впливом останньої використовувався в православних друках.

Серед рукописних пісенників 30-40-х рр. XVIII ст. з календарно-тематичною організацією репертуару, що дійшли до нас, є зразки західно-галицької (Тилицький пісенник [299], Кам'янський богогласник [277], пісенник Даміяна Левицького [302]), закарпатської (Нижньо-Тварозький пісенник [320]) та білоруської (Супрасльський богогласник [225]) традиції. Мала кількість джерел не дозволяє констатувати принципів відмінність регіональних традицій на початковому етапі формування паралітургічного пісенника, яка стала більш виразною пізніше. Розглянемо ці рукописні пісенники більш детально під кутом зору пошуків організації репертуару відповідно до церковного календаря.

Тилицький пісенник (1730-х рр.) із західної Галичини (с. Тилич Новосондецького повіту, нині Польща), який також в літературі відомий як пісенник Якуба Хованця [299], має такі групи пісень (зазначено фактичний зміст творів, що не завжди збігається із заголовками переписувача): *псалтирні* пісні; пісні на *господські свята* (Різдво, Богоявлення, Великий піст, Великдень); пісні *різного змісту* (розпочинаються піснями до Ісуса, далі йдуть покаянні, про смерть та Страшний суд), серед яких також є кілька пісень календарного циклу, зокрема пісні до Св. Євхаристії (Ad Sanctissimum Sacramentum) «Твоя честь, хвала» [299, арк. 57 – 57 зв.], до Св. Духа (Ad Sanctissimum ac Vivificum Spiritum) «Царю Небесний и Утѣшителю» [299, арк. 59 зв. – 60 зв.], на Хрестовоздвиження (Ad Sanctissimum ac Vivificam Domini Jesu Christi Crucem) «О трєблаженное древо»

[299, арк. 65 зв. – 66 зв.], на Вербну неділю «Днесь благодать нас собирает» [299, арк. 74]; *богородичні* пісні молитовного, благального, прославленого характеру, пісні до найбільш шанованих богородичних ікон, серед яких є й кілька календарних, зокрема пісня на Благовіщення (Pro Festo Annuntiationis) «Tam przy łące przy zieloney» [299, арк. 84 – 84 зв.], після якої йдуть кілька небогородичних пісень, на Успіння (Pro Festo Assumptionis ejus) «Архангели з неба пришли до Богородици» [299, арк. 93 – 94 зв.], на Різдво Богородиці (Pro Festo Nativitatis) «Радуйтеся, вси людїє, Дѣва ся раждает» [299, арк. 105 зв. – 107 зв.], на Благовіщення (Pro Festo Annuntiationis ejus) «Послан бысть Архангел Гавріил» [299, арк. 108 – 109 зв.], на Успіння (Pro Festo Assumptionis) «O przedziwna Królowa, Tyś w słońce przybrana» [299, арк. 114 зв. – 115]; пісні *до святих* (до свята Різдва Івана Хрестителя (2 твори), Луки, Димитрія, Козьми та Даміана, архангела Михаїла, Варвари, Миколая (4 твори), апостолів Петра і Павла, Петра); наприкінці збірки записано кілька *світських* пісень.

У пісеннику є також твори, записані іншим почерком, які йдуть всупереч його структурі: наприклад, євхаристична пісня (Пѣснь о Святом Сакраментѣ) «Святый, святый, святый, наде вшистких святый» [299, арк. 23 зв.], розміщена між піснями різдвяного циклу і великопісними на колись порожній сторінці, після великопісних пісень йдуть два варіанти (польський та український) пісні про польську державу (O Koronie Polskiey, O Koronѣ Полской) «Hej Polska Korona miła» та «Ей, Полска Корона мила» [299, арк. 35 зв. – 36], однак найчастіше такі пісні дописувалися до відповідних тематичних груп.

Таким чином, у збірці є чотири великі (господські, покайні, богородичні, до святих) та дві невеликі (псалтирні, світські) тематичні групи. Календарний принцип найбільш послідовно виявлено у циклі господських пісень у період від Різдва до Великодня, інші пісні циклу господських свят (Св. Євхаристії, Св. Духа, Хрестовоздвиження, Вербна неділя) розкидано між піснями покайної тематики; пісні до богородичних свят та пам'ятних днів святих розміщено поза хронологією: наприклад, пісень на богородичні свята усього 5, з них по 2 твори на Благовіщення та Успіння, які розкидано між богородичними піснями, не прив'язаними до конкретних свят. Також зазначимо розташування творів покайного змісту між господськими та богородичними піснями, що є доволі нетиповим щодо загальної логіки упорядкування співаників. У Тилицькому рукописному пісеннику, який є одним із ранніх зразків використання календарно-тематичної структури, ми бачимо, що його було вжито цілком свідомо, хоча не послідовно і не у всіх тематичних групах. Однак навіть і в такому вигляді цілком очевидним є цілеспрямоване прагнення укладача

наслідувати католицькі європейські зразки для упорядкування пісенника паралітургічного призначення.

Рукописний пісенник, відомий у науковій літературі як Кам'янський богогласник (с. Кам'яна Грибівського повіту, нині Польща, 1734 р.) [277]¹, розпочинається великим циклом богородичних пісень². На початку збірки йдуть пісні до богородичних свят, починаючи від свята Різдва Богородиці, яке відкриває літургічний рік за східним календарем, далі слідує пісні на свята Покрови, Введення у храм, Зачаття Богородиці, Благовіщення, Покладення Ризи Богородиці, Успіння, Покладення чесного Пояса Богородиці, що повністю відповідає хронології свят у східному церковному календарі. Після пісенних творів, приурочених до свят, йдуть пісні до Богородиці загального змісту, в тому числі й іконославильні.

Наступний розділ пісенника містить пісні до господських свят та пам'ятних днів святих, який також розпочинається від вересня (свято Воздвиження Чесного Хреста) і завершується святом Усічення голови Івана Хрестителя, що припадає на 29 серпня (цикл пісень, на жаль, є неповним, оскільки в рукописі відсутні сторінки). Якщо богородичний розділ має календарно-тематичну (міні-групи пісень до кожного свята) і тематичну структуру (богородичні пісні загального змісту), то другий – календарну, де на кожне свято є лише по одній (рідко 2, на найбільш популярні свята – до 4-х) пісні. Календарний принцип пізніше стане популярним у закарпатському регіоні.

Третій розділ збірки, визначений переписувачем як компендіум, містить пісенні твори на великопісний (чотиридесятниця) та великодній період (п'ятидесятниця). Ця частина збірки є типовим зразком календарно-тематичної структури пісенника.

Кам'янський богогласник переписаний одночасно з Тилицьким співаником, однак демонструє, на відміну від останнього, послідовне використання календарного та тематичного принципів укладання пісенників. Зазначимо, що перші два розділи Кам'янського богогласника за тематикою відповідають *Proprium de sanctis* (нерухомі свята) католицьких літургічних книг, в той час як третій – *Proprium de tempore* (рухомі свята). Відповідно до традиції укладання європейських канціоналів та пісенників у частині *Proprium de sanctis*, де відокремилися два розді-

¹ Опис пісень збірки див. у [204].

² Рукопис зберігся не повністю, стосовно дискусій щодо його структури див. монографію Ю. Медведика [145, с. 92–93].

ли – до богородичних свят та пам'ятних днів святим, у Кам'янському богогласнику окремо йдуть пісні до Богородиці і до святих. Відмінність від структури традиційного католицького пісенника в українському рукописі полягає в а) інверсійному порядку розділів (традиційно спочатку має бути *Proprium de tempore*, потім – *Proprium de sanctis*); б) *Proprium de tempore* представлений лише передвеликодньо-великоднім періодом, тоді як він має включати і свята адвентово-різдвяного циклу; в) у пісеннику використано східний, а не західний церковний календар, при цьому до свят вже долучено суто католицькі – Св. Євхаристії (Божого Тіла), Співстраждання Богородиці.

Рукописний пісенник Даміана Левицького (с. Крампна Ясельського повіту, нині Польща, 1739–1740 р.) [302] зберігся не повністю¹. З усіх ранніх унійних збірок він є найменш структурованим. Розпочинається пісенник циклом передвеликопісних пісень, наприкінці якого записано одну великодню пісню; далі йдуть два поспіль цикли великопісних пісень; потім – великодні пісні. Зазначимо, що цикл великодніх пісень є дуже невеликий, і після кількох творів йдуть пісні на господські свята (В'їзд Ісуса до Єрусалиму, Різдво), до святих (до Св. Іллі, Св. Івана Хрестителя тощо), богородичні (на свято Покрови і загального змісту), при цьому їх порядок запису є абсолютно вільним. Далі у рукопису розміщено невеликий цикл псалтирних пісень (3 твори), після яких записано кілька пісень різного змісту (з календарного циклу – пісня на Вознесіння). Наступний блок містить пісні на богородичні свята (Благовіщення, Різдво Богородиці, Зачаття Богородиці, Введення у храм, Покрова, Успіння) і пісні до Богородиці загального змісту. Подальше розташування пісень є безсистемним, де чергуються богородичні пісні (до свят і загального змісту), пісні до святих (Димитрію, Луці, Варварі, Миколаю), різдвяні пісні, твори морально-повчального та есхатологічного змісту; серед пісень навіть є російський віват. Однак, попри недостатню системність на рівні цілої збірки², пісенник має чітко виражені риси календарно-тематичної структури. Значна кількість пісенних творів групується

¹ У пісеннику відсутні перші 90 сторінок, тому частину його змісту можна реконструювати лише гіпотетично. Ю. Медведик цілком слушно зауважує, що на початку збірки найімовірніше були записані пісні на Різдво, Богоявлення, Стрітення [145, с. 97], оскільки далі йдуть пісні великопісної тематики.

² Ми не згодні з думкою Ю. Медведика щодо того, що співаник Даміана Левицького своїми тематичними рубриками є найбільш подібний до почаївського «Богогласника» [145, с. 97]. Рубрики, представлені у дослідженні вченого [145, с. 96], дійсно демонструють подібність до богогласникових, але вони є вибіркови-ми і не відображають реальний зміст пісенника.

циклами, іноді доволі розлогими, послідовність груп пісень часто йде за церковним календарем (великопісні та великодні пісні), є цикл пісень до богородичних свят, однак їх запис не вповні відповідає хронології. Це той приклад, який яскраво демонструє відмінність несистемності позалітургічного та паралітургічного пісенника. У першому випадку безсистемність є системою, а елементи системності є на рівні емпіричних знахідок, у другому – системність проглядає навіть у хаотичності упорядкування репертуару, бо вона є набором систем, а не елементів.

Нижньо-Тварозький співаник середини 30-х рр. XVIII ст. [320]¹ репрезентує закарпатську традицію. Він має яскраві риси календарно-тематичної структури, витриманої, як і в більшості рукописів 30-х рр., не зовсім послідовно. На початку збірника (у рукопису відсутні початкові сторінки) йдуть богородичні пісні загального змісту, потім низка різдвяних, богоявленських та пасійних пісень. Подальша частина рукопису відходить від тематичної та календарно-тематичної структури і містить пісні до господських і богородичних свят, пісні до святих, записаних без жодної системи. Завершується збірка циклом пісень морально-повчального та есхатологічного змісту. Додатком виглядають пісні на Різдво, до Богородиці і святим.

Таким чином, усі чотири західноукраїнські пісенники репрезентують календарний та тематичний принципи упорядкування репертуару, однак лише один з них (Кам'янський богогласник) використовує їх послідовно. Духовно-пісенні твори у співаниках паралітургічного призначення за змістом поділялися на пісні до календарних свят (господських, богородичних, до святих) та загального змісту (до Христа, Богородиці, повчальні, покайні, есхатологічні тощо).

Рукописний Супрасльський богогласник, переписаний у Супрасльському василіанському монастирі (Західна Білорусь, нині Польща) у середині XVIII ст.² також репрезентує одну з пошукових форм організації паралітургічного пісенника на східнослов'янських землях. У Супрасльському богогласнику ми бачимо свідомо та послідовно використану календарно-тематичну структуру. Перша половина збірки – пісні на господські свята, що йдуть за церковним календарем (різдвяні, на Богоявлення, про Страшний суд (тематика пісень відображає зміст читань та співів передвеликопісних тижнів), великопісні, великодні, до Св. Духа, до Св. Трійці, на Преображення, на Хрестовоздвиження). У наступному

¹ Опис пісень збірки див. у [139, с. 365–369].

² Див. видання рукопису [225].

блоці зібрано пісні богородичного циклу, яких удвічі менше, ніж пісень господського циклу: спочатку йдуть чотири твори до богородичних свят (Різдво Богородиці, Зачаття, Введення, Благовіщення), далі цикл богородичних пісень продовжується («Пѣсни Пресвятѣй Богородицѣ из древних пѣснописцев...»), він включає міні-цикли пісень до богородичних свят (Різдво Богородиці, Покрова, Стрітєння, Благовіщення, Успіння), а завершується богородичними піснями загального змісту та піснями до найбільш шанованих ікон. Третій великий блок містить пісні до святих, яких удвічі менше, ніж богородичних, їх розташування йде за церковним календарем, хоча й не зовсім послідовно. Завершується рукопис низкою невеликих за обсягом циклів пісенних творів різного змісту (псалтирні пісні, нові пісні до Богородиці та святих, пісні та молебні, перекладені з латинської мови).

У Супрасльському богогласнику відзначимо чітке виокремлення трьох груп пісень календарного циклу (до господських і богородичних свят та у дні пам'яті святих), а також запис у пісенниках творів, не пов'язаних з церковним календарем (покаянні, повчальні тощо). Серед специфічних рис пісенника – відсутність окремого розділу покаянних, молитовних, благальних, прославних пісень, які в католицьких канціоналах та пісенниках зазвичай містилися наприкінці видань (цю традицію згодом перейняв почаївський «Богогласник»), пісні різного змісту наприкінці Супрасльського богогласника є скоріше додатком, ніж спеціальним розділом. При цьому рукопис містить значний за обсягом корпус покаянних пісень («Гимн о страшном судѣ» та цикл з 28-ми творами «Пѣсни духовныя о страшном судѣ»), однак його розташовано у календарній частині як передвеликопісні. Нагадаємо, що у почаївському «Богогласнику» є 6 передвеликопісних пісень, однак за тематикою вони належать до циклу великопісних творів. Зазначимо також малу кількість творів до суто специфічних католицьких свят (відсутні, наприклад, пісні на свята Св. Євхаристії та Співстраждання Богородиці), хоча католицький елемент у збірці представлений достатньо широко (переклад-переспів церковнослов'янською мовою католицького молебна «*Officium parvum Conceptionis Immaculatae Beatae Mariae Virginis*», а також низки латинських гімнів, у тому числі знаменитої секвенції «*Dies irae*»). Наразі важко відповісти на питання, чи структура Супрасльського богогласника є специфічною для білоруської рукописної традиції або ж традиції, що культивувалася в українсько-білоруських монастирях, бо для цього потрібно дослідити хоча б кілька

білоруських пісенних збірок (парафіяльних та монастирських)¹, однак він у будь-якому випадку є черговою віхою у становленні пісенника, який відображав актуальну практику паралітургічного співу і, як наслідок, орієнтувався на католицькі канціонали та пісенники.

У 50–80-ті рр. XVIII ст. продовжувався пошук оптимальної структури паралітургічного пісенника. До 50-х рр. пісенники календарно-тематичного типу на рівні елементів (Тилицький пісенник, співаник Даміана Левицького) та у більш-менш цілісному вигляді (Кам'янський та Супрасльський богогласники) вже були сформовані. Як зазначає Ю. Медведик, починаючи з останньої третини XVIII ст. набуває популярності інший тип пісенника, де домінує календарний принцип². Такі пісенники були більш поширені на Закарпатті, ніж у Західній Галичині, і містили мінімальну кількість пісень тієї чи іншої тематики [145, с. 102]. Пояснимо, що в пісенниках календарного типу твори не поєднувалися в тематичні групи (наприклад, пісні на господські свята, богородичні свята тощо), а розміщувалися згідно з церковним календарем (на кшталт місяцеслова), при цьому кожне свято передбачало запис лише однієї (на найбільші свята – дві-три, іноді більше) пісні, які йшли строго хронологічно за числами й місяцями, починаючи від Різдва (за західним церковним календарем) або з вересня (за східним церковним календарем). На думку Ю. Медведика, календарний принцип є більш динамічним, оскільки кількість пісень на кожне свято є мінімальною [145, с. 102]. Зазначимо, що календарний тип пісенника не був оригінальним винаходом українських уніатів, його коріння також лежать у європейській католицькій традиції. Подібний тип укладу ми бачили, наприклад, в авторському чеському канціоналі Адама Вацлава Міхни «Svatoroční muzika» (1661), в якому пісні на господські й богородичні свята та пам'ятні дні святих чергуються, але суворо хронологічно, більшості свят церковного календаря присвячено лише одну пісню.

Ю. Медведик вказує, що календарний тип пісенника остаточно сформувався наприкінці XVIII ст., тобто в той час, коли вийшов з друку почаївський «Богогласник», після чого рукописні пісенники наслідували почаївське видання. В Закарпатті однак календарний тип був попу-

¹ Це питання є проблемним, оскільки власне білоруські джерела духовно-пісенної традиції XVIII ст., тобто такі, що переписані на білоруських теренах, на сьогодні не відомі науці. Чимало рукописів було знищено у XIX – XX ст. Втім, не виключено, що з часом можуть бути знайдені інші рукописні пісенники, які дозвлять доповнити наші знання про білоруську духовно-пісенну традицію.

² Його елементи ми бачили в Кам'янському богогласнику 1734 р.

лярний до початку ХХ ст. [145, с. 102]. Ймовірно, в практичній площині пісенники календарного типу були зручнішими, однак більш перспективним з точки зору церковної книги (саме так трактували пісенники ченці-василіани) був календарно-тематичний тип організації репертуару, оскільки він базувався на структурних принципах, апробованих протягом століть у європейській католицькій практиці. Також календарно-тематичний тип співаника ставав підґрунтям пісенника комплексного типу, де пісні до церковних свят сусідили з піснями творами на усі випадки життя, тоді як «чистий» календарний тип цього не передбачав. Втім, пісенники календарного типу в «чистому» вигляді траплялися рідко, найчастіше вони доповнювалися групами пісень різної тематики.

Почаївський «Богогласник» (1790–1791) остаточно закріпив календарно-тематичну структуру паралітургічного пісенника. Видавці поділили репертуар на чотири великі групи пісень, де перші три (господські, богородичні, до святих) структуровано за церковним календарем, а четверта частина містила пісні покаянного або молитовно-благального змісту, що не відносяться до календарного циклу. У «Богогласнику» також було закріплено свята в кожній з груп, які до того могли варіюватися. Наприклад, христо-богородичне свято Стрітення у Супрасльському богогласнику входило до циклу богородичних, у почаївському виданні воно остаточно закріпилося серед свят господського циклу.

Господський цикл «Богогласника» включає пісні на Різдво, Богоявлення, Стрітення, передвеликопісні неділі (блудного сина, м'ясопусна, сиропусна), Великий піст, Великдень, Вознесіння, Зіслання Св. Духа, Св. Трійці, Св. Євхаристії, Преображення, Хрестовоздвиження. Завершують перший розділ пісні до найбільш шанованих образів Ісуса Христа, псалтирна пісня та пісня про Боже провидіння. Другий розділ містить пісні на богородичні свята: Різдво Богородиці, Покрова, Введення у храм, Непорочне Зачаття Богородиці, Благовіщення, Співстраждання Богородиці, Покладення Ризи Богородиці, Успіння, а завершують розділ пісні до богородичних чудотворних ікон. Третій розділ – пісні до святих – упорядковано за церковним календарем, починаючи від вересня (східно-християнська традиція). Більшість святих є у східному та західному церковному календарях, єдиним католицьким (унійним) святим, пісню до якого містив «Богогласник» – Св. Йосафат Кунцевич, день пам'яті якого припадає на 12 (25) листопада. Четвертий – некалендарний – розділ містить пісні покаянного, молитовного, благоговійного змісту. У цьому розділі пісні також згруповано тематично: пісні «о суеті міра» та «прелести міра», «покаяння», «в различных потребах», «о смер-

ти», «о прочих послѣдних вещех», завершують збірку дві пісні «воздыхательная» (назви підрозділів відображено у колонтитулах видання)¹.

Стосовно структури почаївського «Богогласника», то вона є чіткою та продуманою, і спирається як на досвід укладання європейських католицьких канціоналів, так і на традицію укладання паралітургічних українських та білоруських пісенників. Від багатьох рукописних пісенників паралітургічного призначення «Богогласник» відрізняється включенням до відповідних розділів календарно-тематичної частини суто католицьких свят (розрізнення свят Зіслання Св. Духа (П'ятидесятниці) і Св. Трійці, включення до церковного календаря свят Св. Євхаристії, Співстраждання Богородиці, дня пам'яті Св. Йосафата Кунцевича). Щодо розташування пісень у кожній тематичній групі зазначимо, що хронологічний принцип у них витримано послідовно, при цьому однак у господських піснях в основу річного циклу покладено західний календар (від Різдва до Хрестовоздвиження), у богородичних піснях та піснях до святих – східний, який розпочинається з вересня².

Почаївський «Богогласник» цілком коректно вважати пісенником комплексного типу, подібно до барокових католицьких канціоналів та пісенників, хоча він не тотожний з ними. Знаменно однак, що це видання є унійним, тобто католицьким за своєю конфесійною приналежністю. У «Богогласнику» ченцями-василіанами було переосмислено на національній основі католицький досвід, що вдало поєднав у ньому західну та східну літургічні традиції.

Едиційна традиція, закладена «Богогласником», знайшла продовження у різних регіональних виданнях ХІХ – початку ХХ ст. Серед друкованих закарпатських ненотованих пісенників відзначимо «Пісенник или собрание пѣсней, поемых во дни праздников...» (Унгвар, 1913 [296]). Збірка має апробацію церковної влади і призначена для греко-католиків Мукачівської єпархії. За змістом пісень вона є близькою до «Богогласника», відрізняючись від нього способом групування пісень (календарний тип). На початку збірки вміщено доволі розлогу статтю, присвячену традиціям церковного співу. В ній ідеться також і про традицію викори-

¹ Тут подаємо лише церковнослов'янські назви, тоді як у «Богогласнику» в колонтитулах йде рубрикація мовою тієї пісні, яка записана на сторінці (польською, латинською).

² Щодо рукописної традиції, то пісенники і календарного, і календарно-тематичного типу використовували два типи календарів – східний та західний. Принципи вибору календаря в регіональній та часовій проекції потребують спеціального дослідження.

стання пісень у літургії. Відкривають збірку пісні календарного циклу. Їх упорядкування є традиційним для закарпатського регіону з пріоритетним календарним принципом: пісні господського, богородичного циклів та пам'ятні дати святих йдуть за календарем без поділу на тематичні групи. Свята впорядковані не за західним календарем, що розпочинається Різдом або Новим роком, а східним, у якому перше свято – Різдво Богородиці, що випадає на 8 (21) вересня. Серед свят також немає специфічно католицьких (свято Св. Євхаристії, Співстраждання Богородиці та ін.), тож зовні їх перелік нагадує скоріше православний, ніж католицький. Після циклу календарних пісень йдуть пісні до Ісуса (усього 2 твори), далі – значний за обсягом блок пісень до Богородиці молитовного характеру. Завершує збірку цикл похоронних пісень¹, а останній твір у співанику – пісня до Св. Трійці.

Близьким до попереднього видання є друкована ненотована збірка «Пѣснословец или новое собрание церковных пѣсней» (Львів, 1909) [297], видана Ставропігійським інститутом у Львові. У збірці, окрім пісень, записано тропарі та кондаки свят, а також інші піснеспіви, які розміщено на початку й наприкінці збірки. На поєднання текстів канонічних піснеспівів з церковними піснями ми натрапляли у виданнях «Богогласника» ХІХ ст., ця практика, як бачимо, перейшла і до інших пісенників. Збірка «Пѣснословец или новое собрание церковных пѣсней» має деякі відмінності у структурі у порівнянні з закарпатським виданням: вона розпочинається різдвяними піснями, далі розташовано пісні календарного циклу за закарпатською традицією. У львівському виданні, на відміну від унгарського (ужгородського), взято католицький календарний цикл, і пісні розпочинаються від свята Св. Стефана, яке відзначається 26 грудня, у наступний день після Різдва. Таким чином, календарна частина є органічним продовженням циклу різдвяних пісень, які йому передують. Серед свят також є суто католицькі (окремо йдуть пісні до свята П'ятидесятниці та Св. Трійці, є свято Св. Євхаристії). У третій частині збірки вміщено пісні різного змісту: молитовні до Богородиці та до найбільш шанованих богородичних ікон, віронавчального та покайного змісту, пісні про смерть та Страшний суд. У цілому збірка за змістом нагадує «Богогласник», принципово відрізняючись від неї розділом з піснями календарного циклу, а також друком наприкінці збірки текстів канонічних піснеспівів та молебнів на різні свята.

¹ У закарпатській традиції були популярні пісенники з похоронними піснями, цей оригінальний тип співаника був невідомий в інших українських регіонах [189, с. 131].

Обидві збірки відзначені певною традиційністю репертуару та архаїчністю мови, проте у них ми бачимо спроби оновлення богогласникової структури, яка у даних виданнях виражалася у відході від класичної календарно-тематичної моделі до регіонально-специфічної календарної. Іншими видозмінами стали модифікація церковного календаря з католицького на православний, додання канонічних піснеспівів до пісенника тощо. Проте ці видозміни не були суттєвими, бо у той чи інший спосіб були представлені в рукописах та друках ХІХ ст., а оновлення й закріплення нової структури пісенників відбулося пізніше, у 20-ті рр. ХХ ст.

Новий етап розвитку української паралітургічної пісенності, як зазначає автор ґрунтовного дослідження з історії нововасиліянської пісенності І. Матійчин [130], розпочався наприкінці ХІХ ст. і був пов'язаний з діяльністю василіан в Галичині. Відповідаючи на духовні та культурні запити тогочасного суспільства, ченці Василіанського Чину не лише популяризували традиційний український духовно-пісенний репертуар, а й заохочували усіх віруючих до створення нових пісенних творів, які після редагування видавалися у численних збірках і поширювалися всією Галичиною. Подібно до того, як у свій час ченці-василіани стояли коло витоків друкованих нотних пісенників, створивши наприкінці ХVІІІ ст. найбільшу антологію церковних пісень – почаївський «Богогласник», що став зразком для укладання пісенників протягом наступного століття, так само наприкінці ХІХ ст. вони спричинилися до оновлення української духовно-пісенної традиції, і не лише у літературній та музичній складовій пісенних творів, а й у структурній [130, с. 6–7].

І. Матійчин у роботі приділяє увагу як текстовим та музичним особливостям духовно-пісенних творів, так і структурі пісенних збірок. Дослідниця зокрема зазначає, що за основу авторських пісенників з новими творами, що почали активно друкуватися та пропагуватися василіанами, було взято перевірену часом рубрикацію «Богогласника», в яку вносилися відповідні зміни. Зокрема, було відокремлено в спеціальну збірку різдвяні пісні, створено нові тематичні розділи та підрозділи. Завершення першого етапу¹ розвитку нововасиліянської пісенності було ознаменовано друком нотованих збірок «Коляди» (Жовква, 1925) та «Церковні пісні» (Жовква, 1926), де було остаточно закріплено зміни у структурі пісенника. Різдвяні пісні друкувалися в окремій збірці «Коляди», у пісеннику «Церковні пісні» «з'являються нові розділи (Пісні під

¹ Другий етап розвитку нововасиліянської пісенності не було завершено через початок Другої світової війни та радянську окупацію [130, с. 12–13].

час читаної Служби Божої та Пісні різні) і підрозділи (Пісні до Ісусового серця, Пісні до Сотворителя), а також змінюється кількісне співвідношення основних розділів: значно зріс корпус Пісень до Діви Марії та зменшився блок Пісень до Святих. Пісні покаяльно-моралізаторські, втративши окремих розділ, все ж присутні у збірках, розпорошившись по різних частинах, що, до речі, траплялося і в Богогласнику (підрозділ Великопостних пісень)» [130, с. 9–10].

Збірка «Церковні пісні»¹ репрезентує оновлений варіант пісенника комплексного типу. Охарактеризуємо її більш детально у контексті розвитку української паралітургічної та європейської пісенності. Виділення творів різдвяного циклу в окрему книгу є типовим для європейської католицької пісенності, про що свідчать польські видання XIX та XX ст., у яких зібрано церковні (*kolędy kościelne*) та домашні (*kolędy domowe, pastorałki*) різдвяні пісні², однак при цьому в пісенниках комплексного типу завжди був цикл різдвяних пісень, хоча й менший за обсягом. У цьому контексті українська традиція є унікальною, бо відсутність у пісеннику комплексного типу такого важливого розділу є нетиповою для європейської церковної практики. Втім, у католицьких пісенниках відсутність різдвяних пісень є абсолютно неможливою, оскільки вони належать не до першої, а до другої групи календарного циклу, оскільки йдуть за адвентовими піснями.

Для більш детального аналізу збірки «Церковні пісні» наведемо її рубрикацію. Перший великий блок «Пісні на свята Господні» містить пісні на Новий рік, Богоявлення, Стрітення, передпісні тижні (неділя блудного сина, неділя м'ясопусна), Великий піст, Воскресіння, Вознесіння, до Св. Духа, Трійці, евхаристичні, до Серця Ісусового, на Преображення, на свято Хрестовоздвиження. Після пісень до календарних свят йдуть пісні до Ісуса прославленого характеру і пісні до Сотворителя; останній цикл містить твори, що співаються у різних потребах (ранкові та вечірні молитви, молитва про погоду, молитва за Вітчизну тощо). Щодо циклу пісень до календарних свят, то відмітимо такі моменти: а) серед пісень є твори на свята східного церковного календаря, зокрема передпісні неділі (були представлені в «Богогласнику»), що відсутні у католицьких пісенниках, хоча аналогічний літургічний період був і в західному календарі, проте спеціальні піснеспіви на ці дати знаходилися лише у літургічних книгах – градуалах та антифонаріях). У збірці представлено також пісні на свята,

¹ Аналізуємо пісенник за перевиданням 1996 р. [325].

² Таким виданням є, наприклад, зібрання різдвяних пісень «*Kantyczki z nutami*» (Краків, 1911) [342].

які є у східному і західному календарях (Преображення, Хрестовоздвиження), але в католицьких пісенниках вони містяться не в календарному циклі, що охоплює зазвичай період від Адвента до Трійці (іноді туди входили твори до свят Св. Євхаристії та Серця Ісуса), а до принагідних пісень, оскільки ці два свята хронологічно віддалені від інших. Включення їх до пісень господського циклу йде від традицій, закладених укладачами «Богогласника». Стосовно пісень до Сотворителя, у якому вагоме місце посідають пісні на різні життєві потреби, то тут також бачимо відмінність від класичних католицьких пісенників, оскільки ці твори зазвичай ідуть після пісень, пов'язаних з календарним циклом, тобто після богородичних та до святих.

Наступні два блоки – богородичний та до святих – є аналогічним до почаївського «Богогласника». Богородичний цикл має два типи творів – до богородичних свят (Різдво, Покрова, Введення у храм, Непорочне Зачаття, Благовіщення, Співстраждання, Успіння) та молитовні до Богородиці, у тому числі іконославильні. Зазначимо, що порядок богородичних свят є подібний до богогласникового; він відображає традиції як східного, так і західного церковного календаря. Щодо пісень до святих, то у структурі новацій немає, проте варто зазначити, що уперше з'являються пісні до українських святих – Св. Володимира та Св. Ольги.

Далі у співанику йде розділ «Пісні під час Служби Божої», який фактично калькує польські «Pieśni mszalne», що також йдуть після пісень календарного циклу. Як і в польських пісенниках, так і збірнику «Церковні пісні», назва розділу не вказує на те, що на літургії мають співатися лише ці пісні, а пісні календарного циклу виконуються деінде, але не на літургії. У римо-католицькій традиції, починаючи з середини XVIII ст. і до 20-х рр. XIX ст., під час літургії замість латинських співів *ordinarium* і *proprium missae*, співалися пісні (на Introit, на Gloria, на Gradual, на Credo тощо) [222, с. 23]. Під час кожної частини служби звучали 1-2 строфи на одну мелодію; окрім того, замість окремих частин могли співатися пісні з календарного циклу. Коли «pieśni mszalne» вийшли з ужитку, на богослужінні звучали або твори до відповідних церковних свят, або до конкретних обрядів, і саме такий підхід до співу пісень у літургії було закріплено реформами II Ватиканського Собору (1962–1965). У греко-католицькій церковній практиці пісні на Службу Божу виконуються у зв'язку з піснеспівами з незмінними текстами (як правило, після них), а також під час деяких обрядів, передусім на причастя.

Подальший блок – «Пісні різні» – включає твори різноманітного змісту – хвалебні, молитовні, благальні, але найбільша кількість творів

про останні речі та похоронні. Завершує збірку «Додаток новіших пісень» з 31-м пісенним твором, упорядкування яких у скороченому вигляді повторює попередню структуру. Пісні різного змісту наприкінці збірки та додаток з новими творами є також типовим явищем для європейських католицьких пісенників. Зазначимо також, що у кожній тематичній групі пісні записано за абеткою, що відрізняє його від «Богогласника», і вказує на модернізацію структури пісенників згідно з тогочасною католицькою практикою.

Отже, пісенник «Церковні пісні» у розвитку української паралітургічної пісенності є черговою віхою, що знаменує оновлення та закріплення структури пісенника комплексного типу, який є найпоширенішим у католицьких країнах Європи. З точки зору рубрикації він тяжіє до пісенників з деталізацією кожного структурного розділу та підрозділу (таким римо-католицьким пісенником є, наприклад, збірка Я. Седлецького). При цьому рубрикація відображає і специфіку східно-християнської літургічної традиції, і особливості греко-католицького церковного співу, в тому числі паралітургічного, і українські національні традиції.

Традиція друку збірок духовних пісень у ХХ ст. була розвинута у західній діаспорі, яка стала особливо актуальною після окупації СРСР усіх українських земель. Детальне вивчення греко-католицьких пісенників діаспори може стати предметом окремого дослідження; наразі ми охарактеризуємо лише кілька видань. У невеликому нотованому пісеннику «Коляды и другіи найбільше употребляемыи церковныи пѣсни» (Нью-Йорк, 1928) [279] не зазначено його конфесійну приналежність (у виданні відсутня апробація церковної влади), втім, дефініція у назві збірки («церковні пісні») відсилає до оновленої греко-католицької традиції. На початку пісенника містяться твори на Різдво (коляди), потім йдуть пісні на церковні свята, розташовані згідно з церковним календарем із чергуванням господських та богородичних свят (Богоявлення, Великий піст, Благовіщення Богородиці, Вхід до Єрусалиму, Воскресіння, Вознесіння, Трійця, Преображення, Успіння Богородиці, Воздвиження Св. Хреста), завершують збірку одна пісня до святих (до Св. Миколая) та чотири до Богородиці прославленого змісту. Пісні в кожній тематичній групі розташовано не за абеткою. Поєднання в одній групі свята господського та богородичного циклів є типовим для пісенників календарного типу, очевидно, видавець І. Борух орієнтувався саме на них.

Більш детально зупинимося на нотованому пісеннику «Grekokatolicki Duchovni Pisni» (Пряшів, Чехословаччина, 1969) [345]. Особливістю цієї збірки є запис українських пісень латинкою, причому згідно зі словацькою орфографією, що є специфічною рисою закарпатсь-

кого регіону. Щодо структури пісенника «Grekokatolicki Duchovni Pisni», то її рубрикація поєднує календарно-тематичний (нововасиліанської редакції) та календарний типи збірки: перший розділ містить пісні, що співаються під час літургії (нововасиліанська традиція); другий – твори на усі господські, богородичні свята та пам'ятні дні святих, починаючи від Нового року і до дня Св. Стефана (календарний принцип закарпатської традиції); наступні п'ять розділів містять твори до серця Ісусового, богородичні, великопісні, різдвяні та різні пісні (нововасиліанська традиція, що виявляється у т. ч. у виділенні різдвяних пісень в окрему групу, хоча і не в окрему збірку). У пісеннику «Grekokatolicki Duchovni Pisni», який є пісенником комплексного типу, здійснено спробу поєднати обидва типи структурування пісенного репертуару – класичну богогласникову і нововасиліанську із традиційною закарпатською, проте цей спосіб упорядкування пісень у подальшому так і не став загальнонаціональним. Зазначимо також, що, на відміну від нововасиліанської збірки «Церковні пісні», у пісеннику «Grekokatolicki Duchovni Pisni» у кожній підгрупі та групі, подібно до більшості рукописних і друкованих закарпатських видань, пісні розташовано не за абеткою, а у вільному порядку.

Відновлення друку греко-католицьких пісенників відбулося після отримання Україною Незалежності. Було перевидано пісенник «Церковні пісні» [325], почали виходити нові пісенники, що орієнтувалися на збереження репертуару класичного нововасиліанського видання, так і ті, що пропонували нові пісенні твори.

Передусім відзначимо авторські збірки духовних пісень, в яких створюється новий духовно-пісенний репертуар. Традиція авторських збірок набула актуальності в часи оновлення духовно-пісенного репертуару отцями-василіанами. І. Матійчин називає та описує авторські збірки, що виходили у період з кінця ХІХ до 30-х рр. ХХ ст. Так, отець В. Стех є автором низки збірок: «Вінець набожних пісней» (Жовква, 1900), «Народно-церковні пісні» у двох випусках (Жовква, 1902, 1904), «Ангельський хор» у двох випусках (Жовква, 1909, 1910), «Літургічні мелодії» (Жовква, 1928). Частина репертуару цих збірок, як зазначає дослідниця, не належать о. В. Стеху, а є гармонізаціями відомих пісень. Отець І. Дуцько є автором збірки «Півець. Збірник нових церковно-народних пісень», яка вийшла в складі «Книжечок місійних» (1906, ч. 3–4). Автором 22 збірок, що виходили протягом першої третини ХХ ст., є отець Й. Кишакевич [132, с. 136–138]. Робота багатьох піснетворців увінчалася виданням співаника «Церковні пісні» (1926), у якому було кодифіковано новостворений репертуар: з великої кількості пісень було об-

рано найкращі, і значна їх частина свого часу була надрукована в авторських збірках. В них також йшли пошуки щодо удосконалення структури пісенників [130, с. 10].

Після відновлення діяльності Греко-католицької Церкви у видавництвах починають активно виходити книги літургійного призначення, у тому числі авторські пісенні збірки. У видавництві «Місіонер» у 10-х рр. ХХІ ст. виходить низка музичних видань: «Припадаю до тебе, мій Христе» Галини Мартинюк, «Вічне в любові», «Йосафата», «Тебе, Спасителю, вітаєм», «Пісню слави заспіваймо» Мирона Дацка на вірші отця-василіанина Василя Богдана Мендруня. Збірка «Тебе, Спасителю, вітаєм» (Жовква, 2011) М. Дацка [266] продовжує греко-католицькі едиційні традиції, в яких пісенні твори поділялися на кілька великих тематичних груп, де одна чи більше були укладені згідно з церковним календарем. 25 творів збірки «Тебе, Спасителю, вітаєм», записаних у вигляді хороших партитур на 3-х нотоносцях, хоча й не поділено на окремі групи, однак розташовано згідно календарно-тематичної структури: спочатку йдуть пісні до господських свят, далі – богородичних, потім – пісні до святих. Збірка Г. Мартинюк «Припадаю до тебе, мій Христе» (2010) на тексти М. Бабінської, О. Кіс, І. Білінської, О. Мартинюк, Х. Чіпак [282] також продовжує едиційну практику василіан – у виданні твори згруповано у п'ять розділів: господські пісні, богородичні пісні, пісні до літургії, пісні на Господські свята, пісні до святих. Таким чином, у сучасних авторських греко-католицьких збірках, що представляють новий духовно-пісенний репертуар, збережено едиційні традиції, апробовані греко-католиками протягом століть.

Серед нових греко-католицьких видань назвемо два, у яких структура є відмінною від співаника «Церковні пісні». У невеликій ненотованій збірці «Церковні пісні (нові)» (Львів, 2012) [324] усі пісні зібрано у два великих розділи «Пісні до Ісуса Христа» та «Пісні до Діви Марії», після яких розміщено невеликий додаток. У пісеннику, окрім нових, є й класичні греко-католицькі церковні пісні з традиційною тематикою. Спрощення структури співаника пов'язано з тим, що головною метою укладачів було дати віруючим новий репертуар, який був би доповненням до класичного, тобто цей пісенник було задумано як свого роду додаток до збірки «Церковні пісні», а тому в ньому немає усіх структурних розділів.

Більш масштабною за обсягом є нотована збірка «Господь моя пісня» (Львів, 2003) [263], яка значною мірою базувалися на виданні «Церковні пісні», однак при цьому у структурі збірки є зміни, іноді суттєві. Зупинимося на цьому виданні більш детально. Пісенник має дві частини подібної структури, де у першій містяться класичні пісні, у другій –

молодіжні. Зазначимо, що у пісенниках з літургічними піснями друк популярних серед молоді творів є поширеним явищем, зокрема в католицьких країнах. Публікація нових пісень як додаток разом зі старими також є традиційною для греко-католиків. Принципово новим у збірці «Господь моя пісня» є стиль нових пісенних творів, який різко відрізняє їх від традиційних, в той час як раніше і «старі», й «нові» пісні були близькими за стилем і різнилися лише часом написання. Також у пісеннику «Господь моя пісня» молодіжні пісні за обсягом посідають таке ж саме місце, як і традиційні, тобто вони не є додатком, а повноцінною частиною збірки, що трапляється нечасто.

Щодо видозмін у структурі, то на початку першої («традиційної») частини замість календарних пісень йдуть дві групи творів, які у збірці «Церковні пісні» були вміщені після календарного циклу господських свят. Це розділи «Пісні до Бога Отця» і «Пісні до Ісуса Христа». У першій групі переважає репертуар пісень до Сотворителя з видання «Церковні пісні», у якому вагоме місце посідають твори, що виконуються у різних потребах. Стосовно другої, то у ній містяться переважно пісні не з розділу «Пісні до Ісуса Христа» зі збірки «Церковні пісні», а евхаристичні пісні з того ж самого видання. У розділі «Пісні на свята Господські» у цілому збережено репертуар та структуру видання «Церковні пісні» (окрім евхаристичних пісень, які, як вже було зазначено, перемістилися до розділу «Пісні до Ісуса Христа»). Щодо циклу богородичних пісень, то у ньому також загалом збережено структуру та репертуар збірки «Церковні пісні». Однак при цьому було перейменовано підрозділ «На Непорочне Зачаття Пресвятої Діви Марії» (у збірці «Церковні пісні») «На Зачаття Пресвятої Богородиці», що суттєво під оглядом церковної догматики Католицької та Православної Церков. Також вилучено групу пісень «На Співстраждання Пресвятої Діви Марії», яка була у виданні «Церковні пісні», оскільки це свято є суто католицьким. Група пісень до святих була доповнена новими творами (долучено пісні пам'яті видатних церковних діячів ХХ ст. митрополита Андрея Шептицького та патріарха Йосипа Сліпого). Пісні до ангела-охоронця було винесено наперед, перед піснями до святих. Завершують перший розділ пісні на весілля та похорони. Групу пісень до Служби Божої, яка була у збірці «Церковні пісні», з видання «Господь моя пісня» вилучено. Щодо другої частини, то вже було зазначено, що там дублюється структура першої («Пісні до Бога Отця», «Пісні до Ісуса Христа», пісні календарного циклу, богородичні, до святих), однак останні розділи є новими – «Пісні біб-

лійної тематики», «Пісні про покликання», «Пісні про спільноту», «Пісні-молитви», «Пісні для дітей».

Вилучення пісенних циклів та окремих творів не є новим явищем у церковній практиці – подібне ми бачили і у європейських виданнях, і в українських, зокрема у православних виданнях «Богогласника». У збірнику «Господь моя пісня» також послідовно вилучено весь специфічний католицький елемент, що має нівелювати відмінності між католицизмом та православ'ям і відкриває можливість користуватися пісенником православних віруючих, у яких, як ми вже пересвідчилися, була відсутня системна традиція видавництва духовно-пісенних творів. У збірці є також групи пісень, що є ближчими до протестантської традиції, особливо у другій частині збірки; вельми показовими є і перші два розділи пісень – «Пісні до Бога Отця» і «Пісні до Ісуса Христа», які ніколи не розпочинали католицькі збірники. Друга половина співаника, що містить пісні «полегшеного» стилю, популярного серед християнської молоді, наближає її до протестантських видань.

Зазначимо, що видозміни у структурі пісенника «Господь моя пісня» були зроблені свідомо, про що було зазначено у статусі видання (збірник не має апробації церковної влади, а пісні не є церковними, про що свідчить підзаголовок «Збірник релігійних пісень»). Формально цей співаник відповідає усім критеріям пісенника комплексного типу (усі відповідні розділи є у першій частині), при цьому у збірці свідомо нівельовано його конфесійну визначеність (мета видання співаника – зібрати в одній книзі духовні пісні, якими могли користуватися українські християни усіх конфесій), а тому у ньому є переплелися католицькі, православні і протестантські риси, при цьому основа є католицькою, бо структурною моделлю слугувала збірка «Церковні пісні». У цьому контексті можемо говорити не про католицький або протестантський, а міжконфесійний (єкуменічний) пісенник комплексного типу, який, зберігаючи католицьку основу, заради більшої функціональності репрезентує й інші конфесії, що знайшло відображення у його структурі.

Підсумуємо основні риси організації репертуару в українських духовно-пісенниках паралітургічного призначення.

1) Паралітургічний спів в українських та білоруських унійних церковних осередках у XVII – XVIII ст. сприяв появі пісенника, який орієнтувався на структуру католицьких канціоналів.

2) В результаті еволюції структури паралітургічного пісенника було сформовано два його типи – календарно-тематичний (Галичина, Волинь) та календарний (Закарпаття). Обидва сягають корінням католицької традиції структурування канціоналів та пісенників, однак календар-

но-тематична структура виявилася більш універсальною, оскільки була потенційно відкритою для формування пісенника комплексного типу, саме тому її було покладено в основу першої антології українських духовних пісень – почаївського «Богогласника».

3) Українська едиційна традиція пісенників була тісно пов'язана з паралітургічним співом; видання духовно-пісенних творів прирівнювалися до книг церковного типу, але призначених для мирян. Унійні (греко-католицькі) видання орієнтувалися на католицькі зразки пісенників комплексного типу, які були адаптовані для потреб католиків східного обряду.

4) Формування пісенника комплексного типу відбувалося в два етапи: кінцевим результатом першого став вихід «Богогласника» (1790–1791), який структурно був близький до католицьких канціоналів XVII – XVIII ст.; другий – нововасиліанський – етап завершився друком збірки «Церковні пісні» (1926), яка за структурою відповідала католицьким пісенникам XIX – початку XX ст.

5) На сучасному етапі греко-католицька пісенність відроджує едиційні традиції початку XX ст., серед новацій у структуруванні пісенників відзначимо співаники екуменічної спрямованості, створені на основі греко-католицьких видань, зі зменшенням католицького компонента та зростання ролі протестантського.

2.4. Будова римо-католицьких і протестантських пісенників

Європейські католицькі та протестантські збірки з духовними піснями були відомі на східнослов'янських землях з другої половини XVI ст., а то й раніше. Ці видання використовувалися католики й протестанти, що жили на теренах Речі Посполитої та Московської держави. У XVI – XIX ст. католицька та протестантська духовна пісенність слугувала джерелом формування духовно-пісенного репертуару українських, білоруських, російських православних та уніатів. Римо-католики та протестанти, що мешкали на східнослов'янських землях, за рідким винятком, репрезентували іноземну традицію і не були включені в загальний процес культуротворення. Безумовно, католицька та протестантська культура також впливали на розвиток східнослов'янської пісенності, особливо польська традиція, що в XVI – XIX ст. була потужним підживлювачем української та білоруської пісенності. Однак у процесі формування національного духовно-пісенного репертуару чільними були православна та унійна (греко-католицька) конфесії: у XVIII – XIX ст. не могло бути україномовного римо-католицького чи російськомовного протестантського

духовно-пісенного репертуару. У ХХ ст. картина змінюється, і нетрадиційні для цих теренів християнські конфесії, які раніше репрезентували національні меншини, включаються в загальнонаціональний процес піснетворення. Відповідно, виникає потреба у літературі катехитичного змісту, літургічних книгах, збірках для богослужбового співу, написаних мовою чільної нації, а не національних меншин.

Формування **римо-католицького репертуару** на пострадянському просторі припадає на період, коли внаслідок літургічної реформи ІІ Ватиканського Собору (1962–1965) було дозволено відправляти богослужіння не латинською, а національними мовами. Також Собором було визначено, що головним критерієм відповідності літургії її сутності є повна, свідома та активна участь у ній всієї церковної громади, а не лише священика. Наслідком цих змін стало повсюдне поширення церковного співу усіх мирян, який замінив спів професійного церковного хору, що призвело до корінної трансформації римо-католицької богослужбової музики. У країнах, де католицизм є традиційною конфесією, за основу нового літургічного репертуару було взято апробовані часом пісні національними мовами, які ще з ХVІ ст. звучали на богослужінні, але до середини ХХ ст. не мали офіційного статусу літургічних. Піснеспіви оновленої католицької літургії також були відомі у СРСР до 90-х рр. ХХ ст. у національних меншинах, де виконувалися польською, німецькою або іншими мовами, і саме ці пісенні твори стали підґрунтям нового українського, білоруського та російського римо-католицького репертуару, що почав активно розвиватися з 90-х рр. ХХ ст.

В Україні перші збірки почали друкуватися з початку 1990-х рр. Це були пісенники з текстами найбільш уживаних творів, укладені у різних парафіях України для власних потреб. Місцева церковна влада надавала їм статус видань для внутрішнього користування. Перед укладачами стояло завдання передусім створити пісенний репертуар українською мовою, їх найменше цікавили питання упорядкування збірок, позаяк апробована століттями структура пісенника комплексного типу потребувала лише наповнення піснеспівами та піснями, які б відповідали критеріям літургічної музики, визначеним документами ІІ Ватиканського Собору. Втім, перші українські видання також не були позбавлені креативності у вирішенні питань організації пісенного репертуару в збірках.

Формування українського римо-католицького репертуару у більшій частині українських регіонів відбувалося під значним впливом польського. Першими збірками, якими користувалися українські римо-католики у добу Незалежності, були польські пісенники. Часто популярні католицькі пісні просто перекладалися українською (у регіонах з

домінуванням російської мови – російською). Однією зі збірок, де засвідчено подібну практику – нотований «Церковний співаник» (Чернівці, 2002) [323], основний репертуар якого складають перекладені пісні з популярного пісенника Я. Седлецького [350]. Стосовно структури пісенника, то в одинадцяти розділах зібрано твори до церковних свят та періодів літургичного року (Адвент, Різдво, Великий піст, Великдень, Вознесіння, Зіслання Св. Духа, Св. Трійці, Серця Ісуса, Христа-Царя), євхаристичні та богородичні пісні. У додатку вміщено кілька традиційних та молодіжних українських пісень, а також пісні, написані укладачем збірки. Цей пісенник не є літургичною книгою комплексного типу, бо у ньому відсутні й частини ординарія меси, молебні, пісні до усіх свят, у тому числі не для церковного вжитку. Однак він цілком відповідає поставленим завданням зберегти традиції духовного співу старшого покоління католиків для молоді, одночасно оновивши її через переклад українською мовою. Більш вузькі завдання обмежили репертуар найуживанішими творами, а саме: а) піснями до головних церковних свят літургичного календаря; б) євхаристичними піснями, що є однією з найпоширеніших груп творів у пісенниках через розвинений католицький культ Св. Євхаристії; в) піснями до Богородиці загального змісту, без прив'язки до церковних свят.

Утім, більшість українських римо-католицьких пісенників орієнтовані на книгу комплексного типу. У виданні «Християнський пісенник» (Познань-Гнівани, 1995) [322] на початку збірника йдуть малий катехізис, тексти літургії, молебнів та молитов. Щодо пісенної частини, то вона розпочинається піснями на свята та періоди літургичного року (Адвент, Різдво, Великий піст, Великдень, Зіслання Св. Духа), далі йде велика група євхаристичних пісень, що належать до річного кола богослужінь (свято Св. Євхаристії відзначається у четвер після Св. Трійці). У цьому пісеннику євхаристичні пісні є цілком самостійною групою, що може виконуватися упродовж року, особливо у звичайний період, під час обряду причастя. Після євхаристичних йдуть богородичні пісні, пісні до святих, похоронні (усього 2 твори) і найчисленніша група пісень різного змісту, передусім прославною. Таким чином, цей збірник, що відрізняється стильовою строкатістю (у збірку вміщено як класичні, так і сучасні «молодіжні» пісні) та неklasичною формою запису іншомовних текстів (польські й латинські пісні транслітеровано кирилицею), орієнтований на універсальну структуру, яку має пісенник комплексного типу. Втім, при першому знайомстві це не є очевидним, оскільки у змісті лише молитовно-катехитична частина записана згідно порядку їх

розташування у збірці, а загальний список усіх пісень подано за абеткою, що не дає уявлення про загальну структуру збірки.

Ненотований «Парафіяльний пісенник» (Київ, 1999) [284] має структуру, максимально наближену до пісенника комплексного типу. Розпочинається він текстом літургії, далі йдуть пісні на свята та періоди літургійного року (Адвент, Різдво, Великий піст, Вербну неділю, Великдень, Вознесіння, Зіслання Св. Духа, свято Серця Ісуса); єхаристичні пісні та пісні на принесення дарів, які у даному контексті інтерпретовано не як твори річного кола богослужінь до свята Св. Євхаристії, а як пісні на конкретні моменти богослужіння, що можуть виконуватися протягом звичайного періоду літургійного року; пісні подяки і прославлення; пісні, що виконуються протягом року; гімни; пісні до Богородиці і святих; пісні за померлих. Другу частину збірки розпочинають «Інші пісні», де записано твори, що характеризують даний церковний осередок, опікуваний францисканцями. Він орієнтований на молодіжне душепастирство, а тому у збірці є багато францисканських пісень, паломницьких пісень, канонів (невеликих творів у формі канону, що прийшли з осередку з м. Тезе (Франція), які є популярними у всьому католицькому світі), пісень різного змісту; завершують цю частину дві групи популярних світських пісень – українських і російських. Їх включення у пісенник було викликано практикою співу в паломництвах та на інших молодіжних зібраннях не лише духовних, а й світських пісень; втім, у другому виданні їх вже було вилучено. Додамо також, що для зручності користування всередині кожної групи пісні розташовано за абеткою, подібно до класичного польського пісенника Я. Седлецького. Наприкінці збірки вміщено популярні молебні, що виконуються протягом року. Упорядкування пісень у збірнику «Парафіяльний пісенник» виявилось дуже вдалим, і через кілька років його було перевидано (Київ, 2006) [285]. Загальне впорядкування у збірці залишилося без змін, було лише вилучено та додано кілька пісенних груп, зокрема прибрано світські пісні, змінено розташування груп пісень подяки і прославлення та пісень, що виконуються протягом року. Після церковних гімнів додано шлюбні пісні та пісні на свята й урочистості (Богоявлення, святої Родина, Новий рік).

Розглянуті вище католицькі пісенники є більшою чи меншою мірою наближені до книги універсального типу. При цьому відсутність нот не дає їм можливість стати повноцінним виданням, оскільки лише нотовані частини ординарія меси та інших непісенних форм роблять його насправді універсальним. Першим українським виданням, що отримало статус літургійного, став пісенник «Літургійні співи» (Київ, 1998) [280]. Відповідаючи його призначенню, на початку та наприкінці

збірки містилися акламації та співані частини богослужіння нестрофічної форми, латинські григоріанські піснеспіви й літанії. Церковні пісні містилися у середині збірки і включали твори на Адвент, Різдво, Великий піст, Вербну неділю, Великдень, Вознесіння, до Св. Духа, до Найсвятішого Серця Ісуса, евхаристичні, богородичні та святим, пісні, що виконуються протягом року, гімни, пісні за померлих. У межах кожної групи пісні розміщено за абеткою. Такий тип збірника вже можна було б уважати пісенником універсального типу, якби не одне «але». Вимоги до якості духовних пісень у літургічній збірці значно обмежили кількість пісенних творів, що не давало можливості користуватися лише ним. Саме тому в українських католицьких парафіях продовжують виходити різні збірки з духовними піснями, частину з яких було описано вище. У 2001 р. у Києві виходить збірка «Вгору серця» [258], яка є розширеним виданням пісенника «Літургійні співи». Включення до нього більшої кількості пісень, переважно «молодіжних» полегшеного музичного стилю, не дозволило цьому виданню зберегти статус літургічного. При цьому структурування збірки, попри деяку непослідовність розташування розділів, відповідає усім критеріям пісенника комплексного типу. Співаник «Вгору серця» відкривається піснями на основні свята та періоди літургічного року (Адвент, Різдво та свята різдвяного періоду, Великий піст, Великий тиждень, Великдень, Вознесіння, Зіслання Св. Духа, Св. Трійці, свято Найсвятішого Серця Ісуса), далі йдуть евхаристичні пісні, пісні до Ісуса, пісні на приготування дарів, пісні хвали і подяки, пісні, що виконуються протягом року, богородичні пісні загального змісту і до богородичних свят, пісні до святих, пісні до обрядів хрещення, вінчання, поховання та пісні за померлих. В останній частині збірки розміщено молебні, гімни, принагідні пісні, утрєня та вечірня за померлих, літургічні піснеспіви нестрофічної форми. Розташування пісень у кожній групі традиційно йде за абеткою. Велика кількість творів, у тому числі духовних пісень, попри усі недоліки, зробила цю збірку популярною у католицькому середовищі, а тому вживаною і донині.

Відсутність українських католицьких пісенників, що мають апробацію церковної влади, спричинила подальші пошуки церковних музикантів у царині музично-літургічних книг. У Луцьку виходять збірки «Співаймо Господу» (2014) [318] та «Requiem aeternam» (2015) [349], у яких зібрано та гармонізовано переважно літургічні співи непісенних форм. Строфічні твори посідають лише незначну частину збірок, при цьому вони трактуються не як пісні, а як гімни. Лише у 2016 р. виходить збірка «Psallite Deo» [348], у якій зібрано пісні для літургічного виконан-

ня. На жаль, це зібрання є кроком назад у порівнянні зі співаником «Вгору серця». Хоча формально видання має більшість розділів, необхідних для пісенників комплексного типу, якість музичного матеріалу (у збірник зібрано усі пісні українською мовою, якими користуються в парафіях, без якісного відбору) та відсутність важливого для католицьких видань змісту з тематичною та літургічною рубрикацією (у книзі є лише алфавітний покажчик пісень, як у протестантських виданнях) знижують літургічну вартість цього видання. Видавці справедливо вважають його експериментальним, але й досі в Україні відсутній пісенник комплексного типу літургічного призначення, який би мав апробацію церковної влади. Найбільш досконалим під оглядом рубрикації є видання «Вгору серця», де на українському матеріалі відтворено загальні принципи упорядкування римо-католицьких пісенників комплексного типу.

Процес становлення римо-католицького репертуару, що відбувався в Україні, був подібний на всьому пострадянському просторі. Розвиток католицької пісенності в азіатській частині Росії присвячено монографічне дослідження Ю. Фіденко [202], у якому авторка аналізує музичний репертуар католицьких приходів цього регіону, починаючи від 1990-х рр. дотепер. Основний акцент у монографії приділено музичному компоненту католицького богослужіння, щодо структури пісенників, то їм присвячено лише невеличкий параграф. Утім, подані там відомості яскраво репрезентують процес укладання перших збірок і дають уявлення щодо їхньої структури.

Однією з перших католицьких збірок на теренах азіатської частини Росії був пісенник «Прославим Господа» початку 1990-х рр., привезений священиками з Казахстану, що використовувався на богослужінні омської громади. У цьому пісеннику біло зібрано 241 піснеспів, у якому ноти були записані вручну, а текст набрано на друкарці. Пісенник містив традиційний для католицьких видань репертуар, а саме «головні періоди літургічного року (Адвент, Різдво, Великий Піст, Великдень, Святий Дух), піснеспіви прослави та подяки, надії та прохання, основні етапи літургії, на честь Ісуса Христа і Марії» [202, с. 68–69].

Нотований збірник «Мы» (1994–1995) парафії Св. Якова у Південно-Сахалінську містить 82 твори, записані від руки. У пісеннику «після співів меси наведено пісні на честь Ісуса і Марії, а потім популярні великодні та різдвяні гімни. Завершується випуск кількома корейськими піснеспівами з підрядковими ієрогліфами і транскрипцією російськими літерами» [202, с. 70].

Дослідниця розповідає історію виникнення збірки «Величит душа моя Господа» з м. Владивосток: біля її витоків лежать аркуші з піснеспі-

вами, роздруковані у 1992 р. священиками для перших вірян. У 1994 р. вийшло перше видання збірки (40 творів), у 1998 р. – друге (більше 130 творів). На жаль, у монографії не зазначено основні структурні розділи пісенника, однак вказано, що це видання було ретельно відредаговане і широко вживане у парафіях азійської частини Росії [202, с. 69–70]. На основі цих даних ми можемо зробити висновок, що воно мало усі або більшість компонентів пісенника комплексного типу.

Першим зразком російського католицького пісенника, що здобув не локальне, а загальнонаціональне значення, стала збірка «Сборник церковных песнопений» (Рим-Люблин, 1994) [314]. Це видання було першою спробою систематизації російських католицьких піснеспівів. Воно носило пошуковий характер, що засвідчили подальші видання, куди не увійшла доволі велика частина розміщених у ньому пісень та піснеспівів. Збірник відкривається піснеспівами до літургії, далі йде гімнарій (розділ, куди вміщено переклади російською мовою латинських гімнів – творів строфічної форми, що традиційно виконуються у богослужіннях добового кола). У третій, найбільшій за обсягом частині розміщено духовні пісні та гімни: спочатку йдуть пісні до свят та основних періодів літургійного року (Адвент, Різдво, Великий піст, Вербна неділя, Великий Четвер, Велика П'ятниця, Велика Субота, Великдень, Вознесіння, Зіслання Св. Духа, Св. Трійця), далі вміщено пісні на честь Ісуса Христа, евхаристичні, богородичні, пісні на честь ангелів, святих та мучеників, літанії, ранкові та вечірні молитви, пісні до обрядів хрещення, вінчання, поховання, пісні за померлих. В останній частині збірки вміщено молодіжні пісні. Упорядкування пісень в середині кожного розділу є вільним, лише «молодіжні» пісні розташовано за абеткою.

Видання «Сборник церковных песнопений» формально відповідає багатьом критеріям пісенника комплексного типу, проте навіть у структурі, а не лише у самих піснеспівах, є кілька штучних елементів, що свідчать про інтелектуальний, а не літургійно-практичний підхід до його укладання. Абсолютно штучним розділом є гімнарій, у якому зібрано російські переклади латинських гімнів з офіція (богослужіння добового кола) з оригінальними григоріанськими мелодіями. Також некоректним є розміщення пісень до Ісуса Христа перед евхаристичними, бо вони відмежовуються від церковного календаря (нагадаємо, що свято Св. Євхаристії йде після свята Св. Трійці), чого ніколи не було у пісен-

никах із традиційних католицьких країн¹. Репрезентована в російській збірці послідовність розташування тематичних груп пісень відбилася і на українських пісенниках, зокрема на виданнях «Парафіяльний пісенник» та «Вгору серця», укладачі яких були знайомі з російським виданням. Разом з тим, у збірці цілком слушно було відокремлено класичний репертуар від молодіжного, чого не вдалося уникнути укладачам пісенника «Вгору серця», що вийшов значно пізніше.

Недоліки збірки «Сборник церковных песнопений» було враховано у виданні «Воспойте Господу» (Москва, 2005) [261] – першому російському пісеннику, що мав офіційну апробацію церковної влади як літургичний. У цій книзі було зібрано усі піснеспіви, більша частина яких є пісенними творами, необхідними для використання на літургії, паралітургичних відправах та інших обрядах. У виданні було враховано досвід збірки «Сборник церковных песнопений», зокрема було узято багато піснеспівів та збережено багато рубрик. Пісенник розпочинається незмінними піснеспівами ординарія, потім йдуть піснеспіви та духовні пісні до свят та основних періодів літургичного року (Адвент, Різдво (у розділі є також твори на інші свята різдвяного циклу), Великий піст (укладачами виділяються усі особливі дні цього періоду до Великоднього Тридення), Великодне Тридення, великодній період (Великдень, Вознесіння, Зіслання Св. Духа, звичайний час), далі слідує євхаристичні піснеспіви, піснеспіви на честь Богородиці, на честь ангелів та святих, завершують збірку твори до таїнств хрещення та шлюбу, до обрядів поклоніння Св. Дарам та Хресної дороги, літанії, заупокійні обряди. Молодіжні пісні не увійшли до збірки «Воспойте Господу». Твори, що входили до гімнарію, розміщено у відповідні розділи свят річного кола.

Уклад пісенника відповідає усім критеріям літургичної збірки й охоплює усі сфери церковного життя християнина. Втім, він дещо відрізняється від класичних католицьких пісенників: у ньому проглядається тенденція дослівного слідування церковному календарю, як записано в літургичних книгах, якими користуються священники, в той час як у пісенниках, орієнтованих на простих мирян, розташування пісень до конкретних свят є більш спрощеним. Так, у класичних католицьких виданнях, зокрема в пісеннику Я. Седлецького, після пісень на свята Св. Трійці, що входить до великоднього циклу, йдуть пісні на свята Св. Євхаристії, Найсвятішого Серця Ісуса, хоча формально вони нале-

¹ Див. пісенник Я. Седлецького [350], у якому пісні на свято Св. Євхаристії передують пісням до свята Найсвятішого Серця Ісуса Христа, відповідно до хронологічної послідовності церковних свят.

жать до звичайного літургичного періоду і повинні б міститися в розділі з піснями, що співаються протягом року. У російському пісеннику їх винесено до розділу «Звичайний час», що формально відповідає церковному календарю, проте суперечить усталеним католицьким традиціям. Також дещо штучним виглядає виділення обрядів виставлення Св. Дарів та Хресної дороги в окремі рубрики, бо зазвичай вони долучені до інших літургичних обрядів (процесії на Вербну неділю, Великдень, свято Св. Євхаристії та ін.) та побожних практик (вервиця, «Ангел Господень», гіркі жалі тощо).

Цікавим є упорядкування піснеспівів у межах кожної тематичної групи: на початку розділу містяться переклади латинських піснеспівів, покладених на григоріанські мелодії, далі йдуть пісенні твори, при цьому твори у кожній з підгруп розташовано за абеткою. Цим укладачі збірок хотіли розмежувати канонічні (згідно з тридентським розумінням літургичності, тобто до постанов II Ватиканського Собору) і неканонічні (тобто колишні паралітургичні) піснеспіви. Таке розташування є нетиповим для католицьких пісенників, оскільки і григоріанські, і пісенні твори у католицьких країнах вже давно стали єдиним музично-літургичним цілим. Це свідчить про молодість російської католицької традиції, у якій протягом століть не відбувався загальноєвропейський процес плекання пісенних творів, призначених для літургичного виконання.

Якщо різниця між українським та російським римо-католицьким духовно-пісенним репертуаром є суттєвою, оскільки вона була тісно пов'язана з історичним розвитком кожної з традицій¹, то ці відмінності найменше відбилися на структурі пісенників, які в процесі формування орієнтувалися на усталені та апробовані часом європейські зразки, а тому швидко набули класичних форм католицького пісенника комплексного типу.

Отже, на пострадянському просторі було достатньо швидко створено католицький пісенник комплексного типу, у якому зібрано піснеспіви й пісні для літургичних потреб та паралітургичних і позалітургичних молитовних практик. Це стало можливим завдяки орієнтації на європейські зразки, які треба було лише «наповнити» національним духовно-пісенним репертуаром. Експерименти зі структуруванням пісенників на початковому етапі були пов'язані з прагненням відобразити реальну літургичну практику католицьких приходів та хибними уявленнями укладачів перших пісенників про літургичний спів. Нинішня форма

¹ Про це детальніше у статті автора [65].

католицьких пісенників є відображенням стану усвідомлення музичного компонента католицького церковного співу в контексті власних національних традицій, вона є, на нашу думку, проміжною і буде у подальшому допрацьовуватися.

Формування оновленої протестантської традиції на теренах Російської імперії, куди входила більша частина українських та білоруських земель, припадає на початок ХХ ст. Біля витоків російської баптистської пісенності стояв засновник Всеросійського союзу євангельських християн Іван Проханов, творець та перекладач сотень духовних пісень. Він був автором та укладачем збірок «Гусли», «Песни християнина», «Тимпаны», «Кимвалы», «Заря жизни», «Свирель Давида», «Песни первых христиан», «Новые напевы», «Песни Анны», «Песни глубины», «Песни союза», «Божьи песни», з яких дві останні не було завершено. Як зазначає їх автор у своїх спогадах, кожна з книг була присвячена різним аспектам християнського життя: наприклад, книга «Песни первых христиан» написана під кутом зору первісного християнства; твори з книги «Песни Анны» були призначені для жінок (пісні написано у пам'ять дружини, яка померла у 1919 р.); у книзі «Божьи песни» описано Божі атрибути та ставлення до Нього людської душі; у збірці «Песни союза» зібрано твори з різних церков Росії, у яких відображено специфічні риси різних національних традицій [171, с. 140–142]. На основі цих книг І. Проханов у 1927–1928 р. видав збірку «Десятиборник», до першого тому якої увійшла збірка «Гусли», другий – «Песни християнина», «Тимпаны», «Кимвалы», «Новые напевы», третій – «Песни первых христиан», «Заря жизни», «Свирель Давида», «Песни Анны», «Песни глубины». Усі пісенні твори у збірках надруковано у вигляді партитур.

Збірка «Гусли», перше видання якої вийшло 1902 р., у складі «Десятиборника» [264], мала 13 розділів («Любов Бога і Його велич», «Заклик до віри і нового життя», «Моління і прохання», «Хвала і подяки», «Перші кроки віри», «Почуття віри», «Світ Божий і християнська радість», «Шлях віри», «Плоди і подвиги віри», «Сподівання віри», «Пісні на різні випадки християнського життя», «Дитячі пісні», «Різні пісне співи»), а також додатки. Якщо перші десять розділів мають реальне групування, то останні три – віртуальне, тобто вони згруповані тематично лише у змісті. Серед віртуальних розділів важливим є одинадцятий – «Пісні на різні випадки християнського життя», що містить пісні на християнські свята (Різдво, Великдень, Вознесіння, Новий рік), на освячення часу (ранкові гімни, вечірні гімни, трапезні гімни), церковні таїнства (хрещення, хлібопереломлення, шлюб, смерть та поховання). Окрім тематичного, видання має й абетковий покажчик. Отже, «Гусли» є зраз-

ковим виданням протестантського пісенника комплексного типу. Його особливістю є поєднання реального та віртуального тематичного групування пісень, що трапляється вкрай рідко. Інші дев'ять збірників І. Проханова є тематичними і не належать до видань комплексного типу, саме тому вони мають лише алфавітний покажчик.

У СРСР баптистська церква переслідувалася чи не найбільше, і протягом тривалого часу не було підготовлено до друку жодної збірки. Лише у 1978 р. було випущено зібрання піснеспівів «Песнь Возрождения», яка пізніше неодноразово перевидавалася. Трохи раніше, у 1971 р., було видано нотований збірник «Песни христиан» (Том 1) [288, с. 3].

Після розпаду СРСР було відновлено друк баптистських видань, і на початку ХХІ ст. було видано оновлені пісенники з тими самим назвами. У 2002 р. виходять ненотована збірка «Песнь Возрождения» [290] та її нотований варіант «Песни христиан» (Том 1), що містили 800 пісенних творів¹, у яких для зручності користування було використано єдину нумерацію. У численних перевиданнях ненотованої збірки «Песнь Возрождения» кількість творів поступово збільшувалося («Песнь Возрождения 2000» «Песнь Возрождения 2500» «Песнь Возрождения 2800» «Песнь Возрождения 3300» та ін.) і нині сягнуло 5000 («Песнь Возрождения 5000»). Щодо збірки «Песни христиан», то її було перевидаано у 2009 р. [288] з невеликими видозмінами, при цьому кількість творів залишилася незмінною.

Охарактеризуємо збірку «Песнь Возрождения» та її нотований варіант «Песни христиан» (Том 1) як видання, яке є зразком баптистського пісенника комплексного типу, на який так чи інакше орієнтуються усі інші. У виданнях пісенні твори зібрано у 30 тематичних груп, що значно більше, ніж в «Гусях» І. Проханова. Наведемо їх усі, оскільки вони є типовими для баптистських пісенників: «Перед початком зборів», «Молитовні», «Божа любов і велич», «Хвала і подяка», «Християнська радість», «Віра та сподівання», «Слідування за Христом», «Про Біблію», «Про Церкву», «Заклик до праці», «Заклик до покаяння», «Для новонавернених», «На хрещення», «На переломлення хліба», «Страждання і

¹ У нових протестантських церквах використовуються два типи пісенників: перший тип, у якому містяться гімни, записані у вигляді партитури на двох нотоносцях – для професійного хору, другий тип (з текстами пісень) – для загального співу усіх прихожан. У пісенниках для загального співу записувалися лише твори строфічної форми (пісні), у виданнях для хору – хорові твори строфічної (гімни) та наскрізної (хорові концерти) форми, співвідношення творів обох типів у збірках могло варіюватися від однакової їх кількості до повної відсутності хорових концертів.

смерть Христа», «На висвячення [священиків]», «На шлюб», «Християнська родина», «На поховання», «Небесні обителі», «Втіха і підбадьорення скорботним, в'язням і стражденим з волі Божої», «Різдво Христове», «На Новий рік», «Воскресіння Христове», «Про Дух Святий», «Жниварські», «Друге пришествя Христа», «Різні християнські свята», «Привітальні та прощальні», «Наприкінці зборів».

Отже, баптистські збірки мають три великих тематичних блоки піснеспівів, що охоплюють усі сфери християнського життя і 1) пов'язані безпосередньо з проведенням богослужіння (пісні на початок та кінець богослужіння, пісні на календарні та інші свята); 2) мають сакральний вимір через освячення людини у церковних таїнствах та обрядах (хрещення, шлюб, священство тощо); є 3) творами, що стверджують основні постулати віри, є актуальними для людини у повсякденному житті і є її відповіддю на Божу любов (пісні по Біблію, Церкву, віру, покаяння, праця тощо). Твори третьої групи можуть виконуватися на богослужінні і поза ним, в залежності від змісту пісень та від конкретних потреб вірян.

Відзначимо превалювання у збірках пісенних творів третьої тематичної групи, що є характерною рисою усіх протестантських пісенників, у яких переважає репертуар віронавчального та морально-етичного змісту. Також характерною його рисою є наявність вузькоконфесійних груп пісень, зокрема пісні на свято жнив та про друге пришествя Ісуса Христа. У пісеннику «Песни християн», як в інших баптистських виданнях, відсутні традиційні для католицьких та православних пісенників богородичні пісні та пісні до святих, місце яких посіли твори іншої тематики, актуальної для протестантського віровчення. Стосовно загальної структури пісенника, відзначимо системність її укладу: пісні на початку богослужіння розпочинають збірку, прикінцеві її завершують, утворюючи своєрідну арку, яка має, окрім практичного, й символічний зміст (початок і кінець богослужіння співвідносяться з початком і кінцем збірки, що символізує повноту людського буття у її церковному та нецерковному вимірах). У виданні збільшено вагу пісень прославно-го та повчального змісту, відповідно, значно менше місця посідають піснеспіви календарного циклу, оскільки для баптистів у богослужінні важливішим є акцент на християнському житті кожного члена спільноти, а не на відтворенні життєвого шляху Ісуса Христа. Саме тому пісні календарного циклу розміщено у другій половині збірки, а їхня кількість є невеликою у порівнянні з іншими групами пісень; до того ж пісні пасійного змісту знаходяться не серед творів, приурочених до календарних свят, а серед пісень до церковних таїнств та обрядів (страждання і смерть Ісуса Христа розглядаються у контексті обряду переломлення

хліба). Також, подібно до сучасних європейських та американських збірок, у виданнях «Песнь Возрождения» та «Песни христиан» відсутній розділ із псалтирними піснями, які під час формування протестантського репертуару посідали важливе місце. Це є суголосним сучасній церковній практиці на лише баптистів, а й інших протестантських течій.

У подальших перевиданнях збірки «Песнь Возрождения», у тому числі українських та білоруських, загальний принцип упорядкування принципово не змінювався, оскільки він відповідав і сучасним європейським та американським зразкам, і потребам російської баптистської церкви.

Українські баптистські збірки почали укладатися трохи пізніше, ніж пісенники І. Проханова. Під оглядом змісту та структури перших українських баптистських пісенників, що вийшли у 1920–30-х рр. у («Пісні паломника», «Арфа», «Рідні мелодії», «Голос Сіону», «Арфа Сіону», ін.)¹, то ми лише маємо відомості про ці видання, а тому проаналізувати принципи їх упорядкування наразі не можемо.

Продовження розвитку української протестантської духовно-пісенної традиції у повоєнну добу відбувається у діаспорі, де важливе місце посідає нотована збірка «Євангельський співаник Відродження» (Чикаго, США, 1954) [271]. Ця збірка є пісенником комплексного типу, подібно до розглянутої вище «Песнь Возрождения». Рубрикація видання «Євангельський співаник Відродження» є більш деталізованою: 726 творів розподілено на 54 тематичних розділи, при цьому тематичні групи вказано лише у змісті. У самій збірці усі твори йдуть відповідно до них, однак наочного поділу у вигляді заголовків в збірці немає; в кожній тематичній групі пісні розташовані довільно. Порядок тематичних груп багато у чому є подібним до російського видання: перша та остання група – пісні на початок та закінчення богослужіння; переважна більшість пісень присвячена питанням віровчення та стосункам Бога і людини (розділи «Спаситель і спасіння», «Пастир і вівці», «Церква», «Божий провід», «Божа охорона», «Небо», «Вічність», ін.), християнським чеснотам («Самовіддача», «Спокій і злагода», «Життя за вірою», «Радість і потіха», ін.). Є групи пісень, присвячені церковним таїнствам та обрядам («Хрищення», «Посвячення молитовного диму», «Весільні», «Похоронні»). Пісень до церковного календаря небагато (загальнохристиянські свята («Різдво Христове», «Великодні») та баптистські («Свято жнив»)), і, на відміну від пісенника «Песнь Возрождения», вони не утворюють окремі тематичні групи,

¹ Більше інформації про ці збірки див. у вступі до пісенника «Євангельський співаник відродження» [271], а також у четвертому розділі роботи.

а розкидані по всій збірці. У пісеннику є не лише гімни строфічної форми, а й наскрізної (хорові концерти)¹; вони окремо не виділяються, чергуючись зі строфічними гімнами, оскільки головний принцип групування творів – тематичний, а не музично-жанровий².

Однією зі знакових фігур української протестантської (баптистської) традиції ХХ ст. був Сергій Бичковський (1913 – 1998) – автор більш ніж 500 хорових творів, написаних у польській (від початку регентської діяльності на рідній Волині, яка у той час входила до складу Польщі), німецькій та канадській періоди свого життя. С. Бичковський є укладачем численних збірок (багато з них є самвидавом і надруковані за допомогою гектографу та літографу), де він виступає автором музики, написаної на власні вірші та вірші своїх братів по вірі, а також на тексти зі Св. Письма: «Джерело духовних пісень» (1933), «Зоря» (Варшава, Польща, 1936), «Пісні пробудження» (Варшава, Польща, 1941; доповнене видання – 1943), «Мелодії скитальця» (Німеччина, 1947), «Рідна пісня на чужині» (Німеччина, 1948), «Нові пісні» (Торонто, Канада, 1953), тричастинний співаник «Пісні ласки» (Торонто, Канада, перший том без вказівки року видання, 1969, 1977), співаник «Пісні спасених» (Львів, 1992), який є четвертою частиною видання «Пісні ласки» [8]; [98].

Пісенником комплексного типу є збірка «Рідна пісня на чужині» (1948) [250], де С. Бичковський виступає передусім як укладач, а також і автор багатьох творів. Тематика пісень збірки є типовою для протестантських видань, а тому подібною до розглянутого раніше збірника «Євангельський співаник Відродження» (пісні віронавчальні, прославні, молитовні, до свят та обрядів тощо), однак між цими виданнями є одна суттєва різниця. Якщо у «Євангельському співанику Відродження» порядок зазначених у змісті тематичних груп є реальним, то у співанику «Рідна пісня на чужині» використано віртуальний принцип упорядкування: при довільному порядку розташування творів збірки у змісті вони згруповані тематично. При цьому й назви тематичних груп, і твори у межах кожної тематичної групи розташовано за абеткою. У збірці також є й абетковий покажчик. У пісенниках «Пісні ласки» (друга [248] та третя [249] збірки, що вийшли у 1969 та 1977 рр.), які містять відповідно 31 та 46 пісень, твори також розташовані у вільному порядку, а наприкінці збірки у змісті їх згруповано за алфавітом з позначенням відповідної сторінки. Тематичний покажчик відсутній, це пов'язано передусім з малою кількістю пі-

¹ Хорові концерти ми знаходимо в збірках І. Проханова, але вони не увійшли до збірки «Пісні християн», де усі твори – строфічної форми.

² Жанрова атрибуція творів зі вказівкою на виконавський склад є в збірці «Гусли» І. Проханова.

сень. Збірки «Пісні ласки» не є пісенником комплексного типу, оскільки їх основне завдання – ознайомлення з новим репертуаром.

Серед сучасних авторських українських видань вкажемо на збірку «Звуки благодаті» (Луцьк, 2005) [260] Дмитра Воеводи – автора, що писав композиції для євангельських християн у радянські часи. Збірка має 66 хорових творів, серед яких значне місце посідають пісні-гімни, більшість текстів з яких написано автором музики. Структура збірки (вільний порядок творів та алфавітний покажчик наприкінці) та стилістика музичних композицій є близькими до творів С. Бичковського. Як і більшість авторських видань, ця збірка не є пісенником комплексного типу.

Ще до проголошення Україною незалежності наприкінці 1980-х рр. відновилося видання баптистських пісенників, одним з яких стала «Євангельська пісня» (Київ, 1988) [270]. У цьому виданні було зібрано багато пісенних творів з видань діаспори, які мали стати основою репертуару для баптистських громад, які щойно почали відновлювати свою діяльність. У збірці міститься 388 хорових партитур (гімнів та хорових концертів), які розподілено на 20 тематичних груп. Після двох перших («Хвала і подяка», «Велич і любов Божа») йде блок пісень до християнських свят, у тому числі суто баптистських, та періодів церковного року («Різдво», «Новий рік», «Страждання Христа», «Воскресіння Христа», «На свято Трійці», «На свято Жнив», «На свято Єднання»); з пісень до таїнств є лише група «Весільні». Друга половина видання відкривається піснями на початок зібрання і завершується на кінець зібрання. Між ними – пісні віронавчального змісту, молитовні, прославні, благальні та у різних потребах («Молитовні», «Сімейно-молитовні», «Християнське життя», «Пробудження, спасіння, віра», «Небесні оселі», «Вітальні і прощальні», «Різні», «Посвячення молитовного дому»). Пісні всередині кожної групи розташовані у вільному порядку. Збірник «Євангельська пісня» є першим, на той момент експериментальним виданням, однак він, безумовно, є пісенником комплексного типу. Попри слідування традиціям, його упорядкування є не зовсім типовим для інших протестантських видань: розташування пісень календарного циклу єдиними блоком у першій половині пісенника є більш характерним для католицьких, а не баптистських друків.

У 1997 р. у Києві виходить збірка «Євангельські пісні» [272], що налічує 521 хоровий твір, яка суттєво відрізняється від попередньої, хоча й містить частину її репертуару. «Євангельські пісні», як і попереднє видання, також є пісенником комплексного типу, а його структура з усіх розглянутих видань, на нашу думку, є найбільш логічною та послідов-

ною. У пісеннику 13 великих тематичних груп, з яких три мають підгрупи. Перші три групи («Хвала і поклоніння», «Велич і любов Божа», «Молитовні») мають вступний характер, одночасно вони є квінтесенцією баптистського віровчення; наступні три групи є вираженням основних віх богослужіння, центром якого є проголошення Слова Божого («Початок богослужіння», «Боже Слово», «Закінчення богослужіння»). Сьома група («Ісус Христос») поділяється на 7 тематичних груп, що подають основні віхи земного життя Ісуса Христа та есхатологічний вимір місії («Народження», «Життя і служіння», «Страждання», «Спасіння та відкуплення», «Воскресіння», «Вознесіння», «Другий прихід»). Зазначимо, що цей розділ не ідентичний аналогічним у католицьких пісенниках, оскільки основний акцент тут зроблено не на подіях, а їх значенні в житті людини. Восьмий розділ («Дух Святий») є невеликий за обсягом, натомість наступний («Життя Церкви») містить велику кількість пісенних творів, які згруповано у 14 тематичних груп, серед яких є пісні на різні таїнства й обряди, деякі свята («Церква», «Хрищення», «Рукопокладання», «Посвячення дому молитви», «Молитва за Україну», «Символі віри», «Вінчання», «Сімейно-молитовні», «Дитячі», «Вітальні і прощальні», «Новий рік», «Свято жнив», «Заклик до праці», «Місіонерські»). Наступні чотири розділи належать не до життя общини, а охоплюють різні аспекти індивідуального життя християнина (розділи «Заклик до покаяння», «Християнське життя» (підрозділи «Посвячення», «Господь – добрий пастир», «Слідування за Господом», «Божа вірність, охорона»), «Християнська радість», «Небесні оселі»). Запропонований укладачами розподіл пісенних творів яскраво демонструє сутнісні риси пісенника комплексного типу, у якому охоплено усі можливі вияви (інтелектуальний, чуттєвий) людської природи у її ставленні до Бога у колективному (церковно-общинному) та індивідуальному вимірах.

На відміну від баптистів, які серед інших протестантських громад посідають чільне місце на пострадянському просторі, лютерани є значно менш чисельною конфесією, яка до 90-х рр. ХХ ст. була конфесією німецької національної меншини. Національна складова лютеранських громад змінилася з часів розпаду СРСР, коли до лютеранської конфесії приєдналося чимало віруючих, що не належали до жодної церкви, які себе знайшли саме у лютеранстві. Цей чинник спонукав до створення музично-літургічної книги з піснеспівами для нових вірян, що не розуміли німецьку мову. Після пробного видання у Петербурзі у 2007 р. виходить нотована збірка «Сборник песнопений Евангелическо-лютеранской Церкви» [309], призначена для задоволення потреб лютеранських громад на усьому пострадянському просторі. Це видання є пісенником комплекс-

ного типу, де зібрано не лише піснеспіви на літургію, а й молитви, катехізис, відомості про авторів творів, представлених у збірці.

Зазначимо, що лютеранські пісенники частково споріднені з католицькими, особливо у календарній частині з деталізацією церковних свят (від Адвента до Св. Трійці), а також у розділі з незмінними піснеспівами літургії (ординарій), які залишилися від католицької меси. Однак у цілому тематика лютеранських збірок є протестантською, що знайшло відображення у структурі пісенників. Видання «Сборник песнопений Евангелическо-лютеранской Церкви» має такі розділи: після вступного розділу недільних піснеспівів йдуть пісні на церковні свята та періоди літургійного року (Адвент, Різдво, Новий рік, Великий піст, Великдень, Вознесіння, Зіслання Св. Духа, Св. Трійця, кінець церковного року), потім розташовано пісні до церковних таїнств та обрядів (хрещення, причастя, конфірмація, висвячення священників, шлюб), далі йдуть пісні різноманітної тематики, пов'язані з різними аспектами християнського життя («Творіння та насущний хліб», «Ранкові піснеспіви», «Вечірні піснеспіви», «Навернення та покаяння», «Церква та спілкування святих», «Віра та виправдання», «Освячення та слідування за Христом», «Хрест та розрада», «Смерть та вічне життя», «Хвала і подяка», завершують збірку літургійні піснеспіви нестрофічної форми (ординарій) та піснеспіви Тезе, популярні і серед католиків, і серед протестантів.

Отже, російський лютеранський пісенник комплексного типу відповідає усім критеріям такого роду видань і відображає специфіку лютеранської конфесії, яка зберегла у богослужінні багато елементів католицької літургії, що відбилося у структурі пісенника. З іншого боку, у структурі лютеранської збірки також є багато тематичних розділів, які споріднюють його з іншими протестантськими конфесіями, відображаючи основні положення протестантського віровчення.

На жаль, на сьогоднішній день відсутнє аналогічне видання для українських лютеран, що відправляють богослужіння українською мовою, яким доводиться задовольнятися іншими пісенниками. Зазначимо однак, що в українській лютеранській традиції у ХХ ст. був прецедент видання україномовної нотованої збірки пісень «Український євангельський співаник» (Станіславів, 1933) [321]. Це видання не є типовим пісенником комплексного типу, бо містить, за рідким винятком, лише пісенні твори, хоча тематично охоплює усі сфери духовного життя християнина. Структура збірки, що налічує чотири великих розділи, є типовою для лютеранських видань. Розпочинають збірку вступні пісні, в яких сконцентровано основні постулати лютеранського віровчення. У

першому розділі («Церковний рік») зібрано твори до свят та періодів літургійного року (Різдво, Новий рік, Богоявлення, Великий піст, Великдень, Вознесіння, Зіслання Св. Духа, Св. Трійця), другий розділ («Церква») охоплює тематику християнських таїнств (хрещення, покаянні, причастя, шлюб), а також містить пісні до Бога та Ісуса Христа прославленого характеру. У третьому розділі («Місія») містяться пісні, що розповідають про християнські чесноти (віра, надія, любов) та пісні подяки, хвали та прохання, четвертий розділ («Послідні справи») охоплює тематику смерті. Завершують збірник пісні-гімни, у тому числі знаменитий «Боже великий, єдиний, нам Україну храни».

У підсумку зазначимо, що баптистські пісенники з національним репертуаром у Російській імперії з'явилися на початку ХХ ст. і наслідували структуру європейських та американських видань. Після тривалої перерви у розвитку пісенної традиції унаслідок переслідування протестантів у СРСР, коли пісенність розвивалася у підпіллі або за межами країни у діаспорі, у 1990-х рр. баптистську традицію церковного співу було відновлено. Швидко створення нових баптистських пісенників комплексного типу стало можливим завдяки багатому репертуару, створеному у 1910–1920-х рр. у Росії та 1930–1940-х рр. в українській діаспорі, а також наявності усталених форм пісенників, апробованих у церковній практиці Європи та Америки. Щодо лютеранської пісенності, то її кодифікація у пісеннику комплексного типу відбулася за схемою, аналогічною тій, що була у римо-католицькій традиції.

Отже, структурні компоненти у сучасних католицьких та протестантських пісенниках на пострадянському просторі аналогічні європейським та американським зразкам, на які орієнтувалися укладачі перших збірок. Деякі відмінності в структуруванні відображають специфіку національної практики, де ці конфесії не є чільними, а тому адаптація запозиченого та створення нового пісенного матеріалу, а також структурування музично-літургійних книг відбувається дещо повільніше. На сьогоднішній день можна сказати, що на пострадянському просторі у цілому завершено кодифікацію пісенного матеріалу в католицькій та протестантських церквах. Це сталося завдяки друкам пісенників комплексного типу практично у кожній із названих конфесій, які відзначили черговий рубіжний етап розвитку власної духовно-пісенної традиції.

РОЗДІЛ 3

БІБЛІЙНІ ТА ГІМНОГРАФІЧНІ ТЕКСТИ У СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКІЙ ДУХОВНО- ПІСЕННІЙ ТРАДИЦІЇ

3.1. Псалтирні та біблійні пісні

3.1.1. Псалтирні пісні в західноєвропейській традиції: історичний дискурс

Псалтир є важливою складовою східно-християнської і західно-християнської гімнографії. Окрім того, тексти Псалтиря також покладено в основу духовних пісень літургійного, паралітургійного та позалітургійного призначення в католицькій, православній і протестантських церквах. «Псалмами» й «псальмами» у барокову добу у східнослов'янській традиції називали духовні пісні книжного походження, згодом «псальмами» – духовні пісні фольклорного побутування, що увійшли до лірницького репертуару з книжної традиції. Тексти біблійних псалмів є вагомим компонентом гімнографії у східно-християнській і західно-християнській традиціях, натомість роль псалтирної поезії в церковній літургійній і паралітургійній практиках на християнському Сході й Заході є різною. Традиція поетичного переспіву Псалтиря найбільше проявилася в ренесансній Європі, а в церковному вжитку закріпилася у реформованих (протестантських) церквах. Практика віршованого переспіву псалмів, поширена на християнському Заході, стала потужним імпульсом розвитку псалтирної поезії на східнослов'янських землях: поетичні віршовані тексти Псалтиря стали вагомою складовою східнослов'янської церковної, а згодом – й світської культури. Для висвітлення місця псалтирних пісень у східнослов'янській церковній традиції, окреслення спільних і відмінних рис їхнього функціонування на християнському Сході й Заході доцільно визначити, по-перше, особливості використання текстів псалмів у західно-християнській церковній гімнографії та, по-друге, поетичних переспівів Псалтиря у літургійній і паралітургійній церковних практиках католиків і протестантів Західної та Центральної Європи XVI – XIX ст.

У латинському богослужінні, починаючи із Середньовіччя, псалми використовували у текстах літургії (меси) та добового кола богослужінь (офіція). У *піснеспівах меси* більшість текстів співаних частин пропрія (інтроїт, градуал, оферторій тощо) є рядками з віршів псалмів; текс-

ти псалмових віршів покладено в основу як співаних (антифони й респонсорії), так і псалмодійних (верси) частин. Зазвичай, у кожному піснеспіві використовували два вірші псалма: один в антифоні або респонсорії та один у версі. У *піснеспівах офіція* у всіх богослужіннях добового кола звучали повні тексти псалмів: дев'ять на нічному служінні, п'ять – на вечірні, три – на малих денних годинах тощо. Псалми офіція у Середньовіччі псалмодували згідно з восьми церковними тонами.

У звичайний період на богослужіннях добового кола повністю озвучувався весь Псалтир (*cursus ferialis*), однак унаслідок реформи церковного календаря у посттридентську добу (остання третина XVI ст.) було визначено низку таких псалмів, які постійно звучали на урочистих вечірнях (недільні псалми: № 109¹, 110, 111, 112, 113; псалми на Богородичні свята: № 109, 112, 121, 126, 147, на апостольські свята: № 109, 110, 111, 112, 116 та ін., разом 14 святкових псалмів: 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 121, 126, 127, 129, 131, 138, 147), що в барокову добу призвело до відходу від традиції *cursus ferialis*. Зазвичай, у великих храмах композитори ренесансної та барокової доби використовували в текстах святкових псалмів поліфонічні прийоми [226, с. 178–179].

У католицькій літургічній практиці тексти псалмів офіція та меси звучали латинською мовою. Однак у добу Просвітництва в літургічній практиці використовували й переспіви псалмів, зокрема в так званих «німецьких месах» («*Deutsche Messe*») і особливо в «німецьких вечірнях» («*Deutsche Vesper*»), що набули популярності в Австрії з другої половини XVIII до першої третини XIX ст. У німецьких месах і вечірнях традиційні тексти ординарія та пропрія меси та інших відправ замінювалися їх німецькими парафразами, серед яких є й повні тексти псалмів. Наприклад, Йозеф Оневальд (1781–1856) використав у «Німецькій вечірні» віршовані парафрази трьох псалмів; при цьому автор тексту вечірні не звернувся до класичних урочистих псалмів на церковні свята, а зробив вільний парафраз псалтирної поезії прославного характеру [162, с. 139–140]². Отже, тексти поетичних переспівів Псалтиря іноді потрапляли в

¹ У розділі нумерація псалмів буде подаватися у такий спосіб: коли йдеться про західну традицію або цитуються західноєвропейські автори та джерела, використано латинську нумерацію, що спирається на масоретський єврейський текст (М). Коли йдеться про східнослов'янську традицію, то нумерацію псалмів подано за грецьким текстом (Септуагінтою (LXX)). Якщо порівнюються східна та західна традиції, то використано подвійну нумерацію, де першою йде грецька, другою (у дужках) – латинська.

² Дивись оригінальний текст «Німецькій вечірні» Йозефа Оневальда та його переклад українською мовою у [162, с. 196–205].

католицьку літургічну практику, однак найчастіше їх використовували в паралітургічних відправах і позалітургічних практиках – у громадських і приватних молебнях.

Сплеск інтересу до псалтирної поезії спостерігається за доби Відродження в контексті гуманістичних тенденцій розвитку європейської культури, а також у зв'язку з поширенням протестантського руху з його ідеєю актуалізації Св. Письма, до числа книг якого входить Псалтир. Слід, однак, зазначити, що, попри те, що традиція поетичного переспіву Псалтиря здебільшого асоціюється з європейською практикою доби Відродження, перші зразки його поетичних парафраз відомі ще з перших століть християнства, причому авторство належить гімнографам з християнського Сходу. Так, за свідченням Єфрема Сирина, гностик Бардесан (Вардесан, Бар-Дайшан) написав сирійською мовою цикл зі 150 псалмів, до яких він створив мелодії. Цей твір кінця II – початку III ст. до нас не дійшов, але вплинув на становлення християнської гімнографії [35, с. 149–150]. У IV ст. грецький єпископ Аполлінарій Лаодикійський здійснив повний переклад Псалтиря грецькою мовою¹, використавши гомерівський гекзаметр [35, с. 144]. Ймовірно, цей твір також міг сприяти становленню християнської гімнографії, подібно до того, як вергілієві та горацієві строфи лягли в основу гімнів Амвросія Медіоланського. Отже, віршовані переспіви Псалтиря національними мовами в європейській культурі мають давню традицію, проте в добу Відродження псалтирна поезія актуалізувалася в нових текстових і музичних формах, вплинувши на церковну культуру Нового часу.

Поетичні переспіви Псалтиря набули поширення в Західній Європі, починаючи з XVI ст., особливо в протестантському середовищі. Однією з вагомих причин їхнього інтересу до текстів Псалтиря стала опора на Біблію як єдине джерело Божественного Одкровення і відкидання ними церковної традиції. Таким чином, орієнтація протестантів на Св. Письмо наново актуалізувала тексти Псалтиря як джерело богослужбових піснеспівів. На відміну від літургічного використання псалмів в усталеній католицькій традиції, де вони чергувалися з іншими піснеспівами й молитвами, протестанти віддали перевагу «чистому» Псалтирю. Саме тому повні переклади усього Псалтиря й поширення псалтирної поезії характерні передусім для протестантського середовища.

¹ На Заході твір Аполлінарія було надруковано повністю лише в добу Відродження (1552), його видав видатний французький філолог Адріан Турнеб (1512–1565), автор багатьох перекладів стародавніх авторів.

Окремі віршовані переспіви національними мовами текстів Псалтиря протестанти почали видавати вже у своїх перших канціоналах: лютеранський «Ерфуртський Енхїрїдїон» (1524) містив переспів 11-го псалма німецькою мовою. Німецький текст належав Мартіну Лютеру, як, найімовірніше, і мелодія.

Одним з найпопулярніших видань стає виданий у 1562 р. «Женевський Псалтир». Згідно з кальвіністськими поглядами на церковне мистецтво, автори «Женевського Псалтиря» використовували мінімальні засоби виразності, відмовляючись від багатоголосся. Утім, широка популярність збірника інспірувала появу численних багатоголосних обробок його мелодій, з яких найвідомішими є чотириголосні твори Клода Гудімеля (1565). Їх автор пропонував виконувати вдома, а не в церкві, позаяк згідно з доктриною кальвіністів, на богослужінні не могла звучати багатоголосна музика. «Женевський псалтир» користувався популярністю не лише у Швейцарії: у 1632 р. у Лондоні вийшов переклад «All the French Psalm Tunes with English Words» [326], де на мелодії «Женевського Псалтиря» було покладено англійський текст.

Якщо кальвіністська традиція не передбачала використання багатоголосся в церковних служіннях, то лютеранська церква дозволяла використання багатоголосних творів під час літургії. Серед видатних лютеранських поетичних псалтирних циклів зі 150 псалмів назвемо «Беккерівський псалтир» (1628, 1661) Генріха Шютца (назву він отримав за прізвищем автора текстів – Корнелія Беккера), де всі псалми подано в чотириголосному акордовому викладі [336].

Окрім цілих псалтирних циклів, у протестантських канціоналах завжди були представлені й поетичні переспіви окремих псалмів. У словацькій лютеранській збірці «Cithara sanctorum» (1636) є низка псалтирних пісень (№ 113¹ – псалом 102 (103), № 115 – псалом 150, ін.), частина з яких – словацькі переклади німецькомовних псалтирних пісень, що належать перу М. Лютера.

У католицькій церковній практиці також використовуються псалтирні пісні. Проте вони посідають значно менше місця в пісенниках і канціоналах. Причин тут, як мінімум, дві. По-перше, католицька літургійна практика використання псалмів у літургії і в офіції залишилася незмінною, отже, псалтирні тексти широко представлені в католицькому богослужінні. По-друге, значно менша кількість псалтирних пісень у католицьких пісенниках і канціоналах та практична відсутність повного

¹ Нумерацію пісень подано за виданням [224].

пісенного Псалтиря¹ пов'язана з їх змістовим наповненням та відмінністю від протестантських. Ми вже зазначили, що у католицьких пісенниках вагоме місце посіли пісні до Богородиці і святих, які, унаслідок видозмін у протестантських доктринах, відсутні в канціоналах реформованих церков. Саме цим, а не лише перевагами біблійних текстів як основи богослужбового співу у протестантів, на нашу думку, пояснюється вагомий відсоток псалтирних пісень у протестантських канціоналах і значно менша їхня кількість у католицьких пісенниках.

Наприклад, у словацькій католицькій збірці «Cantus catholici» (1655) є лише тринадцять псалтирних пісень (№ 168–180), що утворюють окремий розділ у другій половині збірки, після пісень до проповіді та перед піснями загального змісту (Pysne Obesne), в той час як збірка налічує більше 200 пісенних творів². В угорському канціоналі «Cantus catholici» (1651) [330], на який спиралися словацькі видання 1655 р. та 1700 р. [331]³ та з якого перенесено частину репертуару, псалтирні пісні також утворюють окремий розділ, але він міститься у середині пісенника, після пісень до святих і перед літаніями. Усього в угорському «Cantus catholici» одинадцять псалтирних пісенних текстів (6-й, 31-й, 37-й, 50-й, 101-й, 129-й, 142-й, 41-й, 22-й (один текст з двома варіантами мелодії), 148-й); цикл псалтирних пісень завершується кантиком (біблійною піснею) Трьох юнаків (Cantusum Trium puerorum) з книги пророка Даниїла). З цих псалмів усього шість надруковані з мелодіями, усі інші мають вказівки, на яку мелодію їх треба співати (усі мелодії вміщені в циклі псалтирних пісень). Цікавим є той факт, що жодна з цих мелодій не представлена у словацькій збірці «Cantus catholici», натомість і тексти псалтирних пісень, і їх мелодії є в словацькому протестантському виданні «Cithara sanctorum»⁴. Отже, у католицькій традиції у пісенниках XVII ст. зазвичай містилися пісні на поетичні переклади Псалтиря, що були зібрані разом у окремий підрозділ, деякі псалтирні пісні могли бути взяті з протестантських канціоналів. Однак вага псалтирних пісень у католицьких канціоналах була невеликою (близько десяти творів), що складало дуже незначний відсоток від усього репертуару.

¹ За рідкими винятками, до яких належить, наприклад, «Давидів псалтир» («Psałterz Dawidów» Яна Кохановського (1579), покладений на музику Миколаєм Гомулкою (1580).

² Кількість творів та нумерацію пісень подано за виданням [224].

³ Словацькі видання «Cantus catholici» 1655 р. та 1700 р. різнилися між собою, однак цикл псалтирних пісень залишився незмінним.

⁴ Див. примітки до псалтирних пісень у виданні [224, с. 326–330].

Кожна європейська країна, як католицька, так і протестантська, має тривалу традицію створення псалтирних пісень національними мовами, яка починається перекладами, а потім – парафразами книги Псалтир. У дослідженнях Р. Петкевича ([231]; [232]) детально розглянуто польські католицькі та протестантські біблійні видання 1518–1638 рр. з історичним екскурсом у пізньосередньовічну добу. Вчений окремо розглядає польські видання Псалтиря як одну з найбільш популярних біблійних книг, де характеризує різні види видань псалтирних текстів.

Серед поетичних переспівів Псалтиря Р. Петкевич називає «Псалтир Давида» («Psałterz Dawida», 1558) Яна Любельчика. Цей твір є типово протестантським, що був свідомо спрямований на поширення практики інтерпретації текстів Псалтиря в дусі Реформації. Твір Я. Любельчика було призначено не лише для читання, а й для співу, отже, він мав і нотний текст [232, с. 147–150].

Серед польських віршованих переспівів Псалтиря «Давидів Псалтир» («Psałterz Dawidów», 1579) Яна Кохановського посідає особливе місце. Цей твір написано віруючою людиною, яка була водночас й ренесансним гуманістом, закоханим у давню літературу. Переклад Я. Кохановського є високохудожнім зразком вибирання псалтирних текстів у шати античної поезії, написаних національною (польською) мовою. Автор перекладу був знайомий з європейськими невіршованими й віршованими парафразами Псалтиря, а також зі зразками польських псалтирних парафраз. Утім, останні було використано в малій кількості, вони скоріше надихали автора до власних творчих пошуків. Збірник Я. Кохановського був дуже популярним і витримав протягом наступних століть 28 видань. Попри високохудожній текст, цей твір дещо «випадає» з богослужбової практики, оскільки не має тих обов'язкових частин Псалтиря, котрі виконують функцію молитовника – у ньому відсутні звичні на ті часи коментарі для пояснення складних місць, а є лише віршовані тексти псалмів. Також жодне з цих 28 видань не містить мелодій, що було характерно для численних протестантських псалтирних канціоналів. Знаменитий збірник Миколая Гомулки «Мелодії на польський псалтир» («Melodiae na Psalterz polski», 1580) містив лише перші строфи текстів Я. Кохановського. Саме тому твір М. Гомулки не став таким популярним, бо його виконання вимагало користування одночасно двома книгами [232, с. 161–163]. Звернемо увагу на той момент, що, крім нетипової форми, що базувалася на зразках античної поезії і значно відрізнялася від аналогічних творів, «Давидів Псалтир» Я. Кохановського, формально наслідуючи зразки протестантських Псалтирів, був написаний і функціонував у католицькому середовищі. Відповідно й видання М. Гомулки не переслідува-

ло богослужбових цілей і тому з'явилося з «неповними» текстами, що було абсолютно неможливим у протестантському середовищі з його концентрацією на проголошенні Слова Божого.

У католицькій практиці тексти псалмів – переклади й поетичні переспіви – широко використовувалися в народних молебнях, паралітургічних практиках, богослужіннях офіція, що їх відправляли народною мовою. Так, у ХІХ ст. в Польщі була поширена практика відправ як літургії, так і офіція народною мовою. Польська вечірня з пісенника М. Мьодушевського включає псалми № 109, 110, 111, 112, 116 на апостольські свята [344, с. 336–340]. Текст псалмів не є віршованим і розспівається на псалмові тони, подібні до григоріанських модусів. У цьому пісеннику вміщено також окремі псалтирні пісні, які виконують на різні потреби. Так, парафраза на покутний 130 псалом «De profundis» – «Z głębi mojego serca głos wydany» (ХІХ ст.) входить до циклу пісень за померлих [344, с. 286].

Доволі багато псалтирних текстів є в пісеннику ХІХ ст., укладеному Антонієм Янушем і двічі (1857, 1858) виданому в Сілезії [347], детально описаному Е. Польчокком [233]. У пісеннику псалми часто є обов'язковим елементом різних таїнств (наприклад, під час таїнства покаяння виконується 102-й і сім покайних псалмів) і молитовних прохань (прохання про дощ – псалом 146-й, під час хвороб і мору – 6-й, під час війни – 45-й тощо). Також у пісеннику представлено співи на утрєні («Nabożeństwo przy Jutrzni»), що називаються «псалмами» (і виконують їхню функцію), але які є радше пісенною поезією за псалмовими зразками [233, с. 112].

Отже, псалтирна поезія й псалтирні пісні представлені в європейських католицькій і протестантській традиціях дуже широко, що відображає конфесійне розмаїття європейського культурного простору та широкі можливості функціонування у ньому псалтирної поезії. Ренесансна і постренесансна європейська традиція виокремила такі *види* рецепції текстів книги Псалтир національними мовами:

1) Повний віршований переклад Псалтиря, виконаний національними мовами. Повні псалтирні цикли стали важливою складовою протестантського репертуару, для католицької традиції вони є менш характерними, оскільки псалми не є основою католицького літургічного репертуару.

2) Окремі псалтирні пісні, уміщені в різних частинах канціоналів і пісенників відповідно до їхньої тематики (прославні, покайні тощо).

Невеликі цикли псалтирних пісень були популярні у католицькій і протестантській церковних практиках.

3) Невіршовані тексти псалмів національними мовами у літургічних і паралітургічних католицьких практиках.

Другий вид є найбільш універсальним, оскільки не залежав від конфесійних церковних практик, а тому став провідним для східнослов'янської духовної пісенності.

3.1.2. Псалтирні пісенні парафрази у східнослов'янському духовно-пісенному репертуарі

В українському музикознавстві окремих праць, присвячених пісенним переспівам Псалтиря, немає, про псалтирні пісні є лише поодинокі згадки вчених. Так, Ю. Медведик вказує на пісенні псалтирні парафрази у рукописних пісенниках і «Богогласнику» [145, с. 98–99]. Серед філологічних праць назвемо публікації пісенних текстів XVIII ст. з коментарями, здійснені польською україністкою О. Гнатюк [4] та німецьким славістом Д. Штерном [225], у яких дослідники зазначають пісні, що є віршованими переспівами Псалтиря.

Російська псалтирна пісенність як компонент музичної культури також допоки не стала предметом спеціального вивчення, хоча деякі її сторінки неодноразово були предметом наукових студій. Петербурзька дослідниця О. Васильєва, яка ґрунтовно вивчала псалтирні пісні в новоєрусалимському репертуарі останньої третини XVII ст., систематизувала пісенний репертуар, створений на основі текстів Псалтиря, розпорошений по різних пісенниках [12]. У дисертації білоруської вченої Л. Сидорович [182] детально досліджено «Римований псалтир» Симеона Полоцького (1680) у його музичних втіленнях – від Василя Титова до анонімних російських авторів XIX ст. На сьогоднішній день відсутні роботи, у яких проаналізовано російські псалтирні пісні XVIII ст., написані на вірші М. Ломоносова, М. Хераскова, О. Сумарокова, немає й музикознавчих праць, у яких простежено історичний розвиток російських псалтирних пісенних парафраз від XVIII ст. до сучасності, попри те, що російські поетичні переспіви Псалтиря неодноразово ставали предметом дослідження російських літературознавців.

Музикознавці свої наукові розвідки часто доповнюють публікаціями пісенних творів. Так, О. Васильєва у статті про псалтирну пісенність Новоєрусалимського монастиря друкує низку російських та польських псалтирних псалмів [12]. Л. Сидорович у монографічному дослідженні [183] публікує тексти «Римованого Псалтиря» Симеона Полоцького з мелодіями Василя Титова. У нотному виданні російських кантів

XVIII ст., здійсненому В. Копиловою, опубліковано псалтирні пісні (канти) на вірші М. Ломоносова, В. Тредіаковського, О. Сумарокова, наприкінці якого є примітки щодо цих творів [80].

Усі зазначені праці розглядають ранній та середній період (XVII – XVIII ст.) розвитку східнослов'янської духовної пісенності, пізній період (кінець XIX – початок XXI ст.) досліджений вченими значно менше. На сьогоднішній день відсутні праці, у яких розглядається сучасна псалтирна пісенність; немає спеціальних розвідок, присвячених псалтирним пісням у східнослов'янській духовно-пісенній традиції від її початку дотепер.

Історично першими на східнослов'янських землях духовні пісні нового типу з'явилися в другій половині XVI ст. в протестантському середовищі, серед яких значне місце належало псалтирним парафразам. Білоруський дослідник О. Солодухін вказує, що виданий на білоруських теренах Несвіжський канціонал («Katechizm albo krótkie w jedno miejsce zebranie wiary. Psalmu i pieśni») 1563 р. містив 110 пісень та 54 псалма польською мовою, а доповнення до цього видання, датоване 1564 р. – 5 псалмів та 8 пісень. Як зазначає автор, не вдаючись у детальний аналіз його європейських першоджерел, ряд мелодій псалмів з Несвіжського канціоналу було взято з Женевського Псалтиря 1562 р., зокрема мелодію 23-го псалма Несвіжського канціоналу – з 47-го псалма Женевського Псалтиря, 135-го псалма – зі 107-го (з невеликими змінами), 128-го псалма – з 100-го (мелодію також використано також у 131-м та 142-м псалмах Женевського Псалтиря) псалма [176, с. 12–13]. Несвіжський канціонал, а також й інші протестантські пісенники, видані в другій половині XVI ст., у яких є пісні на тексти псалмів, свідчать про значущість псалтирної пісенності у розвитку протестантського репертуару на білоруських землях, її зв'язок із загальноєвропейською традицією, а також про специфіку білоруської протестантської пісенності того періоду, яка є виключно польськомовною.

Що стосується української традиції, то з протестантського репертуару до нашого часу дійшли лише звістки про рукописний пісенник кінця XVI ст., що знаходився в Познанській бібліотеці, у якому було записано близько п'ятдесяти духовних пісень [145, с. 76]. Оскільки цей рукопис не зберігся, то зараз ми можемо тільки припускати, чи були серед цих пісень псалтирні. Якщо ж вони там були, що цілком ймовірно, можна було б говорити про те, що протестантська традиція зіграла певну роль у розвитку української духовної пісенності, у тому числі через трансляцію популярного в протестантському середовищі жанру псалти-

рної пісні. Про це можна казати з великою часткою ймовірності й тому, що збереглися свідчення, які непрямо підтверджують традицію поетичних перекладів Псалтиря книжною українською мовою в середині XVII ст. М. Возняк наводить зразок пісенної псалтирної поезії – віршовану парафразу 42-го псалма староукраїнською мовою, записану латинкою, що збереглася в актовій книзі міського житомирського суду від 1635 р. Цей текст, на думку літературознавця, побічно свідчить про існування українського віршованого перекладу Псалтиря або хоча б обраних псалмів [16, с. 590]. Найімовірніше, можна говорити скоріше про окремі зразки псалтирних пісень, ніж про поетично-пісенні парафрази всього Псалтиря, хоча не виключена можливість останнього, інші тексти українських псалтирних пісень XVII ст. можливо доведеться шукати в джерелах, які не мають відношення ні до музики, ні до літератури.

Починаючи з 50–60 рр. XVII ст. духовні пісні почали записуватися у спеціальних рукописних співаниках, однак, на жаль, ці книги не дійшли до нашого часу, а тому ми не можемо достеменно знати про кількість українських псалтирних пісень у другій половині XVII ст. та ступінь їх популярності. Про українські псалтирні пісні ми можемо говорити, лише спираючись на російські джерела XVII ст., які зберегли частину українського репертуару. Звертаючись до шару псалтирної пісенності Московської держави, ми повинні пам'ятати, що її традиція є відмінною від українсько-білоруської, хоча остання була вихідною точкою для московської. У випадках з піснями XVII ст., що збереглися у російських джерелах, ми можемо говорити про те, що це саме українські твори лише тоді, коли вони мають виразні українські риси або ж представлені в українському репертуарі XVIII ст., оскільки, як показав порівняльний аналіз обох традицій, духовні пісні XVII – XVIII ст., що мають російське походження, в український репертуар не потрапили¹. Так, псалтирні пісні XVII ст. з Московської держави (новоєрусалимська традиція, «Римований Псалтир» Симеона Полоцького – Василя Титова) в українських пісенниках XVIII – XIX ст. відсутні.

Серед псалтирних пісень XVII ст. беззаперечно українське походження мають твори «Тебѣ ся, Господи, всѣм сердцем исповѣм» (анонімний переспів 9-го псалма), «Господи мой, ярость Твою не покажи надо мною» (переспів 37-го псалма, що приписується Димитрію Ростовському [198, с. 182–183]), «На Тя, Господи, всегда уповаю» (анонімний переспів 70-го

¹ Ю. Медведик зазначає, що «майже не існувало такої практики, при якій би музично-поетичні кантові тексти з репертуарів російських співаників проникали в українські збірники <...> репертуари рукописних та друкованих співаників тому свідчення» [139, с. 363].

псалма), які ми знаходимо як в російських рукописних пісенниках кінця XVII ст., так і в українських і білоруських рукописах XVIII – XIX ст.

Традиція створення псалтирних пісень на українсько-білоруських землях у XVIII ст. не була потужною: віршовані парафрази Псалтиря не посіли значного місця в українському духовно-пісенному репертуарі. У тих нечисленних рукописних співаниках першої половини XVIII ст., що репрезентують унійну духовну пісенність, однією з особливостей якої є календарний принцип в організації пісенного репертуару, виявлено невеликі цикли псалтирних пісень – від 3-4 до 10, які розміщувалися переважно у розділах, безпосередньо не пов'язаних із церковним календарем (початок або кінець пісенника, рідше у середині). Кількість пісень на віршовані псалтирні тексти часто була меншою, ніж це було декларовано переписувачами: наприклад, Тилицький співаник, переписаний на Лемківщині (нині Польща) у 30-х рр. XVIII ст., на початку рукопису містить, як зазначено, тексти 10 псалтирних пісень, із яких лише 9 є віршованими переспівами псалмів церковнослов'янською та староукраїнською мовами: «Глаголы моя, Господи мой, внуши» (переспів 5-го псалма), «Тебѣ ся, Господи, всѣм сердцем исповѣм» (переспів 9-го псалма), «Доколѣ, Пане, человѣк утрапленный» (переспів 12-го псалма), «Господи, ярость Твою не покажи надо мною» (переспів 37-го псалма), «Блажен, иже ока своего не отврати от нищаго» (переспів 40-го псалма), «Во невинности моей, Боже, суди мя» (переспів 42-го псалма), «На тя, Господи, надѣюся» (переспів 70-го псалма), «Боже, пришли языци в достояніе» (переспів 78-го псалма), «Коль возлюбленна села Твоя, Пане» (переспів 83-го псалма) [299, арк. 1 зв. – 6]. Останній твір «Царю небесный, златым вѣнцем славы» позначено як *Псалом Давыдов Reliquus* [299, арк. 6 зв. – 7], хоча цей твір не є поетичним переспівом Псалтиря.

Кілька з цих псалтирних пісень містить і пісенник Даміана Левицького (Лемківщина, 1739–1740), які записано у середині збірки як невеликий цикл: «Глаголы моя, Господи мой, внуши» [302, арк. 79 – 79 зв.]; «Доколѣ, Пане, человѣк утрапленный» [302, арк. 79 зв. – 80 зв.]; «Коль возлюбленна села Твоя, Пане» [302, арк. 80 зв. – 81 зв.]. Також у збірці окремо записано ще один псалом: «В невинности моей, Боже мой, суди мя» (тон «Тебѣ ся, Госпоже, всѣм сердцем исповѣм») [302, арк. 166 – 166 зв.]. Як бачимо, що всі ці чотири псалми були записані в Тилицькому пісеннику. У богогласнику Іоанна Олесницького є текстовий варіант переспіву 83-го псалма «Кол(ь) возлюбленна села Твоя, Боже» [256, арк. 60 зв. – 61 зв.], де в цілому оригінальний текст збережено і навіть доповнено, але видозмінено риму (*Пане – стане на Боже – може*). Отже, в українському

духовно-пісенному репертуарі у першій половині XVIII ст. було відомо до 10 псалтирних пісень, які були доволі популярними.

Західнобілоруський рукописний пісенник середини XVIII ст. (Супрасльський богогласник), що репрезентує споріднену до української традицію, в останній частині має розділ «Пѣсни от псалмовъ», де записано 10 творів (див. №№ 176–185 за виданням рукопису [255, с. 700–716]), з яких тільки 3 є віршованими переспівами Псалтиря церковнослов'янською та староукраїнською (старобілоруською) мовами: № 181 «Тебѣ ся, Господи, всѣм сердцем исповѣм» (переспів 9-го псалма), № 182 «На тя, Господи, всегда уповаю» (переспів 70-го псалма), № 185 «Коль возлюбленна села Твоя, Пане» (переспів 83-го псалма). Твори «Господь Бог Адама сотворив рукама» (№ 176), «Ты еси Ісусе, ты моя радости» (№ 180), «Похвалу принесу сладкому Ісусу» (№ 183), «Ісусе, покарме небесный» (№ 184) не належать до псалтирних пісень; пісню № 177 «Доколѣ уме пернатый, доколѣ будеш литати», початок якої наслідуює, на думку Д. Штерна, 12-й псалом [255, с. 703], також не є віршованою псалтирною парафразою; пісню № 179 «Надѣя моя в найвышшаго Пана» можна віднести до т. зв. квазі-псалтирної поезії, тобто до вільних парафраз за мотивами книги Псалтир; пісня № 178 «Кто крѣпко на Бога уповая» Феофана Прокоповича, яку дослідники також пов'язують з псалтирною поезією (серед першоджерел називають 27-й, 89-й, 90-й, 111-й, 124-й псалми [153, с. 304–305]) насправді є не поетичним переспівом псалтирних текстів, а християнізованою парафразою (*parodia christiana*) оди Горация (III, 3) «*Iustum et tenacem propositi virum*»¹.

Усього дві псалтирні пісні (церковнослов'янською мовою) увійшли до друкованого почаївського «Богогласника» (1790–1791), що налічує 250 творів: № 34 «На рѣках сѣдохом горка Вавилона» (переспів 136-го псалма) та № 77 «Хвалите Господа со небес» (переспів 148-го псалма, твір позначено як «пѣснь псаломническая»).

В український духовно-пісенний репертуар, як уже зазначалося, дуже рідко потрапляли російські духовні пісні. Серед винятків – згаданий у попередньому розділі слобожанський пісенник кінця XVIII ст. [313], в якому є доволі вагомий відсоток російських пісень, у тому числі і псалтирних. Серед них три псалтирних пісні М. Ломоносова (переспіви 14-го, 26-го, 145-го псалмів), анонімна парафраза 136-го псалма «На рѣках сидяще горко Вавилона» та переспів 36-го псалма «Не ревнуй лукавых доле», що належить перу І. Белявського². Усі твори розташовано в різних частинах

¹ Детальніше про першоджерело пісні див. у статті С. Ніколаєва [153].

² Останній твір подано за [158, с. 174].

збірки і єдиного циклу не утворюють. Утім, запис псалтирних пісенних парафраз у східноукраїнських пісенниках не свідчить про проникнення російських духовних пісень в український репертуар, а відображає регіональну традицію, де сполучалися риси української й російської.

Щодо псалтирної пісенності Лівобережжя кінця XVIII – XIX ст. у цілому, то в нас наразі мало даних, щоб робити остаточні висновки. Треба однак зазначити, що у цьому регіоні, де провідною християнською конфесією було православ'я, пісенники календарного типу були невідомі, а, отже, кількість псалтирних пісень у них могла бути більшою, однак лише в тому випадку, коли українська пісенність зазнала б сильного впливу російської, як у розглянутому вище слобожанському пісеннику; найімовірніше, що в інших українських співаниках псалтирних пісень було мало або вони були взагалі відсутні.

Відзначимо особливості функціонування псалтирних пісень на українсько-білоруських землях у період XVII – XVIII ст.:

1) поміркований інтерес до пісенних псалтирних парафраз, про що свідчить незначна кількість пісенних творів, написаних на основі текстів Псалтиря; відсутність повних віршованих псалтирних циклів, подібних до «Римованого Псалтиря» Симеона Полоцького – Василя Титова;

2) інтерконфесійність псалтирних пісень, що виявляється у функціонуванні тих самих пісенних творів у православному та унійному середовищі;

3) варіативність у виборі мови: у пісенниках представлено зразки поетичних перекладів псалмів староукраїнською і церковнослов'янською мовами;

4) яскраво виражені типологічні відмінності функціонування пісенних віршованих псалтирних парафраз в українсько-білоруській та російській традиціях: попри те, що українсько-білоруська псалтирна пісенність вплинула на розвиток російської (завдяки останній було збережено найдавніші записи українських (білоруських) пісенних парафраз псалмів), російські псалтирні пісні не увійшли до українсько-білоруського репертуару; для українсько-білоруської духовно-пісенної традиції характерно поступове зменшення кількості псалтирних пісень, на противагу російській, де віршовані переспіви псалмів були популярними до XX ст.;

5) відокремлення псалтирних пісень від решти творів, упорядкованих за церковним календарем.

Якщо у XVIII ст. в українсько-білоруській традиції псалтирних пісень було небагато, то у XIX ст. вони практично повністю вийшли з ужитку. Вибірковий перегляд рукописних пісенників з унійного сере-

довища Галичини та Закарпаття (близько 50-ти рукописів), переписаних упродовж ХІХ ст., та кількох друкованих видань початку ХХ ст. з тих самих регіонів виявив відсутність у них псалтирних пісень. Втім, подекуди псалтирні пісні потрапляли до рукописів та друків. Серед нечисленних рукописних зразків відзначимо запис у закарпатських пісенниках ХІХ ст., переписаних І. Югасевичем, творів «Надѣя моя в найвышшаго Пана» (пісня, яку ми відносимо до квазі-псалтирної поезії) та «Тебѣ ся, Господи, всѣм сердцем исповѣм» (переспів 9-го псалма) [225, с. 706, 709]. Серед друкованих видань, де є поодинокі записи псалтирних пісень – галицька збірка «Пѣснословец или новое собрание церковных пѣсней» (1909), де двічі розміщено богогласникову пісню «Хвалите Господа со небес» (№ 77, переспів 148-го псалма), які різняться текстовою редакцією та підзаголовком: пісня «Хвалите Господа з небес» з богогласниковим приписом «пѣснь псаломническая» [297, с. 304–306] та «Хвалите Господа со небес» з видозміненим богогласниковим приписом «пѣснь псаломская» [297, с. 372–374]. Зазначимо, що в обох варіантах строфа пісні є незмінною (очевидно й мелодія, бо збірка є ненотованою), обидва тексти точно передають зміст богогласникової пісні, однак другий варіант є більш віддалений від оригіналу, у ньому церковнослов'янський текст частково русифікований. Обидві вони знаходяться у розділі пісень різного змісту, перша – ближче до початку, друга – наприкінці розділу. Однак у цілому включення псалтирних пісень до західноукраїнських збірок ХІХ – на початку ХХ ст. трапляється нечасто.

Отже, попри популярність псалтирної поезії на католицькому та протестантському Заході, розквіт якої припадає на ХVІ – ХVІІ ст., у ХVІІІ – ХІХ ст. вона йде на спад, але не зникає до нинішнього дня. В українській духовно-пісенній традиції паралітургічного призначення кінця ХVІІІ – ХІХ ст. немає псалтирних пісень як окремої тематичної групи.

Констатуючи майже повну відсутність псалтирних пісень в українських рукописних та друкованих співаниках ХІХ ст., відзначимо парадоксальність цього факту, адже у ХІХ ст. посилюється зацікавлення українських поетів-романтиків псалтирними текстами¹ – віршовані парафрази Псалтиря створювали Т. Шевченко, П. Куліш, М. Максимович, Леся Українка, І. Франко та ін. Однак ці твори не увійшли до української духовно-пісенної традиції, зокрема її паралітургічної гілки. У захід-

¹ Українська традиція не знає класицистичних переспівів текстів Псалтиря, оскільки в українській літературі доби класицизму відсутні жанри високого стилю; саме тому українські псалтирні парафрази представлені творами доби бароко та романтизму.

ноукраїнських рукописах протягом усього ХІХ ст. продовжував транслюватися репертуар, створений у період до кінця ХVІІІ ст., що використовував церковнослов'янську та староукраїнську мови. Інтерес до українських переспівів Псалтиря романтичної доби як текстової основи духовних пісень ми побачимо вже на початку ХХІ ст.

Попри недостатню зацікавленість українських піснетворців ХІХ – початку ХХ ст. псалтирною поезією, не можна говорити, що книга Псалтир була неактуальною для українських християн. Церковнослов'янські тексти Псалтиря, які у середньовічну добу лягли в основу окремих жанрів церковної монодії, у добу бароко – партесних та хорових концертів, продовжували надихати митців і у ХХ ст. Втім, хорові композиції на поетичні псалтирні парафрази в українській музиці вони з'явилися лише у першій половині ХХ ст. (твори М. Лисенка, Л. Ревуцького).

Оновлення української духовно-пісенної традиції тісно пов'язано із нововасиліанською піснетворчістю (кінець ХІХ – перша третина ХХ ст.), завдяки якій закріплюється новий літературний та музичний стиль духовних пісень. Продовжуючи українську традицію попередніх століть, нововасиліанські автори нечасто зверталися до текстів Псалтиря. У співанику «Церковні пісні» (1926)¹ з 328 творів всього 4 псалтирні пісні: № 138 «Відізвись, мій Боже» (переспів 4-го псалму, автор о. В. Стех), № 141 «Вознесу Тебе, мій Боже» (переспів 144-го псалму, автор о. В. Стех), № 149 «Помилуй мя, мій Боже» (переспів 50-го псалму, автор о. В. Матюк), а також український переклад відомого гімну «Як же Ти Славний, Боже, в Сіоні» (№ 153, переспів 47-го псалма, що належить перу М. Хераскова, покладений на музику Д. Бортнянським).

Усі зазначені вище твори наслідують українську романтичну традицію переспіву псалмів, у якій передається їх загальний зміст та акцентується увага на найбільш важливих моментах. Музичний стиль псалтирних пісень, як і вся нововасиліанська пісенність, є яскравим втіленням пісенно-романсової лінії галицького романтизму. Щодо розташування псалтирних пісень у виданні «Церковні пісні», то вони, маючи узагальнений зміст і не залежачи безпосередньо від церковного календаря, входять до групи пісень до Сотворителя.

ХХ століття ознаменоване бурхливим розвитком української протестантської пісенності. Попри очікуваний інтерес до пісенних парафраз псалмів, культивованих у ХVІ ст. саме протестантами, у їх сучасному репертуарі ми знаходимо надзвичайно мало псалтирних пісень. На

¹ Подаємо дані за перевиданням [325].

жаль, нині нам недоступні для аналізу україномовні баптистські збірки першої третини ХХ ст., тому ми обмежимося аналізом пісенників, виданих з 1930-х рр., у тому числі в діаспорі. У лютеранському «Українському євангельському співанику» (Станіславів, 1933) [321] з 248 пісенних творів лише 4 є псалтирними піснями. Вони містяться у розділі «Місія» (підрозділи «Віра» і «Хвала»), що йде після циклу пісень, упорядкованих за церковним календарем: № 196 «Підношу в гору очі мої» (переспів 120-го псалма), № 198 «Бог пастир мій! Все матиму» (переспів 22-го псалма), № 199 «Як олень спрагнений в степу біжить до джерельця» (переспів 41-го псалма) та український переклад відомого гімну «Як Славний Господь на Сіоні» (№ 216), який є, як вже було зазначено, поетичним переспівом М. Хераскова 47-го псалма. Останній твір, подібно до пісні «Як же Ти Славний, Боже, в Сіоні» з нововасиліанського пісенника, зберігає мелодію Д. Бортнянського, але має інший переклад. Усі псалтирні пісні з «Українського євангельського співаника», подібно до нововасиліанської збірки, перекладено сучасною українською літературною мовою. Хоча ці твори не є, на нашу думку, художньо досконалими, вони продовжують і традицію романтичного переспіву псалмів, і більш давню традицію барокової пісенної поезії, менш довершену з поетичного погляду, але вживану в побуті українських вірян і літургичній практиці Греко-католицької Церкви. Стосовно авторства текстів псалтирних пісень та їхніх мелодій (окрім гімну «Як Славний Господь на Сіоні»), то, ймовірно, вони належать перу лютеранського пастора Теодора Ярчука, який є укладачем збірки і який, відповідно, міг бути автором або перекладачем багатьох пісень.

Небагато псалтирних пісень і в українських баптистських виданнях діаспори 1950-х рр. Серед численних нотованих видань розглянемо два – «Голос Євангелії» (самвидав, Саскатун, Канада, 1958) [262] та «Євангельський співаник Відродження» (друк, Чикаго, США, 1954) [271]. У першому виданні, яке містить 50 творів, 7 написано на тексти з Псалтиря, та лише 2 з них – твори строфічної форми на віршовані тексти (№ 2 «Тебе я славлю, Спасе мій», вільний переспів 9-го псалма та № 45 «Благослови душе моя Господа», переспів 103-го псалма), решта є хоровими концертами (№№ 2, 5, 19, 31, 49) – творами наскрізної форми з розвиненою поліфонічною фактурою, написаними на адаптовані для співу українські тексти книги Псалтир. У виданні «Євангельський співаник Відродження» з 726 творів лише 4 псалтирні парафрази: № 96 «Який же славний Бог в Сіоні», український переклад парафрази 47-го псалма М. Хераскова (переклад відмінний від тих, що містяться у збірках «Церковні пісні» та «Український євангельський співаник»); № 404

«Як олень спрагнений біжить», переспів 41-го псалма; № 429 «Бог – Пастир мій», переспів 22-го псалма; № 560 «Міцна твердиня – Бог за нас», переспів гімну М. Лютера «Ein feste Burg ist unser Gott» (збережено оригінальну мелодію гімну), написаного на основі 45-го псалма; у збірці немає жодного концерту на тексти псалмів.

Обидві збірки є репрезентативними для української протестантської пісенності ХХ ст. і свідчать про те, що попри багатовікову традицію співу віршованих псалтирних парафраз, у ХХ ст. кількість псалтирних пісень у протестантському репертуарі різних деномінацій значно зменшується. Це можна пояснити появою нових (непсалтирних) пісень, які створювалися протягом століть і зменшили вагу творів, що безпосередньо базувалися на Св. Письмі.

Звертання українських митців до псалтирної поезії активізувалося після скасування заборони на відправу релігійних культів на початку 1990-х рр. На сьогоднішній день українські композитори написали чимало творів різних жанрів на тексти Псалтиря, але більшість з них, на відміну від давніх часів, призначені вже для концертного, а не богослужбового виконання. Серед хорових композицій сучасних українських митців на псалтирні тексти переважають твори, написані на оригінальну псалтирну поезію в українському перекладі (твори Г. Гаврилець, Є. Станковича, В. Степурка, ін.), а також на віршовані переспіви Псалтиря, передусім Т. Шевченка (твори В. Гайдука, М. Кузана, О. Яковчука, ін.). Щодо сучасних пісенних переспівів Псалтиря, то у нечисленних виданнях духовних пісень у *православному* середовищі псалтирні пісні відсутні. У *греко-католицькому* репертуарі є невелика кількість псалтирних пісень, зокрема твори із перевиданого нововасиліанського співака «Церковні пісні», а також т. зв. «молодіжні» пісні, що прийшли з протестантського середовища, про які йтиметься нижче.

Сучасна *римо-католицька* традиція також звертається до псалтирних текстів, адаптуючи їх до власної літургічної традиції. Так, співаник «Вгору серця» [258] містить 602 твори, з яких близько 10% – непісенні форми, традиційно прив'язані до відповідних обрядів (частини літургії, молебні тощо)¹. Серед усіх пісень співаника «Вгору серця» лише 9 спи-

¹ У цих частинах богослужіння також використовуються тексти псалмів (оригінальна псалтирна поезія в українському перекладі), зокрема у месі (респонсорний псалом після першого читання Св. Письма), на утрени та вечірні. Ці твори ми не включаємо у загальну кількість і не аналізуємо, оскільки вони відокремлені від традиційного пісенного репертуару, що має факультативне місце в літургії, тоді як

раються на псалтирні тексти¹, які вміщено у розділи позакалендарного циклу («Хвала і подяка», «Протягом року», «Гімни»). Серед творів можна виділити кілька типів псалтирних пісень, перший з яких – твори з традиційним віршованим перекладом. У числі традиційних пісенних творів на віршовані тексти псалмів – один переклад з польської (№ 284 «Боже, змилуйся над нами», переспів 66-го псалма) і два твори з музикою укладача збірки К. Бабенко, написані на тексти віршованих перекладів Псалтиря, зроблених Т. Шевченком (№ 336 «Блажен той муж», переспів 1-го псалма) і П. Кулішем (№ 352 «Вознесу Тебе, мій Боже», переспів 144-го псалма). Відзначимо, що останні два тексти є більш популярними серед творців хорової музики, ніж серед авторів, що працюють у духовно-пісенному жанрі. Серед перспектив розвитку української духовної пісенності – написання музичних творів саме на псалтирні тексти українських поетів-романтиків, оскільки вони мають високу художню та релігійну цінність.

Три твори належать до другого типу пісень, відхиляються від класичних пісенних форм: два твори (№ 282 «Благослови, душе моя, Бога» (переспів 103-го псалма) та № 365 («Земля пустельна і безводна», переспів 62-го псалма, обидві запозичені з російського пісенника «Сборник церковных песнопений» [314]) мають приспів, що нехарактерно для церковних пісень до ХХ ст.; пісня № 317 «Радісний Богу гімн співаймо» (переспів 148-го псалма, текст рефрену не з Псалтиря) має т. зв. референну форму, особливістю якої є короткий рефрен, що починає й завершує твір, а також співається між куплетами. У піснях рефреного типу найяскравішим музичним елементом є сам рефрен, в той час як строфи виконуються речитативом (псалмодіюються), що дає можливість зосередитися на тексті твору. Зазначимо, що цей тип пісень став особливо популярним у католицькому середовищі після реформ II Ватиканського Собору (1962–1965), оскільки дозволяє використовувати біблійні та ранньохристиянські тексти у близькому до оригіналу вигляді, чим пояснюється впровадження музичних форм, де важливе місце посідає речитація.

місцезнаходження перших є чітко визначеним. По-друге, вони мають традиційно непісенні форми, які не є предметом нашого дослідження.

¹ Редактори збірки вказують меншу кількість творів, ми налічуємо 9 псалтирних пісень, не враховуючи квазі-псалтирних. Критерієм визначення пісні як псалтирної тут і далі є використання у ній значної за обсягом частини псалтирного тексту, яскравого інципітного або ж іншого рядка псалма, що відсилає до конкретних псалтирних текстів, а також наявність вказівки редакторів збірника щодо псалмового першоджерела твору.

Третій тип пісень – однострофні твори «полегшеного» музичного стилю (т. зв. «молодіжні» пісні)¹, текст яких узято лише один, проте яскравий рядок (у нашому випадку – з книги Псалтир). Таких пісень у збірці «Вгору серця» є 3 (№ 396 «Ось день настав, що нам дав Господь», переспів 117-го псалма (вірш 24); № 422 «Я взиваю до тебе», переспів 129-го псалма; № 425 «Як ніжна лань прагне до водних потоків», переспів 41-го псалма). Кількість «молодіжних» псалтирних пісень може бути збільшена, якщо трактувати деякі квазі-псалтирні пісні (твори з текстовими алюзіями на вірші псалмів) як псалтирні. Зазначимо, що ці пісні потрапили в католицький репертуар з протестантського, вони широко використовуються на молодіжних службах і у греко-католиків, можливо, вони відомі і у православному середовищі.

Стосовно *баптистської* традиції (на сьогоднішній день сучасний український *лютеранський* пісенник відсутній), то вона також рідко звертається до жанру псалтирної пісні. У одному з перших українських сучасних баптистських збірників «Євангельська пісня» [270], призначеному для професійного хору, а не общинного співу, що з'явився друком ще до часів Незалежності (Київ, 1988) і багато у чому спирався на репертуар, культивований у діаспорі, ми спостерігаємо таку картину: з 388 хорових творів (строфічної та нестрофічної форми) близько 20 написано на українські тексти Псалтиря, однак більшість з них – хорові концерти, у яких використано повністю текст псалма чи його фрагменти (наприклад, № 157 «Як лань бажає до потоків води» (41-й псалом), № 198 «Підношу до гір очі мої» (120-й псалом), № 208 «З глибини я взиваю» (129-й псалом), ін.). Лише 4 твори написано на віршовані парафрази псалмів, у яких композитори використовували строфічну форму: № 41 «Куди від Духа я Твого піду?» (переспів окремих віршів 138-го псалма, автор Д. Воевода); № 160 «Як стежиною лісною до струмка біжить олень» (переспів 41-го псалма, автори – І. Проханов та К. Інкіс); № 364 «Куди піду від Духа я Твого, де скриюсь від Твого обличчя?» (переспів окремих віршів 138-го псалма, автор В. Крейман) і вже неодноразово нами згадуваний український текст парафрази 47-го псалма М. Хераскова – Д. Бортнянського (№ 4 «Великий наш Господь в Сіоні») у перекладі, що не наслідує жоден з українських пісенників, згаданих вище². Псалтирні

¹ «Молодіжні» пісні не відносяться до богослужбового репертуару, але оскільки видання «Вгору серця» не має статусу літургічного пісенника, там є твори і літургічного призначення, і пісні для молодіжних молитовних зібрань, прощ тощо.

² Гімн «Коль славен наш Господь в Сионе» М. Хераскова – Д. Бортнянського був надзвичайно популярним у російських рукописах ХІХ ст., але ніколи не трап-

твори – пісні та концерти – містяться у розділах поза календарним циклом («Хвала і подяка», «Велич і любов Божа», «На початок зібрання», ін.).

У новому баптистському виданні «Євангельські Пісні» (Київ, 1997) [272] суттєво змінився репертуар, при цьому відбулося його спрощення, зокрема було вилучено хорові концерти, а тому більшість творів у новій збірці є гімнами, написаними у строфічній формі. Лише 2 твори на тексти з Псалтиря зі збірки 1988 р. «Євангельська пісня» потрапив до нового видання – український переспів парафрази 47-го псалма М. Хераскова з музикою Д. Бортнянського «Як Славний наш Господь в Сіоні» (№ 29), у якому майже повністю збережено текст попереднього видання, лише видозмінено кілька фраз, у тому числі й інципітну, наближаючи її до оригіналу, та пісня (переспів 41-го псалма) № 124 «Як стежиною лісною до струмка біжить олень» (І. Проханов – К. Інкіс). Усього з 521 твору збірки лише 4 пісні пов'язані з Псалтирем: «Як Славний наш Господь в Сіоні» (№ 29); 2 твори, що є переспівами 41-го псалма: № 112 «Як олень спрагнений в степу біжить до джерела»¹ та вже згадувана пісня «Як стежиною лісною до струмка біжить олень» (№ 124, І. Проханов – К. Інкіс), у якій з псалтирного першоджерела залишився лише перший, проте знаковий рядок; № 382 «Могутня в нас твердиня – Бог», що є переспівом лютерового гімну «Ein feste Burg ist unser Gott», написаного на основі 45-го псалма. Як і у виданні 1988 р., пісні на псалтирні тексти містяться у розділах поза календарним циклом («Велич і любов Божа», «Початок богослужіння», «Боже слово», «Християнське життя»).

Отже, для української псалтирної пісенності ХІХ – початку ХХІ ст. характерні такі риси:

1) незначна кількість псалтирних пісень або ж їх повна відсутність;

2) окремішність української романтичної поезії, у якій культивувався жанр віршованих парафраз псалмів, від духовної пісенності ХІХ ст., яка надавала перевагу творам, написаним у минулі століття; у ХХ ст. романтична поетична школа через оновлений жанр віршованих псалтирних парафраз стає зразком для творців церковних пісень усіх

лявся в українських рукописних пісенниках. Натомість в українських друках першої половини ХХ ст., а також в сучасних протестантських та католицьких виданнях він є популярним, тоді як у російських пісенниках кінця ХХ – початку ХХІ ст. його подибуємо украй рідко.

¹ У творі використано частину тексту (першу та початок другої строфи) № 199 з лютеранського «Українського євангельського співаника», а мелодію та іншу частину тексту (останню строфу) взято зі збірника «Євангельський співаник Відродження» (№ 404, «Як олень спрагнений біжить»).

християнських конфесій, які у своїй творчості використовували засади поетичного переспіву псалмів, апробовані та закріплені українськими поетами-романтиками;

3) уповільнена рецепція новацій, що відбувалися у світській музично-поетичній творчості: у духовно-пісенній творчості ХІХ ст., у тому числі і у псалтирних пісенних парафразах, переважали твори церковно-слов'янською та староукраїнською мовами з музичною бароково-класицистською складовою, написані у попередні віки; у ХХ ст. відбувся остаточний перехід на сучасну українську літературну мову, музичний стиль пісень ХХ ст. зорієнтований переважно на романтичну традицію, наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. набуває популярності «полегшений» музичний стиль;

4) розширення конфесійної складової української псалтирної пісенності, що пов'язано з появою протестантських та римо-католицьких співаників, у яких також є пісні, написані на віршовані парафрази з Псалтиря; при цьому спостерігаємо окремішність пісенної традиції кожної з конфесій, що призвело до існування різних варіантів поетичних переспівів тих самих псалмів або перекладів запозичених псалтирних пісень; винятком є т. зв. «молодіжні» пісні протестантського походження, однак відсоток псалтирних пісень там є незначним, а більшість «молодіжних» пісень варто кваліфікувати як квазі-псалтирні;

5) тексти та мелодії псалтирних пісень походять зі свого конфесійного середовища і належать перу церковних поетів/музикантів, використання класичних віршованих псалтирних парафраз українських поетів (Т. Шевченко, П. Куліш) є скоріше винятком, ніж правилом;

6) неактуальність псалтирних пісенних парафраз для православної традиції, мала актуальність для католицької (східного та західного обряду) та протестантської духовної пісенності; це виглядає парадоксальним, особливо для протестантської традиції, яка у ХVІ – ХVІІ ст. широко культивувала жанр пісенних парафраз псалмів, однак сучасні американські та європейські протестантські пісенники також містять надзвичайно мало псалтирних пісень, що пояснюється еволюцією протестантського репертуару, в якому за п'ять століть сформувалася власна традиція та власні критерії щодо актуальних текстів богослужбових піснеспівів;

7) відокремлення псалтирних пісень від решти творів, упорядкованих за церковним календарем у пісенниках календарного типу (греко-католицькі та римо-католицькі пісенники); розташування їх серед інших пісень тематичних груп (прославні, благальні, покайні) у протестантських пісенниках.

Під впливом польської та українсько-білоруської духовної пісенності у Московській державі з кінця XVII ст. починають створюватися пісенні парафрази Псалтиря. Зразком для наслідування став «Давидів Псалтир» («Psałterz Dawidów») Я. Кохановського (1579) – твір, що був надзвичайно популярним у Речі Посполитій, а згодом у Московії. О. Позднеев зазначає, що у російських пісенниках останньої третини XVII ст. збереглося одинадцять польських псалтирних пісень з «Давидова Псалтиря» Я. Кохановського, записаних кириличною транслітерацією, а саме 27-й, 31-й, 42-й, 48-й, 54-й, 58-й, 78-й, 90-й, 126-й, 136-й, 141-й¹ псалми [167, с. 335]. Цей список треба доповнити й псалмом 21(22) «Boże, czemuś mię, czemuś mię, mój wieczny», не зазначеним дослідником, тож число псалтирних текстів Я. Кохановського у російських рукописах при подальших дослідженнях може збільшитися. Втім, ця кількість є доволі невеликою відносно значного за обсягом твору польського поета, що включає сто п'ятдесят текстів. Також зазначимо, що до російських рукописів не потрапили інші псалтирні пісні, які були поширені у Польщі у XVI – XVII ст., тоді як тексти Я. Кохановського, хоч і у невеликій кількості, були доволі популярними у Московській державі.

Найбільшу кількість псалтирних пісень на тексти «Давидова Псалтиря» Я. Кохановського ми знаходимо у вже згадуваному рукописі з РНБ [295]. Цей рукописний пісенник є цікавий тим, що, за рідким винятком, його пісні написані польською мовою і записані в рукописах за допомогою кириличної транслітерації. Тексти Я. Кохановського становлять лише незначну частку репертуару пісенника – їх усього вісім: 78 (79) «Pońańcy, o Boże żywy, wojują Twój kraj właściwy» («Поганцы о Боже живый воюю твой край власцивы» [295, арк. 37 зв. – 38]); 21 (22) «Boże, czemuś mię, czemuś mię, mój wieczny» («Боже чемусмъ чемусмъ мой вечны» [295, арк. 53 зв. – 54]); 126 (127) «Jeśli domu sam Pan nie zbuduje» («Если сам пан дому незбудуе» [295, арк. 59]); 27 (28) «Królu niebieski, zdrowie dusze mojej» («Кролю нѣбески здровѣ душу моѣй» [295, арк. 71 зв.] (без мелодії)); 42 (43) «Niewinność, Panie, moję przyjmij w obronę swoję» («Нѣвинность Панѣ мое прзийми в оброне свое» [295, арк. 98 зв. – 99]); 90 (91) «Kto się w opiekę poda Panu swemu» («Кто сѣ в опѣкѣ пода пану свему» [295, арк. 99 зв. – 100]); 136 (137) «Siedząc po niskich brzegach babilońskiej wody» («Сѣдзюнц по niskих брзехах бабыліонскѣй води»

¹ Нумерацію О. Позднеев подав за слов'янською або грецькою Біблією, у «Давидовому Псалтирі» Я. Кохановського, який використовує латинську (єврейську) нумерацію, це, відповідно, 28-й, 32-й, 43-й, 49-й, 55-й, 59-й, 79-й, 91-й, 127-й, 137-й, 142-й псалми.

[295, арк. 100 зв. – 101]); 48 (49) «Słuchaj, co żywo, wszystkie ziemskie kraje» («Слухай що живо вшискъ зѣмскъ крае» [295, арк. 102 зв. – 103]). Зазначимо, що псалтирні пісні на тексти Я. Кохановського у цьому рукописі розкидані по всьому збірнику і не утворюють спеціальної тематичної групи, хоча чотири останні пісенні псалми все ж таки можна окреслити як мініцикл пісень на тексти псалмів.

Варто зупинитися на польськомовному репертуарі та його значенні в розвитку пісенності Московської держави. Транслітерації польських пісень не вповні коректно передають вимову польських слів, унаслідок чого може скластися враження, що зміст пісень був незрозумілий не тільки тим, хто їх співав, а й тим, хто переписував ці пісні. Саме ця причина була озвучена Симеоном Полоцьким у його передмові до «Римованого Псалтиря», де він намагався через свій переклад польські псалтирні пісні замінити слов'янськими для того, щоби ті, хто співає, розумно хвалили Господа [82, с. 244]. Особливості написання польських пісень кирилицею дослідниця новоєрусалимської поетичної школи О. Васильєва пояснює специфікою так званої «польщини кресової» – діалекту, який культивував кириличну транскрипцію польської мови, якою у свій час користувався А. Міцкевич [12, с. 450]. Утім, з цим твердженням повністю погодитися не можна, позаяк саме поняття «польських кресів» походить з ХІХ ст. і пов'язане з романтичними концепціями інтерпретації ролі польської культури на західних українських та білоруських землях. Польську кирилицю також пробував впроваджувати царський уряд Російської імперії у другій половині ХІХ ст., в рамках цього проекту було надруковано букварі для сільських шкіл та деякі інші видання¹. Та все ж О. Васильєва частково має рацію щодо специфіки польської мови на східних від Польщі землях: вимова етнічних поляків, що нині проживають в Україні та Литві й спілкуються між собою польською мовою, показує відмінності класичної вимови та «східної», що близька до представленої в російських рукописах кінця ХVІІ ст.

Культивування польської пісенності в останню третину ХVІІ ст. пов'язане з особливим статусом польської мови у Московській державі. Як зазначає дослідник польської літератури та культури у Росії С. Ніколаєв, у цей час було зроблено багато перекладів з польської мови, що належали до усіх сфер діяльності – літератури, історіографії, ужиткової літератури, а також творів релігійного змісту. До останніх належали «Kazania przygodne...» (1610), написані на основі промов ідео-

¹ Про це більш детально див. [184].

лога польської контрреформації Петра Скарги, Псалтир Авраамія Фірсова 1683 р., перекладений або редагований за польськими виданнями, Псалтир, що належав Симону Азар'їну, зі вкладеним записом 1665 р., написаний трьома мовами – церковнослов'янською, грецькою й польською, де кожною з них поперемінно записувався один рядок, а також багато інших творів. Патріарший дяк П. Семенніков у 1659 р. додає до слов'яно-латинського словника Єпифанія Славинецького й Арсенія Сатанівського польську частину, скориставшись відомим у той час латинсько-польським словником Григорія Кнапського. У 1670 р. Симеон Полоцький укладає великий польсько-російський словник.

Наприкінці XVII ст. польська мова представлена у всіх сферах духовного та культурного життя Московської держави. Цар Федір Олексійович, учень Симеона Полоцького, з іноземних мов знав саме польську. Значення польської мови було вагомим навіть на початку XVIII ст. Так, віршований «Епінікіон» Феофана Прокоповича, був надрукований у 1709 р. трьома мовами – російською, латинською й польською. Втім, ставлення до польської культури у Московській державі було неоднозначним: полеміка щодо латинської та польської вченості не вщухала вродовж усього періоду інтересу до польської вченості, і лише різкий поворот Петра I від польської моделі культурного розвитку до західноєвропейської (голландської), яка, на його думку, була більш прогресивною, остаточно маргіналізував статус польської мови, що була до того символом культури, поряд із латинською та грецькою, і протягом першої третини XVIII ст. вона повністю зникає з ужитку [154, с. 132–138]. У цьому контексті можна говорити про те, що передмова до «Римованого Псалтиря», написана Симеоном Полоцьким, мала скоріше промоційний характер і не цілком відповідала реальному стану речей щодо недостатнього розуміння московською публікою або хоча б її частиною польських текстів псалтирних пісень. Недостатньо правильна з точки зору класичної польської вимови фонетична транслітерація польської мови в рукописах посилює враження нерозуміння текстів, однак тиражування пісень саме польською мовою, навіть після перекладів частини польськомовного репертуару, говорить про особливе ставлення до польських пісень, які сприймалися московською культурною елітою не лише як музичний, а й текстово-музичний твір.

Також зазначимо, що мелодії, які використано з текстами Я. Кохановського, не збігаються з мелодіями М. Гомулки, написаними у XVI ст. На цей факт у свій час звернув увагу Ю. Келдиш, який одним з перших з музикознавців досліджував шар польських пісень у російських рукописах. Вчений вказує, що чотириголосні псалми у хоральному

складі з незначними елементами поліфонії потребували певної підготовки для виконавців, тому пізніше до віршів Я. Кохановського стали підбирати більш просту музику, і деякі з цих варіантів потрапили до російських рукописних пісенних збірок [82, с. 245]. Ми не можемо повністю погодитися з думкою вченого щодо причин зміни музичного компоненту до поезій Я. Кохановського, які звучали у XVII ст. Як зазначено у дослідженні Р. Петкевича, твори поета і музиканта функціонували автономно через особливості друку музики М. Гомулки до «Давидова Псалтиря» Я. Кохановського, а саме незручність користування цим виданням (спів пісень потребував використання двох книг – з текстом і музикою), а не через складність музики композитора. Також музика XVI та XVII ст. сильно різнилася стилістично, що також інспірувало появу нових музичних версій популярних текстів, які більше відповідали естетиці бароко. І, напевно, не варто говорити про підбір музики, оскільки у XVII ст. могли спеціально писатися нові мелодії для псалтирних пісень на тексти Я. Кохановського, хоча, безумовно, не виключено, що в низці творів використовувалися вже відомі мелодії.

Псалтирну пісенність новоєрусалимської традиції доволі детально охарактеризувала О. Васильєва [12]. Найбільшу кількість псалтирних пісень у XVII ст. було створено в Новоєрусалимському монастирі, пісенний репертуар якого налічував, як зазначає дослідниця, не менше 25 пісенних псалтирних парафраз церковнослов'янською мовою (переспіви 10-го, 27-го, 31-го, 40-го, 42-го, 45-го, 48-го, 59-го, 64-го, 66-го, 70-го, 74-го (два твори), 78-го, 119-го, 120-го, 12-го (два твори), 126-го, 129-го, 132-го, 136-го, 140-го (два твори), 148-го псалмів [12, с. 454–457].

О. Васильєва також зазначає, що в рукописах новоєрусалимського кола записано п'ять псалтирних текстів Я. Кохановського [12, с. 456]. Наведемо їх за найбільш «класичним» рукописом новоєрусалимської школи: 31(32) «Szczęśliwy, komu grzechy odpuszczono» («Щенсливы кому грехи одпуццоно» [310, арк. 61 зв.]); 90(91) «Kto się w opiekę poda Panu swemu» («Кто сѣ во пѣкѣ пода пану свему» [310, арк. 66 зв. – 67]); 42(43) «Niewinność, Panie, moję przyjmij w obronę swoją» («Нѣвинносць панѣ моѣ прзими во броне своѣ» [310, арк. 77 зв. – 78]); 54(55) «Obrońca uciśnionych, Boże litościwy» («Обронцо уцисніоных Боже литосцивый» [310, арк. 81 зв. – 82]); 141(142) «Pana wołam, Pana proszę» («Пана волам пана просе» [310, арк. 87 зв. – 88]).

О. Васильєва зазначає, що тексти більшості псалмів, що отримали пісенні форми, окремими віршами або повністю входять у літургію або інші богослужіння добового кола [12, с. 450], відзначає назву псалтирних пісень як «псалтирних псалмів» (саме так позначено ці твори у де-

яких рукописах) [12, с. 448], вказує на тяглість традиції псалтирної пісенної поезії, що продовжувалася і у XVIII ст. При цьому корпус псалтирних пісень постійно оновлювався, змінюючись відповідно до стильових уподобань [12, с. 449]. Авторка констатує стилістичну неоднорідність псалтирних пісень з новоєрусалимського осередку, серед яких були твори простої пісенної форми і доволі складні триголосні партитури з імітаційними розділами [12, с. 450–451]. О. Васильєва коротко характеризує авторські парафрази псалтирних текстів, зокрема твори архімандрита Германа та Василя Титова [12, с. 451], відзначає специфіку польських псалтирних текстів у новоєрусалимських рукописах [12, с. 449–450]. У полі зору дослідниці постійно перебувають питання текстових і мелодичних змін у псалтирних піснях, їх стилістичні особливості. Як висновок О. Васильєва резюмує, що псалтирні пісні є найбільш мобільною групою пісень, що дозволяє прослідкувати специфіку новоєрусалимської школи пісенної поезії, висвітлити питання її зв'язку з традиціями польських кантик, показати специфіку відтворення особистісного первня у духовно-поетичній творчості, окреслити різні можливості співвідношення музичного й поетичного компонентів тексту, вказати на перспективи двох стильових шарів – барокового та класицистичного у подальшому розвитку російської духовної пісенності [12, с. 453–454]. Також авторка показує на прикладі інших біблійних текстів специфіку поетичної піснетворчості новоєрусалимських піснетворців. Вона зазначає, що «новоєрусалимські піснетворці прагнули зберегти біблійний текст дослівно, послідовність мотивів, повтори і перегук образів, складну граматику. Вони дозволяли собі додавати тільки нейтральні зв'язки, деякі пояснювальні конструкції, причому мета цих операцій була не в роз'ясненні тексту, а в конструкції строфи» [11, с. 132].

Специфіка роботи з текстами Св. Письма, описана О. Васильєвою, вказує на середньовічне розуміння сакрального авторами новоєрусалимської школи, важливим маркером якого стало використання сакральної мови та максимальне збереження канонічного тексту у пісенних творах. Продемонструємо це на прикладі фрагментів двох церковнослов'янських текстів з новоєрусалимського корпусу пісень, зіставляючи його з церковнослов'янським Псалтирем:

«Аще Господь дому не созиждет»

Аще Господь дому не созиждет,
 Всеу трудяй зиждай его будет,
 Аще Господь нѣсть града хранящи,
 Всеу его устрещи мнят бдящїи.

Псалом 126

Аще не Господь созиждет дом,
 всеу трудишася зиждущїи.
 Аще не Господь сохранил град,
 всеу бдѣ стрегїи.

Всуе вам есть утреневати,
И болѣзни хлѣб горести вкушати.
Востаните прочее сѣдящїи,
Возлюбленных его сонм видящи.

[310, арк. 94 зв. – 95]

«Внегда аз скорбѣх»

Внегда аз скорбѣх, ко Господу возвах,
И услыша мя, егда Его призвах.

Душу избави мою, о Господи,
От неправедных устен ю соблюди.

<.....>

Стрѣлы силнаго силне изошренны,
И пустынными угльми разженны.

Увы яко мнѣ мое пришелствїе
Есть удаленны в мое отшествїе.

Вселихся с селы много кидарскими,
Пришелствова бо душами странными.

[310, арк. 108]

Всуе вам есть утреневати,
востанете по сѣдѣнїи,
ядущїи хлѣб болезни,
егда даст возлюбленным Своим сон.

Псалом 119

Ко Господу, внегда скорбѣти ми,
возвах, и услыша мя.

Господи, избави душу мою
от устен неправедных.

<.....>

Стрѣлы сильнаго изошрены,
со угльми пустынными.

Увы мнѣ, яко пришелствїе
мое продолжися,

вселихся с селенїи Кидарскими:
много пришелствова душа моя.

Обидва наведені тексти є репрезентативними для новоєрусалимського корпусу псалтирних пісень. Автори намагаються зберегти церковнослов'янську лексику псалмів, деякі рядки майже збігаються з церковнослов'янським текстом. Іноді автори замінюють порядок слів або деякі граматичні форми, додають вставки, найчастіше заради рими, що розширюють біблійний текст. Зазначимо, що не усі псалтирні пісні з новоєрусалимського корпусу чітко слідуєть за текстами біблійних псалмів, однак у цілому відчутним є дбайливе ставлення до них піснетворців, що щоденно чули тексти псалмів на богослужіннях. Автори пісенних парафраз зберегли мову та високий стиль поезії відповідно до середньовічного розуміння сакрального, щодо музичного компоненту, то використання барокової стилістики наближало ці твори до «нової сакральності». Новоєрусалимські псалтирні пісні, які намагалися відтворити високий стиль сакральних текстів, а в музиці спиралися на новітні музичні тенденції, не мали історичної перспективи. Вони є завершальним етапом старої традиції.

Упорядкування більшості пісень в новоєрусалимських збірках йде за алфавітним принципом, однак у межах творів, що розпочиналися однією літерою, могли виникати невеликі міні-цикли. Таких міні-циклів у рукописі з РНБ [310] три: *перший* «Боже языцы прїидоша» [310, арк. 99 зв. – 100), «Блаженн им же грѣси отпустишася» [310, арк. 100 зв. – 101), «Боже отринул еси всѣх нас низложивши» [310, арк. 101 зв. – 102); *другий* «Блажен иже ока своего» [310, арк. 107 зв.), «Внегда аз скорбѣх ко Господу возвах» [310, арк. 108), «Вси Господа восхвалите» [310, арк. 109 зв. – 110); *третій* «Вси языцы руками плещите» [310, арк. 114 зв. – 115), «Возведох очи моя в горы твоя» [310, арк. 115 зв. – 116), «Господь пасет мя сам злачнѣ» [310, арк. 116 зв. – 117), «Господи возвах к тебѣ из глубины» [310, арк. 117 зв. – 118), «Господи возвах к тебѣ услыши мя» [310, арк. 118 зв. – 119). Зазначимо, що групування творів в міні-циклах подано за алфавітним принципом, а не змістовним (славильні, покаянні, благальні псалми), тим самим відрізняючись від європейської церковної практики.

Висока концентрація псалтирних пісень наближає рукописні пісенники Новоєрусалимського монастиря до протестантських канціоналів, при цьому текстові прообрази пісень були швидше католицькі, серед яких – псалтирні пісні на тексти Я. Кохановського. Відмінність обох традицій полягає і в тому, що новоєрусалимська і протестантська традиції різнилися у функціональному призначенні пісень: лише позабогослужбове у першому випадку, богослужбове і позабогослужбове – у другому. Спорідненість обох традицій – в опорі на біблійну поезію, зокрема книгу Псалтир, що особливо актуально для протестантської поезії. У ченців Новоєрусалимського монастиря не було інтенцій слідувати протестантській традиції, йдеться передусім про типологічну близькість – сакральні біблійні тексти, як це було колись зроблено першими прихильниками Реформації, виходять із сакрального храмового простору назовні, стають частиною побуту – спочатку чернечого, а потім – мирського. У чомусь традиція актуалізації біблійних текстів через їх пісенні парафрази XVII ст. аналогічна російським покайним стихам XV – XVI ст., що були популярним жанром в монастирях Московської держави. Покайні стихи, за формою і змістом близькі до гімнографічних зразків, не використовувалися в богослужінні, але були частиною монастирського побуту. Зазначимо також, що покайним стихам, крім псалтирних пісень, можна знайти ще один, типологічно навіть більш близький аналог у європейській традиції протестантського (а точніше, протопротестантського) типу – гуситські піснеспіви XIV – XV ст. Вони виконувалися національними і латинською мовами, а за формою були настільки близькими до католицьких, що при побіжному погляді обидві традиції досить складно відрізнити.

нити. Зовнішні форми піснеспівів і структура літургічних книг гуситів не зазнала змін, і цим гуситська традиція XIV – XV ст. відрізняється від протестантської XVI ст., де було збережено лише невелику частину католицького репертуару, який обов'язково було перекладено з латинської мови, а також суттєво, а інколи й докорінно було переструктуровано католицькі літургічні книги.

Проводячи аналогію співів і літургічних книг гуситів XIV – XV ст. і протестантів XVI ст. з традиціями покаянного стиха XV – XVI ст. та співаної поезії XVII ст. Московської держави, відзначимо не тільки типологічну близькість обох пар (співи гуситів – православні покаянні стихи, псалтирна пісенність протестантів – псалтирна пісенність православних ченців), але також і етапність в освоєнні нових форм, що відповідають двом типам культури: середньовічній (гуситська пісенність і покаянні стихи) – ренесансній та постренесансній (протестантська і православна пісенність, в т. ч. і псалтирна). Втім, кожна традиція, як і кожна епоха, попри аналогію й паралелі, мають своє неповторне обличчя. У дослідженні духовної пісенності у контексті культури Нового часу протестантська традиція, що інспірувала появу релігійної комунікації нового типу, сконцентрувавши увагу на антропоцентричному вимірі релігійності, не могла не вплинути на духовну пісенність інших християнських конфесій. У випадку з новоєрусалимською традицією аналогії є більш прямими саме через вагомую роль псалтирної пісенності.

Культивування псалтирної пісенності у новоєрусалимських рукописних пісенниках пояснюється передусім їх монастирським походженням. Репертуар співаників призначався для келійних молитов, при цьому першоджерелом він мав біблійну та гімнографічну поезію, що складала основу богослужбових піснеспівів. Доволі легкій адаптації текстів із Псалтиря сприяла й церковнослов'янська мова – мова церковної гімнографії, яка у Московській державі, на відміну від українсько-білоруських земель Речі Посполитої, була єдиною мовою книжних пісень. Однак псалтирні пісні були популярними і в XVIII, і в XIX ст., що пояснити монастирським середовищем вже неможливо. Не треба також забувати, що низка псалтирних пісенних парафраз у російському репертуарі цього періоду мали безсумнівно українське (можливо, білоруське) походження, про що йшлося у відповідній частині роботи.

Традицію поетичних переспівів Псалтиря закріплює «Римований Псалтир» («Рифмотворная Псалтирь») Симеона Полоцького (1680), покладений на музику В. Титовим (1682–1686). Останній твір є єдиним зразком повного поетичного перекладу Псалтиря на східнослов'янських те-

ренах і репрезентує російську традицію, попри те, що Симеон Полоцький був білорусом за походженням¹ та отримав освіту у Києво-Могилянській академії. Окрім територіальних меж поширення «Римованого Псалтиря», однією з ознак приналежності до російської традиції ми вбачаємо інституціональну підтримку такого типу творів. Так, на с. 6 одного з ранніх рукописів «Римованого Псалтиря» є дарчий напис: «пресветлы дщери пресветлаго царя, многих царств и княжеств государя, благоверныя велия царевны премудры Софии Алексеевны» от «Василия дьяка певчего Титова, раба их всемирнаго, 7195 (от Сотворения мира) (1687) (от Рождества Христова), месяца марта дня» [182, с. 14]. Втім, «Римований Псалтир» попри інституціональну підтримку як цілісний твір не набув поширення, оскільки в практично одноконфесійній православній Московській державі та Російській імперії не було відповідного (протестантського або католицького) середовища, де такі твори були затребувані. При цьому окремі пісні з «Римованого Псалтиря» з музикою В. Титова або анонімних російських авторів, за свідченням Л. Сидорович, були популярні й на початку ХІХ ст. на російських теренах [182, с. 25–26].

В українському репертуарі новоєрусалимські псалтирні пісні та «Римований Псалтир» не були відомі широкому загалу. Ці твори не записані в жодному українському рукописі ХVІІІ ст., не увійшли вони й до «Богогласника», хоча не виключено, що цикл був відомий окремим особам. На українському ґрунті у ХVІІ ст. не було створено потужної традиції поетичних переспівів Псалтиря, аналогічної вищезгаданім, що було пов'язано з відмінністю культурних традицій, соціальних запитів та політичної ситуації. Як вже зазначалося, в українсько-білоруському духовно-пісенному репертуарі протягом ХVІІІ – ХІХ ст. йшло поступове зменшення кількості псалтирних пісень.

Іншу картину ми бачимо у російському духовно-пісенному репертуарі. Псалтирні пісні, що мали узагальнений зміст різних молитовних інтенцій – благальний, прославний, покайний – якнайбільше відповідали запитам суспільства, а тому склали вагомий частину змісту рукописних пісенників. Практично у кожному другому російському пісеннику ХVІІІ – ХІХ ст., православному чи старообрядницькому, було записано одну чи більше (до 10) псалтирних пісень (у середньому у рукописах їх містилося по 3-5, тобто кількість сягала до 10-15 % загального

¹ Л. Сидорович відзначає білорусизми у тексті «Римованого Псалтиря» [182, с. 21]. Також перспективним може бути вивчення творчості поета як представника білоруської діаспори в Росії, подібно до того, як творчість М. Березовського, Д. Бортнянського та інших митців сьогодні розглядається у контексті української діаспори Росії (про це див. у [206]).

репертуару збірника). У Росії, де не було сформовано календарно-тематичний тип пісенника, тематика творів, пов'язана з церковним календарем, обмежувалася піснями до деяких господських свят, до Богородиці та найбільш шанованих святих і концентрувалася передусім на творах покаянного, прославно-го, повчального змісту, тому запит на пісенні переспіви псалтирних текстів існував до початку ХХ ст. З плином часу змінювалися поетичні та музично-стильові пріоритети пісенних творів, при цьому найкращі зразки поетичних парафраз Псалтиря барокової доби протягом ХVІІІ – ХІХ ст. також збереглися у репертуарі. Російські барокові псалтирні пісні у пісенниках ХVІІІ – ХІХ ст. представлені передусім низкою псалмів на тексти Симеона Полоцького, часто з музикою побарокової доби, а новоєрусалимські пісенні псалми практично повністю вийшли з ужитку.

У другій половині ХVІІІ ст. в Росії спостерігається новий сплеск інтересу до поетичних переспівів Псалтиря. У 1740–1770-ті рр. повні поетичні псалтирні цикли створюють В. Тредіаковський та О. Сумароков, переспіви окремих псалмів здійснюють М. Ломоносов, М. Херасков та ін. Низка псалтирних пісень, створених у цей період, увійшли в російський духовно-пісенний репертуар і були популярними тривалий час.

В. Тредіаковський у 1753 р. завершив повний поетичний переклад Псалтиря («Псалтирь или книга псалмов блаженного пророка и царя Давида преложенных лирическими стихами и умноженных пророческими песнями от Василья Тредиаковского») і мав намір його опублікувати. Автор у своєму перекладі орієнтувався на «Римований Псалтир»: передмова до поетичного циклу у В. Тредіаковського побудована так само, як у Симеона Полоцького. У ній автор повідомляє про задум, вказує причини написання і розповідає про спосіб перекладу псалмів [194, с. 57]. В. Тредіаковський також бажав, щоб його твір було надруковано кириличним шрифтом, яким у той час друкували церковні книги, усвідомлюючи свій твір як духовний, а не світський [211, с. 34]. Подібно до Симеона Полоцького, В. Тредіаковський бажав, щоб його твори не лише читалися, а й співалися, і навіть хотів сам написати музику, проте висловив бажання, щоб це зробив інший, хто має музичне обдарування [194, с. 58]. На жаль, лише окремі парафрази на 1-й, 6-й, 18-й, 42-й, 51-й, 68-й, 111-й, 136-й, 139-й, 143-й псалми було надруковано в другому томі «Сочинений и переводов как стихами так и прозою Василья Тредиаковского» у 1752 р. [194, с. 57], а повний цикл так і не побачив світ. Отже, попри інтенцію автора як духовного вчителя, який прагнув наново відкрити читачеві текст Псалтиря, новаторський характер поетичного твору, в якому яскра-

во виявлено класицистичні риси, та намір поширення псалтирної поезії через спів, поетичні парафрази Псалтиря В. Тредіаковського не стали популярними серед читачів, окрім знаменитої парафрази 143-го псалма «Крепкий, чудный, безконечный», надрукованої анонімно у 1744 р. разом з переспівами того самого псалма, що належали перу М. Ломоносова та О. Сумарокова [80, с. 75]. Інші псалтирні поетичні тексти не увійшли до російського духовно-пісенного репертуару.

Перші поетичні парафрази О. Сумарокова з'являються у 1750-х рр. (окрім переспіву 143-го псалма 1743 р.). Згодом поет продовжив роботу над псалтирною поезією у 1769 р., а в 1773 р. вирішив видати раніше надруковані й нові псалми. Усі псалтирні парафрази поета були видані у 1774 р. у книгах «Стихотворения духовные» и «Дополнения к духовным стихотворениям» [1, с. 7–8].

Попри поетичний таланти О. Сумарокова та вихід з друку псалтирного циклу, його переспіви Псалтиря не увійшли до російського духовно-пісенного репертуару, окрім парафраз 143-го («Благословен Творец вселенны») [80, с. 76] та 37-го («Бессмертный тварей обладатель») псалмів. Останній текст записаний у кількох старообрядницьких рукописах крюковою нотацією, в православних пісенниках він не зафіксований. Отже, в Росії у 1740–1770 рр. було створено два повних поетичних переспіви Псалтиря, однак з обох циклів лише три поетичних твори увійшли до пісенного репертуару.

Інша доля спіткала поетичні парафрази Псалтиря, створені М. Ломоносовим. Поет так і не здійснив свій задум написати повний поетичний псалтирний цикл. М. Ломоносов у період з 1743 по 1751 рр. переклав віршами лише 1-й, 14-й, 26-й, 34-й, 70-й, 103-й, 143-й, 145-й псалми, з яких усі були надруковані, окрім 103-го, текст якого зберігся лише в рукописах. Та усі опубліковані поетичні тексти М. Ломоносова увійшли до російського духовно-пісенного репертуару: аналіз рукописів показав, що більш популярними були парафрази 1-го, 14-го та 145-го псалмів, менш поширеними – 26-го, 34-го, 70-го та 143-го¹. Найбільш ранні рукописи з текстами віршованих переспівів Псалтиря, що належали перу М. Ломоносова, датовані 50–70 рр. XVIII ст., їх перші нотні записи відносяться до 60-х рр. XVIII ст. Отже, тексти поета відразу ж після публікації стали популярними та увійшли до російського духовно-пісенного репертуару. Якщо поезія М. Ломоносова є зразком класицистичного стилю, то музика деяких псалмів (наприклад, переспів 14-го

¹ На псалтирні тексти М. Ломоносова створювалися і партесні концерти. Про інтерпретацію текстів поета в партесній творчості див. статтю О. Шуміліної [214].

псалма «Господи, кто обитает в свѣтлом домѣ выше звѣзд») має як барокові, так і класицистичні риси; є й твори, що мають яскраво виражені риси класицистичного стилю (наприклад, переспів 145-го псалма «Хвалу Всеvyšньому Владыкѣ потщися дух мой возсылать»). В українському репертуарі пісні на тексти М. Ломоносова відсутні, винятком є згаданий раніше слобожанський пісенник кінця XVIII ст. [313], в якому містяться поетичні переспіви 14-го, 26-го, 145-го псалмів.

Не можна оминати популярний у російських пісенниках твір М. Хераскова – Д. Бортнянського «Коль славен наш Господь в Сионѣ», який є переспівом 47-го псалма. Цей твір не так часто представлений в рукописах, як пісні-псалми М. Ломоносова або Симеона Полоцького, однак його записи не є рідкісними.

У російських пісенниках найбільшу кількість поетичних версій має 136-й псалом, який репрезентовано текстами новоєрусалимської традиції («На рѣках Вавилонских ту сѣдохом купно») та Симеона Полоцького («На рѣках Вавилонских сѣдыше плакахом»), створеними у XVII ст., та текстами анонімних авторів середини XVIII ст.: «Егда от Вавилона плен бывши из Сиона» [312, арк. 74 зв. – 76]; варіант тексту – «Егда от Вавилона пѣснь бывши із Сіона», [298, арк. 55 зв. – 56], «На рѣках сѣдыше горка Вавилона» [303, арк. 54 зв. – 55]. З усіх названих перекладів XVIII – XIX ст. продовжували переписувати два: «На рѣках Вавилонских сѣдыше плакахом» Симеона Полоцького, на який натрапляємо, щоправда, лише у старообрядницьких рукописах зі зміненним інципітом («На рѣце Вавилонстѣй сѣдыше плакахом») та хибною атрибуцією («Плачь тріех отрок распѣтыи рифмосложнѣ» [307, арк. 53 – 54 зв.] та анонімний «На рѣках сѣдыше горка Вавилона»). Зазначимо, що останній твір є варіантом богогласникової пісні «На рѣках сѣдохом горка Вавилона» (№ 34), яка, відповідно, була відома і в українському, і російському репертуарі.

Псалтирні пісні XVII – XVIII ст. увійшли й до друкованих видань: у збірці «Духовные и торжественные псалмы, собранные в пользу любителей оных московским купцом Яковом Добрыниным» (Москва, 1799) надруковано переспіви псалмів Симеона Полоцького, Феофана Прокоповича та М. Ломоносова [155, с. 228]. Псалтирні пісні, що репрезентують російський репертуар XVIII – XIX ст., було створено у період кінця XVII – другої третини XVIII ст. Псалтирні парафрази, написані російськими поетами останньої третини XVIII – початку XIX ст. (Г. Державін, І. Крилов, ін.), не увійшли до нього, продовжуючи функціонувати лише як поетичні твори.

Вже зазначалося, що псалтирні пісні переписувалися в російських рукописах до початку ХХ ст. Наведемо їх зі згадуваного рукопису 1838 р., переписаного у м. Ростов [311]. У ньому поетичні парафрази з Псалтиря розміщені досить компактно в середині збірки. Вони утворюють кілька міні-циклів: «Коль славен наш Господь в Сионѣ» (переспів 47-го псалма (М. Херасков) [311, арк. 25 – 26]); «Хвалу Всевышнему Владыкѣ потщися дух мой возсылать» (переспів 145-го псалма (М. Ломоносов) [311, арк. 36 зв. – 37]); «Господи, кто обитает в свѣтлом домѣ выше звѣзд» (переспів 14-го псалма (М. Ломоносов) [311, арк. 37 зв. – 38]); «Господем пасом бываю оскудѣнія мнѣ нѣтъ» (переспів 22-го псалма невідомого автора) [311, арк. 43 зв. – 44]); «Сильне в злобѣ, что блажиши» (переспів 51-го псалма (Симеон Полоцкий) [311, арк. 44 зв. – 45]); «Суди обидящих, Зиждатель, и от борющихся со мной» (переспів 34-го псалма (М. Ломоносов) [311, арк. 45 зв. – 47]); «Суди ми, Боже, прю да разсудиши» (переспів 42-го псалма (Симеон Полоцкий) [311, арк. 49 зв. – 50]); «Господи мой, ярость твою не покажи надо мною» (переспів 37-го псалма (Димитрий Ростовський) [311, арк. 50 зв. – 51]), «Пѣсни новый составляйте, Господеви воспѣвайте» (переспів 95-го псалма (Симеон Полоцкий) [311, арк. 67 зв. – 68]); «Гласом моим к Богу возвах» (переспів 141-го псалма (Симеон Полоцкий) [311, арк. 69 зв. – 70]). Даний рукопис показовий в тому сенсі, що в ньому псалтирні пісні представлені і бароковим, і класицистичним репертуаром.

Після Жовтневого перевороту 1917 р. у Російській імперії й атеїстичною державною політикою СРСР розвиток російської пісенності (православної та старообрядницької) фактично був перерваний. Та з кінця ХІХ ст. в Росії розпочинає формуватися нова гілка духовної пісенності – протестантська, творцем якої був І. Проханов. З 10 проханівських збірок, що складають його «Десятисборник» (1927–1928), лише 3 містять псалтирні тексти, з них 2 – псалтирні пісні. Збірка «Гусли» [264], в якій зібрано 511 творів (543 мелодії), редактор-упорядник зазначає 10 творів як псалтирні пісні: № 13 «Пастырь мой, Господь всеильный» (переспів 22-го псалма, зроблений І. Прохановим, автора мелодії не вказано); № 25 «По всей земле царствует слава Твоя» (переспів 8-го псалма, автора слів не вказано, автор мелодії – Е. Gebhardt); № 28 «Земля трепещет и сверкая» (переспів 49-го та 50-го псалмів, автора слів не вказано, автор мелодії – Р. Skene); № 30 «Господне все, что жизнь имеет» (переспів 23-го псалма, автора слів не вказано, автор мелодії – Edwin Edwards); № 32 «Возвел я мысленные взоры» (переспів 120-го псалма, авторів слів і музики не вказано); № 267 «Ты мне Отец, а не Судья!» (переспів 25-го псалма, авторів слів і музики не вказано); № 274 «Храни меня, о, Бог Всеси-

льний» (переспів 15-го псалма, зроблений І. Прохановим, автор мелодії – Е. J. Hopkins); № 348 «Кто может пребывать в небесном жилище» (переспів 14-го псалма, зроблений І. Прохановим, автор мелодії – М. Франк); № 356 «Блажен, кто мудрости высокой» (переспів 1-го псалма, автора слів не вказано, автор мелодії – Є. Горін); № 429 «Как хорошо и как приятно» (переспів 132-го псалма, зроблений І. Прохановим, автор мелодії – В. Кніпкамп). Окрім того, у збірці є 3 твори, що створені на основі псалтирних текстів, хоча їхнє першоджерело у збірці не вказано: це твір М. Хераскова – Д. Бортнянського «Коль славен наш Господь в Сионе» (№ 168, переспів 47-го псалма); пісня «Господь – убежище, покров» (№ 244), яка є російським перекладом знаменитого гімну М. Лютера «Ein feste Burg ist unser Gott», створеного на основі 45-го псалма; пісня «О, как возлюблены селения Твои!» (№ 234, переспів 83-го псалма, авторів слів і музики не вказано). Серед неписаних форм у збірці «Гусли», де використано текст Псалтиря – № 493 «Хвалите Бога во святыне Его!», у якій збережено оригінальний текст синодального перекладу Біблії.

Серед 10-ти псалтирних пісень, зазначених укладачем збірки, 4 написані на вірші російських поетів, до текстів яких було внесено зміни: № 28 «Земля трепещет и сверкая» є переспівом 49-го та 50-го псалмів, що належить О. Хомякову (вірш «По прочтении псалма», оригінальний інципіт – «Земля трепещет; по эфиру катится гром из края в край»); № 32 «Возвел я мысленные взоры» є переспівом 120-го псалма, що належить перу Г. Державіна; № 267 «Ты мне Отец, а не Судья!» є видозміненим переспівом 25-го псалма, написаний Н. Шатровим (оригінальний інципіт – «Восстань, Отец, и будь судья!»), № 356 «Блажен, кто мудрости высокой» – скорочений та видозмінений переспів М. Язикова 1-го псалма.

Збірка «Новые напевы» [283], що складається з 75 пісень, у змісті упорядником позначено 4 твори на псалтирні тексти (№ 6 «Господня земля», № 11 «Живущий под покровом Всевышнего», № 25 «Господь есть мой свет», № 75 «Воспойте песню радостно»), однак ці композиції не є псалтирними піснями, а хоровими концертами на тексти окремих псалмів, що зумовлено специфікою цього видання. Збірка «Песни христианина» (102 твори) [289] має лише одну псалтирну пісню – № 10 «Хвалите Бога во святыне» (автор тексту – І. Проханов).

Отже, новостворений російський протестантський репертуар має дуже малий відсоток псалтирних пісень (у збірці «Гусли» їх трохи більше 2%, у більшості книг вони взагалі відсутні) попри те, що псалтирні пісні у XVI – XVII ст. культивували передусім у протестантському середовищі. Серед псалтирних пісенних творів, що увійшли до російського

баптистського репертуару – переклади іноземних псалтирних пісень, здійснені І. Прохановим, та адаптовані до баптистського вчення твори російських поетів кінця XVIII – XIX ст. При цьому в багатьох піснях збірників багато алюзій на тексти Псалтиря, однак ці твори не можна вважати псалтирними піснями, бо їхні тексти мають мало спільного з першоджерелом. Попри дуже малий відсоток псалтирних пісень зв'язок зі Св. Письмом, важливий для протестантів, унаочнюється завдяки епіграфам до кожного твору, які є цитатами з Псалтиря та інших біблійних книг. Отже, новостворений російський протестантський репертуар відкидає майже увесь потужний шар російської поезії з численними поетичними парафразами псалтирних текстів, створюючи нову традицію, що спирається передусім на іноземні пісенні зразки.

Відродження співу духовних пісень у Росії почалося після розпаду СРСР, коли усі християнські конфесії розпочали оновлення музичного, у тому числі пісенного, репертуару. Майже за 30 років, що минули після розпаду СРСР, у Росії було видано чимало *православних* пісенників. Аналіз доступних нам видань дозволив дійти висновку, що псалтирні пісні украй рідко потрапляють до сучасних православних пісенних видань, і поява навіть однієї псалтирної пісні у збірці є радше винятком, ніж правилом. Аналогічну картину ми бачимо в рукописній православній та старообрядницькій традиції, яка сьогодні детально вивчається російськими вченими. У численних публікаціях з текстами рукописних співаників XX ст. обох православних конфесій псалтирні пісні відсутні. Тематичний блок, пов'язаний з піснями молитовного, благального, прославно-характеру, що раніше заповнювався поетичними парафразами книги Псалтир, нині представлений новими творами, що спираються на стиль романтичної поезії, при цьому переписувачі та автори пісень оминають стилістично близький поетичний доробок російських поетів XIX ст., які неодноразово переспівували поезії Псалтиря.

Дещо іншу картину ми бачимо в російській *католицькій* музично-літургічній традиції, репрезентованій двома великими збірками – експериментальним виданням «Сборник церковных песнопений» (1994) [314] і літургічним «Воспойте Господу» (2005) [261]. У першій збірці міститься 373 твори, з них приблизно 10% репертуару – неписані форми, прив'язані до обрядів, у яких широко використовуються тексти псалмів у синодальному перекладі. Серед творів, що виконуються на літургії, але прив'язані не до обряду, а до літургічного року – 17 композицій на текс-

ти Псалтиря¹, з яких 9 використовують оригінальні псалми у синодальному перекладі, доповнюючи їх невеликим рефреном. За формою вони подібні до літургічних псалмів, єдине, що їх відрізняє від останніх – прилучення до тексту одного псалма і можливість використання в різних частинах обряду, а не лише між читанням Св. Письма. 2 твори є експериментальними – перший має строфічну форму, музикою якого є неметризований знаменний розспів (№ 158 «Хвалите Господа с небес», вільний переспів 148-го псалма), другий – наскрізну з квазіповтором музичного матеріалу (№ 279 «Благо есть восхвалять Тебя, Боже», неритмізований переспів 91-го псалма), що дозволяє розспівати текст псалма в синодальному перекладі без значних текстових змін². Відповідно, усі ці твори, як і літургічні псалми, не є зразками пісенної псалтирної поезії.

Таким чином, у пісеннику «Сборник церковных песнопений» є лише 6 творів, які можна вважати псалтирними піснями. Серед них – пісня «Блажен тот, кто себя вручает» (№ 160), що є віршованим переспівом 145-го псалма М. Ломоносова, у якому використано неповний текст твору (3-тя, 4-та, 6-та та 7-ма строфи). У цій колись дуже популярній в російському православному репертуарі пісні не збережено оригінальну мелодію з яскравими класицистичними рисами, а текст озвучено за допомогою європейської мелодії XVII ст. Інші п'ять творів написані сучасними католицькими авторами: № 281 «Благослови, душа моя, Бога» (переспів 103-го псалма, текст – А. Куліченко, музика – паризька збірка «Он воскрес!»); № 288 «Боже, Тебя ищу» (переспів 62-го псалма, текст і музика – Г. Гсель); № 296 «Воспой, о земля» (переспів 95-го псалма, текст – А. Куліченко, музика – паризька збірка «Он воскрес!»); № 338 «Пастырь мой» (переспів 22-го псалма, текст – Є. Перегудова, музика – А. Куліченко); № 373 «Я зову Тебя, Боже» (переспів 129-го псалма, текст і музика – Г. Гсель). В музичному плані вони спираються на сучасний стиль, близький до популярного. У цих творах також є певні відмінності від класичних псалтирних пісень: перша – наявність приспіву, друга – відсутність рими (в усіх творах, окрім № 338), що дозволяє використовувати текст, близький до біблійних зразків. У цілому кількісний відсоток псалтирних пісень у згаданому виданні є меншим, ніж 2 %, при цьому

¹ В обох російських збірках у всіх випадках зазначено першоджерело (номер псалма і у деяких випадках вірші).

² Цей підхід дещо нагадує описану вище новоєрусалимську традицію XVII ст., коли оригінальні біблійні та псалтирні фрагменти за допомогою перестановки або додавання слів перероблялися у пісенні силабічні тексти, що мало відрізнялися від оригіналу.

загальна кількість псалтирних текстів є вагомою, але за рахунок використання у піснеспівах, прилучених безпосередньо до обрядів, книги Псалтир у синодальному перекладі.

Щодо стосується збірки «Воспойте Господу», то в ній розміщено 334 твори, з яких приблизно 20% є обрядовими, що удвічі більше, ніж у попередній. Це пов'язано із літургічним призначенням пісенника. У календарній частині 22 твори на тексти псалмів, з яких 14 – оригінальні тексти псалмів у синодальному перекладі з рефреном, які не є псалтирними піснями.

Із 8-ми творів, що є псалтирними піснями, з попереднього видання використано лише 2 – «Блажен тот, кто себя вручает» (№ 182) та «Боже, Тебя ищущу» (з новою назвою «Земля пустынна и безводна», № 103). Решта пісень – нові твори, серед яких № 95 «Помилуй меня, Боже, по великой милости Твоей» (переспів 50-го псалма, автора тексту не зазначено, музика – К. Ізранова); № 157 «Вознесся в небо» (переспів 46-го псалма, автора тексту не зазначено, музика – Є. Коско, текст рефрену має прив'язку до свята Вознесіння); № 189 «Господь! Кто может пребывать» (переспів 14-го псалма, автора тексту не зазначено, музика – німецька мелодія XVII ст.); № 190 «Господь – мой пастырь» (переспів 22-го псалма, текст невідомого автора на основі «Шотландського Псалтиря» (1650), музика – Дж. С. Ірвін); № 191 «Господь, Ты мой свет» (переспів 26-го псалма, текст і музика – Г. Гсель), № 224 «Вкусите и познайте» (переспів 33-го псалма, автора тексту не зазначено, музика – С. Земянський, текст рефрену пов'язаний з євхаристичною тематикою). З цих пісень лише 2 (№№ 189, 190) є класичними псалтирними піснями (ритмізований текст з римою, відсутність приспіву), усі інші так чи інакше відхиляються від класичних зразків – мають рефрен, не використовують риму та інші форми європейського віршування. Відхід від класичних форм викликаний загальною тенденцією повернення до біблійної поезії без нашарувань багатовікової європейської традиції. Серед новацій – використання приспівів, що «прив'язують» псалтирні тексти до літургічного календаря.

Констатуючи у XIX ст. велику кількість псалтирних пісень у російських православних рукописних пісенниках та тяглість практики співу пісенних переспівів з Псалтиря від кінця XVII і до початку XX ст., не завжди зрозумілим виглядає ігнорування у римо-католицькому репертуарі власної духовно-пісенної традиції, яка тривалий час культивувала псалтирні пісні, з якої до збірок було залучено лише один текст і не використано жодної мелодії. Так сталося, очевидно, тому, що провідною установкою упорядників була орієнтація на західноєвропейські текстові й музичні джерела та адаптацію їх на російському ґрунті, а не на

залучення ресурсів власної національної духовно-пісенної традиції. Більш вигідно у цьому плані виглядає українська римо-католицька традиція, яка включила псалтирні парафрази, написані класиками українського романтизму Т. Шевченком та П. Кулішем, хоча свого часу ці твори не функціонували як пісенні.

Що стосується російського лютеранського репертуару, то його упорядковано на початку XXI ст. у виданні «Сборник песнопений Евангелическо-Лютеранской Церкви» [309], яке мало пробне видання у 2005 р., оновлене – у 2007 та 2009 рр. У збірнику 358 піснеспівів, з яких трохи більше 10% таких, що пов'язані з обрядом. Серед них 8 творів на псалтирні тексти: 2 пісні, що є версіями перекладу (відповідно, з двома мелодичними варіантами) знаменитого лютерівського гімну «Ein feste Burg ist unser Gott» (переспів 45-го псалму) – «Град крепкий – Бог наш» (№ 216) та «Господь нам крепость и оплот» (№ 217); скорочений поетичний переспів 145-го псалма М. Ломоносова «Блажен тот, кто себя вручает» (№ 118, з бароковою мелодією з католицької збірки); 2 твори на тексти з «Шотландського Псалтиря» (1650) – «Воспойте песнь заветную» (№ 125, переспів 97-го псалма) та «Господь – мой пастырь» (№ 271, переспів 22-го псалма; пісня представлена у католицькій збірці «Воспойте Господу» під № 190); сучасна пісня (автора не зазначено) «Помилуй меня, Боже, по великой милости Твоей» (№ 196, переспів 50-го псалма; пісня представлена у католицькій збірці «Воспойте Господу» під № 95); «Благослови, душа моя, Всесильного Творца и Бога» на текст Г. Державіна (№ 303, переспів 103-го псалма); «Благослови, душа моя, святое имя Господа», що є перекладом німецької пісні «Nun lob, mein Seel, den Herren» Й. Грамана (1540) (№ 305, переспів 102-го псалма).

Окрім того, у виданні є твори на непсалтирні тексти, але з відомими мелодіями, які у свій час функціонували з псалтирними текстами. Серед них вже неодноразово згадувана мелодія Д. Бортнянського, яку в збірці використано не лише з оригінальним текстом М. Хераскова «Коль славен наш Господь в Сионе» (№ 299, переспів 47-го псалма), але із іншим текстом (№ 6 «Господь, душа внимать готова»). Також мелодії Л. Буржуа із «Женевського Псалтиря» (1562), що є чи не найпершим повним віршованим псалтирним циклом, покладеним на музику, використано з текстами у № 117 «О Ты, пространством бесконечный» (Г. Державін) та № 312 «Воскликни Богу, вся земля» (автора тексту не зазначено).

У виданні лише одна псалтирна пісня зазначена як така, що створена на текст Псалтиря (№ 125), в усіх інших псалтирне першоджерело не вказано попри те, що у вихідних даних щодо пісень вказано багато

інформації про текст і музику творів. Вкажемо на 3 псалтирні пісенні твори, спільні з католицьким збірником «Воспойте Господу». Зазначимо також, що у лютеранському виданні представлені як традиційні для конфесії пісні, написані на тексти Псалтиря, так і твори, репрезентативні саме для російської духовної пісенності. Загалом псалтирних пісень в сучасному російському лютеранському репертуарі небагато (не більше 3%), що є аналогічним для католицької та баптистської традиції у ХХ ст.

Серед загальної тенденції до мінімалізації кількості псалтирних пісень у сучасному російському духовно-пісенному репертуарі хотілося б звернути увагу на вже згадуваний у роботі твір, який, на нашу думку, на новому щаблі відроджує російську національну традицію піснетворчості, репрезентовану «Римованим Псалтирем» Симеона Полоцького – Василя Титова. Поетично-музичний цикл «Избранные псалмы в современном переводе с нотным приложением» (1999) [274], який у певному сенсі можна вважати аналогом «Римованого Псалтиря», містить поетичні переспіви окремих псалмів (57 віршованих текстів), виконані А. Лучником та покладені на музику А. Лучником разом із В. Смирновим (39 музичних творів, записаних одностанно з цифровою гармонізацією). І хоча у друкованому виданні, що вийшло за благословенням московського патріарха Олексія ІІ, міститься лише неповний псалтирний цикл, цей твір є унікальним у сучасній російській православної піснетворчості. А. Лучник робить віршований переклад псалмів сучасною російською мовою (деякі псалми також мають авторський англійський переклад, еквіритмічний російському), спираючись на сучасну біблійну екзегезу. Щодо музичного компонента, то автор в мережі інтернет окреслює музичний стиль як ф'южн або етно-ф'южн, апелюючи до традиційного народного співу, характерного для виконання єврейського Псалтиря. Втім, ця музика є цілком європейською, хоча і з елементами етніки, особливо в аранжуваннях для чотириголосного хору (хорові партитури не включено у видання, проте виконання окремих псалмів хоровим складом розміщено у мережі інтернет). Невідомо, чи продовжуватиме А. Лучник роботу з перекладу усього Псалтиря, однак вже зараз можна впевнено говорити про унікальність цього твору в сучасній російській духовно-пісенній традиції, а також його репрезентативність для російської культури.

Отже, для російської псалтирної пісенності кінця ХVІІ – початку ХХІ ст. характерні такі риси:

1) псалтирна пісенність у Росії до початку ХХ ст. представлена лише православною та старообрядницькою конфесіями, у ХХ – ХХІ ст. пісенні парафрази Псалтиря стають репрезентативними для католицької

та протестантської деномінацій і майже відсутні у традиційних російських конфесіях;

2) кількість псалтирних пісень у православних і старообрядницьких рукописних пісенниках до початку ХХ ст. у середньому становила близько 10-15%, у рукописах і виданнях ХХ – початку ХХІ ст. їх кількість зменшується і коливається у межах 2-3%;

3) незначний відсоток колись популярних псалтирних пісень компенсується використанням псалтирних текстів у літургічних жанрах (у православних, старообрядців, римо-католиків, лютеран відповідно до власної музично-літургічної традиції) або відсиланням до текстів Псалтиря в епіграфах до пісенних творів (у баптистів);

4) місце псалтирної пісенності в російському та українському (українсько-білоруському до ХІХ ст.) духовно-пісенному репертуарі є неоднаковим: перша культивувала псалтирні пісні до початку ХХ ст., тоді як в українській вони з середини ХVІІІ ст. практично виходять з ужитку; у ХХ – ХХІ ст. відсоток псалтирних пісень в обох традиціях є приблизно однаковим і репрезентований неправославними конфесіями;

5) на межі ХІХ – ХХ ст. відбувається розрив традиції, унаслідок чого популярний жанр псалтирних пісень зникає, його повноцінного відродження наприкінці ХХ ст. не відбулося попри цікаві творчі знахідки сучасних російських піснетворців.

3.1.3. Біблійні пісні в східнослов'янській духовно-пісенній традиції

Біблійні тексти є основою гімнографії в західно-християнській та східно-християнській церковних традиціях. Тексти Старого Заповіту, поряд з євангельськими та псалтирними, є частиною латинської гімнографії офіція, серед них – так звані кантики (пісні), що співаються на денних та нічних служіннях поруч із псалмами. Біблійна поезія також є складовою текстів пропрія меси. У гімнографії східного обряду біблійні тексти входять до складу низки піснеспівів, використовуються також вільні парафрази біблійної поезії. Так, наприклад, в основу жанру канону покладено вісім старозаповітних і один новозаповітний текст. Піснеспіви протестантів апелюють до старозаповітної і новозаповітної тематики. Зазначимо однак, що у богослужінні протестантів, окрім читань, не використовуються власне біблійні тексти, хоча протестантські піснеспіви оспівують події, викладені у Св. Письмі, чим суттєво різняться від католицької та православної традиції, в яких гімнографія органічно включає короткі або розлогі уривки зі Св. Письма у перекладах латинською, цер-

ковнослов'янською або іншими мовами. Східнослов'янська духовна пісенність звертається до біблійних текстів значно рідше, ніж, наприклад, до псалтирних або гімнографічних, однак, попри меншу популярність поетичних парафраз біблійних текстів, цей доволі невеликий, але цікавий пісенний шар є репрезентативним для східнослов'янської духовно-пісенній традиції.

Пісні на біблійні тексти практично не висвітлені в музикознавчій науці, хоча неодноразово згадуються в науковій літературі. Серед музикознавців, що зверталися до вивчення біблійної пісенності, треба передусім назвати білоруську вчену Л. Костюковець [89] та російську дослідницю О. Васильєву [11], які у своїх розвідках детально дослідили пісенні парафрази біблійної Пісні над піснями, створені новоєрусалимськими піснетворцями. О. Васильєва здійснила їх публікацію у додатку до своєї статті, у якій зіставлено тексти пісенних парафраз Пісні над піснями та відповідних розділів біблійного тексту в церковнослов'янському перекладі [11, с. 138–143]. Інші зразки біблійної поезії, зокрема біблійні пісні, додані до «Римованого Псалтиря» Симеона Полоцького, лише згадуються в роботах науковців. Також вплив біблійних текстів не досліджувався в духовно-пісенній поезії побарокової доби, зокрема у сучасній піснетворчості різних християнських конфесій.

У східнослов'янській духовно-пісенній традиції старозавітні тексти доволі рідко ставали основою пісенного репертуару. Серед цікавих прикладів використання біблійних текстів у піснях з мінімальними змінами оригіналу вкажемо на пісенні парафрази книги Пісня над піснями, що належали перу анонімних авторів новоєрусалимської школи. О. Васильєва, публікуючи ці тексти, акцентує увагу на близькості біблійного першоджерела та пісенного тексту [11, с. 132]. Публікація біблійного та поетичного текстів, як вже зазначалося, здійснено у статті О. Васильєвої [11, с. 138–143], тож наведемо 3 строфи пісні «Аз есмь цвѣт польный и крѣн же удольный» (новоєрусалимський поетичний текст нами взято з рукопису [294, арк. 3 зв. – 4]) та його біблійне першоджерело:

Утвердите ми в мирѣх благовонных,
Положите ми в яблоцѣх садовых,
Уязвлена есмь любовію аз, шуица его
Под главою мя, и десница ми обимет его.

Ерусалимли дщери, вас всѣх заках
В силах премногих и крѣпостях селах,
Аще встанете и возставите днесь любов свою,
Дондеже хошет и пренасышет всю жажду мою.

Утвердите мя в мирѣх,
Положите мя во яблоцѣх,
Яко уязвлена есмь любовію аз, шуица его
под главою моею, и десница его обимет мя.

Заках вас, дщери іерусалимли,
в силах и крѣпостех села,
аще возставите и возбудите любовь,
дондеже восхошет.

Брата моего се тако глас прииде, Скача на горы и на холмы сниде, Брат мой свободен, сернѣ подобен или еленю, В Вефийских горах младу в рогах, подобна и мнѣ.	Глас брата моего: се той идет, Скача на горы и прескача на холмы. Подобен есть брат мой сернѣ или младу еленю на горах Вефильских.
---	---

Близьким до описаного вище типу адаптації текстів Св. Письма були парафрази біблійних пісень Симеона Полоцького, записані як додаток до «Римованого Псалтиря». Цикл з 10-ти пісень було створено на основі біблійних фрагментів, покладених в основу канону як жанру церковної гімнографії. Як відомо, жанр канону налічує дев'ять пісень, створених на основі біблійних текстів (Вих 15:1–9; Втор 32:1–33; 1 Цар 2:1–10; Ав 3:1–9; Іс 26:9–20; Йона 2; Дан 3:26–46; Дан 3:52–88; Лк 1:46–55, 68–79); з часом другу пісню канону було вилучено. У каноні як гімнографічному жанрі лише інципітні строфи (ірмоси) пісень спиралися на визначені біблійні тексти, тоді як тропарі розвивали тему церковного свята або розповідали про святого, на прославлення якого канон було створено. В парафразах Симеона Полоцького використано усі 9 біблійних текстів; останній було розбито на дві частини – пісню Богородиці (Лк 1:46–55) та пісню Захарії (Лк 1:68–79), тому текстів стало 10. На відміну від канону, де біблійні тексти були лише точкою відліку для творчості гімнографа, Симеон Полоцький робить поетичні парафрази саме біблійних текстів, які у Св. Письмі є піснями або молитвами біблійних персонажів, а за поетичною формою близькі до псалмів.

Наведемо інципітні строфи першої (за текстом Вих 15:1–2а) та сьомої (за текстом Дан 3:26–27а) біблійних пісень Симеона Полоцького за рукописом 1687 р. [316, арк. 177 зв. – 178; 184 зв. – 185]; праворуч – церковнослов'янський текст Біблії):

Поим Господу, ибо славно прославися, С конми полк и всадников в мори потопися, Он нам сільний Помощник бысть і Покровитель, От гонящих супостат, в чюдесѣх Спаситель.	Поим Господеви, славно бо прославися, Коня и всадника вверже в море. Помощник и Покровитель Бысть мнѣ во спасеніе.
--	---

Господи Отец наших, Благословен еси, Хвально славно имати вовѣк до небеси, Яко праведен еси во всѣх сотвореных, Нам истинен в дѣлѣх Тобою явленных.	Благословен еси, Господи, Боже отец наших, Хвально и прославлено имя Твое во вѣки, Яко праведен еси о всѣх, яже сотворил еси нам, и вся дела Твоя истинна.
--	---

Цікавою є й пісенна адаптація пісні Богородиці («Величає душа моя Господа», Лк 1:46–55) Симеона Полоцького: до євангельського тексту додано поетичний парафраз приспіву «Честнѣйшую херувим и

славнѣйшую без сравненія Серафим», який є гімнографічним текстом, що долучається до церковного канону на утрени [316, арк. 186 зв. – 187):

Величит душа моя Господа всѣх Бога,
И бысть о Бозѣ Спасѣ радость зѣло много духу моему.
Честнѣйшую всѣх херувимов
І славнѣйшую серафимов,
Кромѣ всякаго сравненія
Родившую без істлѣнія Божіе слово
Дѣву знаем, Богородицу величаем.

Ю. Келдиш висловлює припущення щодо виконання цих пісень. Вчений зазначає, що дві з них – сьома і восьма, в основу яких покладено фрагменти з книги пророка Даниїла, можливо призначалися для використання у драмі Симеона Полоцького «О Навходоносоре царе», про що свідчать відповідні вказівки у тексті п'єси, а інші вісім пісень ймовірно могли використовуватися для іншої драми поета «Комедия притчи о блудном сыне», де хор має співати саме вісім разів [82, с. 248]. З цим навряд чи можна повністю погодитися, бо біблійні пісні становлять цілісний цикл, однак не виключено, що деякі твори могли також звучати і в театрі.

Зазначимо різницю підходів Симеона Полоцького у парафразах біблійних та псалтирних текстів. Нагадаємо, що його поетичні переспіви Псалтиря часто доволі далеко відходили від оригінального церковнослов'янського тексту, тоді як у більшості новоєрусалимських псалтирних пісень автори до текстів Псалтиря додавали лише деякі слова та змінювалися граматичні конструкції для їх «прилаштування» до форм силабічної поезії. Такий самий підхід бачимо і в поетичних парафразах новоєрусалимських піснетворців біблійної Пісні над піснями. Симеон Полоцький, на відміну від представників Новоєрусалимської поетичної школи, по-різному підходить до інтерпретації псалмів та біблійних пісень: перші він перекладає більш вільно з точки зору збереження оригінальних текстів (зменшує кількість строф, відходить від точного слідування першоджерелу), тоді як у біблійних піснях його метод адаптації близький до підходу новоєрусалимських піснетворців.

Відмінність підходів Симеона Полоцького до парафраз близьких за змістом текстів є очевидною, проте неочевидним є подвійний підхід до псалтирної та біблійної поезії, споріднених за змістом та формою. Очевидно, що поет в «Римованому Псалтирі» обрав інтерпретацію Псалтиря поза церковним контекстом, орієнтуючись на «Давидів Псалтир» («Psalterz Dawidów») Я. Кохановського – твір, який не був богослужбовим ні у протестантському, ні у католицькому розумінні, а спирався на гума-

ністичні ренесансні традиції. Щодо біблійних пісень, то ми бачимо протилежну картину. Симеон Полоцький очевидно сприймав ці біблійні тексти у контексті літургічної поезії як сакральні твори, тож свої переспіви він уважав аналогами богослужбових текстів, які не використовуються на літургії, але передають її дух. Таке припущення підтверджує той факт, що другим додатком до твору Симеона Полоцького є «Місяцеслов»¹ – цикл з 12-ти пісень, в яких у поетичній формі згадувалися імена та діяння святих на кожен місяць. Відповідно, в обох долучених до «Римованого Псалтиря» циклах поет орієнтувався на православну церковну традицію, що підтверджує додавання до дев'ятої пісні гімнографічного тексту («Честнѣйшую херувим»), попри те, що ці твори не призначалися для богослужіння, а лише індивідуального читання, співу та молитви, і, можливо, театральних вистав. Цілком ймовірно, що на підхід Симеона Полоцького до поетичних переспівів біблійних текстів непрямо вплинула традиція стихів покаятних – позабогослужбових творів, культивованих у XV – XVI ст. у монастирях, що за змістом і формою наслідували церковну гімнографію. Відзначимо й те, що підхід до адаптації біблійної поезії був близький у авторів духовних стихів та новоєрусалимських піснетворців, тож у біблійних піснях Симеон Полоцький також долучився до цієї традиції. Орієнтація поета на традиції східно-християнської літургічної поезії, що посилила церковний первень в поетичних парафразах біблійних пісень, визначила подальшу долю цих творів, які швидко вийшли з ужитку, в той час як низка псалмів з «Римованого Псалтиря» співалися ще у XIX ст.

Тексти біблійних пісень канону продовжували перекладати в Росії і в XVIII ст. В. Тредіаковський у другому томі видання «Сочинений и переводов как стихами так и прозою Василья Тредиаковского» (1752) у розділі «Оды божественные» опублікував 10 псалтирних та 11 біблійних пісень. До 10 біблійних текстів, покладених в основу канону, поет долучив пісню Девори (Парафразис песни Девворины, Суд 5:1-31²). Класицистичні вірші В. Тредіаковського вже далекі від церковнослов'янського біблійного тексту, однак вони у певному сенсі продовжують традицію й у інших історичних умовах. Нагадаємо, що В. Тредіаковський прагнув, щоб його поезія була співаною, як у його знаменитого попередника, однак, як і псалтирні пісні, його біблійні парафрази не увійшли до російського духовно-пісенного репертуару, і традиція співаних поетичних парафраз біблійних

¹ Місяцеслови були популярними і в новоєрусалимських піснетворців.

² Див. публікацію текстів поета у [191].

пісень канону завершилася у XVII ст. твором Симеона Полоцького. У XVIII – XIX ст. в Росії були відомі лише поетичні тексти на біблійні сюжети і дуже рідко траплялися випадки поетичних парафраз біблійних пісень¹. Усі вони репрезентували світський поетичний напрямок й спиралися на традиції поезії класицизму та романтизму.

Зазначимо, що *аналогів переспівів біблійної поезії*, описаних вище, *українсько-білоруська традиція не знала*. Попри те, що Симеон Полоцький був білорусом, навчався у Києво-Могилянській академії, а частина ченців у Новому Єрусалимі мали білоруське походження, тип адаптації біблійних текстів став репрезентативним саме для російської традиції, його аналогів ми не знаходимо в українсько-білоруській пісенності. Серед причин – культивування духовних пісень передусім серед мирян, використання переважно староукраїнської (старобілоруської), а не церковнослов'янської мови. В українських та білоруських рукописних пісенниках XVIII – XIX ст. не представлено жодної біблійної пісні, відсутні й поетичні цикли, створені на основі біблійних пісень канону, хоча багато творів українського та білоруського духовно-пісенного репертуару так чи інакше апелюють до біблійних і євангельських сюжетів. Так, в українських духовних піснях згадується вигнання Адама з раю, народження, хрещення, страждання, смерть, воскресіння, вознесіння Ісуса Христа, зішестя Св Духа. Однак ці твори лише спираються на події зі Св. Письма, у самих піснях будь-які фрагменти біблійних або євангельських текстів відсутні. Якщо у пісенних творах є текстові запозичення та алюзії, то вони узяті передусім з церковної гімнографії. Щодо християнських народних пісень, яких багато в українському, білоруському, російському фольклорі, то там також представлені лише біблійні та євангельські сюжети, що оповідають основні моменти історії спасіння, зокрема життя та діяння Ісуса Христа, а не фрагменти оригінальних текстів Св. Письма. У церковній та фольклорній духовно-пісенній традиції XVIII – XIX ст. відсутні зразки поетичних парафраз текстів Св. Письма, популярних у добу бароко, у зв'язку з переорієнтацією на відтворення основних моментів біблійної або євангельської історії. Відхід від буквального слідування Св. Письму в текстах духовно-пісенних творів пояснюється відмовою від середньовічного розуміння сакрального та трансформацією його на новочасне.

Поновлення інтересу до біблійних текстів відбувається у XX ст., воно пов'язане з актуалізацією Св. Письма в богослужінні католицької та протестантської конфесій. Якщо у добу бароко культивувалися поетичні

¹ Див. дисертацію В. Коровіна, присвячену біблійним темам в російській поезії XVIII – першої половини XIX ст. [102].

переспіви Псалтиря та біблійних пісень, подібно до того, як у Середньовіччі популярними були римовані офіції, що вийшли з ужитку в добу Відродження, то нині більш відповідним духові часу стає використання у піснях біблійних текстів, перекладених сучасними мовами.

До Біблії апелюють збірки з «Десятисборника» І. Проханова. У збірках «Песни Анны» [286], «Свирель Давида» [315], «Песни первых христиан» [287] укладач, який є одночасно і автором багатьох текстів, актуалізує у піснях біблійну, євангельську та ранньохристиянську історію. Наведемо кілька назв пісень зі збірок: «Песни Анны» (№ 6 «Без особенного дара Авраамова жена», № 8 «Из Содома Лот с семьею путь на горы направлял», № 9 «По призыву Моисея жены вместе собрались», № 16 «Марфа вся горела рвеньем Иисуса угостить»), «Свирель Давида» (№ 11 «Пред дружинами Саула похвалялся великан», № 12 «Ионафан был друг Давиду», № 13 «Сын Давидов Соломон получил отцовский трон», № 14 «Голос Божий ожидая видел Господа Исаия»), «Песни первых христиан» (№ 40 «Хромой у храма подаянья просил», № 41, «Враги Стефана окружали», № 83 «В пустыню Иоанна на берег Иордана»). Вже з початкових рядків пісень очевидно, що ці твори лише переповідали події Св. Письма.

У збірці І. Проханова «Гусли» [264] є твори, що спираються на євангельські тексти: № 353 «Блаженны все нищие духом» та № 508 «Блаженны нищие духом...» (заповіді блаженств (Мф 5:3–12)). Перший твір є піснею (автор тексту – І. Проханов), в якій у віршованій формі викладено зміст нагірної проповіді Христа, за стилем він близький до класицистичної поезії. Другий твір – хоровий концерт на євангельський текст в російському синодальному перекладі, отже, він не належить до пісенного жанру. Твір «Блаженны все нищие духом» є рідкісним винятком пісенних парафраз біблійних текстів у ХХ ст.

Значно частіше зв'язок зі Св. Письмом у протестантських пісенниках відтворювався через епіграфи, взяті з біблійних книг або Псалтиря. В усіх збірках І. Проханова кожен твір має епіграф зі Св. Письма, що є співзвучним тексту поетичної композиції. І хоча часто епіграфи підбиралися спеціально до вже написаних творів, саме музичні композиції стають своєрідним тлумаченням біблійних та євангельських текстів, поданих як епіграфи.

У протестантському (баптистському) репертуарі ХХ – початку ХХІ ст. біблійні пісні віршованого типу відсутні, хоча, наприклад, псалтирні пісні все ж представлені невеликою кількістю зразків. Серед тво-

рів, що містять біблійні тексти, зазначимо такі¹: 1) піснеспіви, тексти яких спираються на церковну гімнографію, які, у свою чергу, створені на основі біблійних або євангельських текстів (піснеспіви «Свят Господь Саваоф» (№ 46, першоджерело Іс 6:3, увійшло через церковну гімнографію) та «Слава на небі Богу» (№ 64, першоджерело Лк 2:14, увійшло через церковну гімнографію) на музику Д. Бортнянського); 2) піснеспіви, що використовують біблійні або євангельські тексти, які «вкрапляються» в авторський текст (№ 223 «Хто ввійде у царство?» Д. Воеводи містить текст нагорної проповіді (Мт 5:3–12); № 90 «О, смертний час» Ч. Леслі містить текст з Іс 53:3–6, де є згадка про Месію, що страждатиме). Зазначимо однак, що усі названі твори не належать до пісенного жанру, а є розгорнутими хоровими композиціями на зразок хорового концерту, де текст на обов'язково має бути віршованим. Біблійних пісень строфічної форми збірник «Євангельська пісня» не має.

У новоствореному на пострадянському просторі римо-католицькому репертуарі увагу приділено оригінальним біблійним текстам у сучасних перекладах, що співаються на богослужінні. Серед композицій, у яких використано біблійні та євангельські тексти, виділяємо: 1) переклади латинських літургічних піснеспівів, в основу яких покладено фрагменти Св. Письма, зі збереженням григоріанських мелодій (№ 69 «Кропите, небеса, свйше», текст за григоріанським піснеспівом «*Rorate coeli desuper*», створеним на основі Іс 45:8 [314, с. 158–159]); 2) речитативний (псалмодичний) спів біблійних або євангельських текстів, які обрамляються невеликим приспівом (№ 359 «Дух Господній», текст рефрену та псалмодії – фрагмент 2 Сам 23:2–7 [258, с. 542–543]); 3) поєднання латинських літургічних піснеспівів на основі Св. Письма та псалмодичного співу біблійних текстів (№ 260 «Я есмь воскресение и жизнь», текст приспіву – григоріанський антифон «*Ego sum resurrection et vita*», створений на основі Ів 11:25–26, текст псалмодії – пісня Захарії Лк 1:68–79 [314, с. 381–382]).

Таких прикладів є менше десяти у збірках, що містять більше 300 літургічних творів, серед них – жодної пісні на віршований текст, створеної на основі біблійної поезії. Отже, жанр біблійної пісні, актуальний у XVII ст., у XX – на початку XXI ст. так і не було відроджено. Зазначимо, що літургічні пісні пов'язані з біблійними та євангельськими текстами, але використання останніх у богослужбових піснеспівах пісенної форми не є відтворенням (точним або видозміненим) текстів Біблії чи Євангелія, а лише викладом основних подій в оповідній формі, тради-

¹ На прикладі українського баптистського пісенника «Євангельська пісня» (1988) [270].

ційній для пісенних творів. Самі ж тексти Св. Письма звучать на літургії у вигляді читань, фрагментів церковної гімнографії («Gloria», «Sanctus», «Agnus Dei», «Отче наш», ін.) або ж у піснеспівах непісенних форм.

Отже, для біблійної пісенності, культивованої на східнослов'янських землях, характерні такі риси:

1) жанр біблійної пісні був актуальним лише наприкінці XVII ст. і сприймався як різновид псалтирних пісень та пісень, що спираються на гімнографію; у XVIII ст. як пісенний жанр він відходить з ужитку, хоча й представлений у літературі (В. Тредіаковський); у XX – XXI ст. жанр біблійної пісні не відроджується;

2) біблійні пісні культивувалися у Московській державі (новоєрусалимські піснетворці, Симеон Полоцький), на українсько-білоруських землях жанр біблійної пісні був невідомий;

3) на відміну від псалтирних пісень, що виникли у протестантському середовищі у XVI ст. і були репрезентантами протестантського духу в різноконфесійній Європі, біблійні поетичні парафрази, представлені переспівами книги Пісня над піснями та циклом з десяти біблійних пісень на основі текстів канону як жанру східно-християнської гімнографії, репрезентують православну традицію і не мають аналогів у Західній Європі;

4) новоєрусалимський експериментальний поетичний переспів біблійної книги Пісні над піснями є унікальним в історії східнослов'янської піснетворчості; поетичний цикл з десяти біблійних пісень канону після Симеона Полоцького було продовжено у літературі (оди В. Тредіаковського); останній твір репрезентує поетичний, а не пісенний напрямок поезії, що спирався на тексти Св. Письма;

5) у XX – XXI ст. у богослужбових книгах різних християнських конфесій, призначених для церковного співу, пісенні твори на віршовані парафрази біблійних книг (окрім Псалтиря) відсутні; зв'язок богослужбових піснеспівів зі Св. Письмом здійснюється через згадку основних подій, описаних у Біблії та Євангелії, використання фрагментів текстів Св. Письма у непісенних формах або епіграфах до піснеспівів; на відміну від барокової традиції, у сучасній літургічній музиці актуальності набувають новозавітні (євангельські) тексти.

3.2. Церковна гімнографія і духовна пісня

Одним із перспективних напрямів дослідження східнослов'янської духовної пісенності є вивчення її генетичного зв'язку зі східно-християнською гімнографією. Практично всі вчені, що досліджували жанр духовної пісні, звертали увагу на спорідненість пісенних

та гімнографічних текстів XVII – XVIII ст. Ще в XIX ст. І. Франко зауважує, що в текстах духовних пісень «фрази та звороти із стихір, акафістів і житій перелиті у форми західноєвропейського *Meister-gesang*'а або латинських гімнів» [203, с. 143]. Слід однак зауважити, що досліджень текстологічного характеру, спеціально присвячених вивченню паралелей між східно-християнською гімнографією і духовною пісенністю, сьогодні вкрай мало. Серед перших робіт, де зазначена проблематика тією чи іншою мірою розглядалася, необхідно назвати монографію російського філолога О. Позднеева, на сторінках якої ми знаходимо аналіз пасхального гімну «Радуйся зъло, дщи Сіоня»¹, що належить перу ієромонаха Германа, представника новоєрусалимської школи піснетворців. У роботі дослідника зазначено, що текст гімну створений на основі фрагментів, запозичених з Євангелія і великодняго канону [168, с. 28].

Наприкінці XX ст. збільшилася кількість праць, у яких ставляться питання взаємодії гімнографічних та духовно-пісенних текстів. Польська україністка О. Гнатюк у монографії вказує на факт існування цілої групи українських духовних пісень, що починаються словами «Радуйся», що вказує на зв'язок пісенної поезії з жанром акафісту [25, с. 134–135]. Німецький дослідник А. Рабус розглядає східнослов'янську духовну пісенність у контексті її зв'язків із західно-християнською церковною гімнографією, шукаючи паралелі використання сакральної та несакральної (вернакулярної) мов при перекладі гімнографічних текстів з латинської мови, зокрема аналізуючи секвенцію «*Stabat mater*» [172, с. 197–202].

Спорідненість текстів східно-християнської гімнографії і української духовної пісенності відзначає український музикознавець Ю. Медведик, наводячи у своїх роботах приклади з гімнографічних текстів, інципіти яких у зміненому вигляді стали рядками духовних пісень. Так, наприклад, текст стихир до Св. Василія «Изліяся благодать во устнах твоих, преподобне отче» ліг в основу двох пісень – «Изліяся благодать во устнех твоих, отче» й «Изліяся от уст твоих, отче блаженне», з яких друга увійшла до «Богогласника» (№ 181) [145, с. 192–193]. Вчений вказує, що джерелом пісні «Во дому Давидові страшная совершается» стала степенна «Во дому Давидові страшная совершаются»; ірмос на свято Воздвиження Чесного Хреста «О требаженное древо» було покладено в основу інципітів двох воздвиженських пісень – «О требаженное древо, на нем же Цар слави...» та «О древо требаженное, в Едемі насажденное, всекрасное...»; текст різдвяної стихир «Слава во вишних Бо-

¹ Текст і музику твору разом з іншими великодніми гімнами Германа див. у статті О. Васильєвої [10].

гу» ліг в основу богогласникової пісні «Слава буди во вишних Богу» (№ 11). Говорячи про зв'язки зазначених гімнографічних і пісенних текстів, Ю. Медведик зазначає, що інципітними фразами їх спільність часто й обмежується, зміст пісні розгортається незалежно від гімнографічного першоджерела. Дослідник також зазначає, що у тих випадках, коли збереглися не лише тексти, а й мелодії пісень, порівняльний аналіз церковної монодії і пісенної мелодії показує, що вони «лише в незначних деталях виявляють хоча б якісь ознаки подібності» [136, с. 72–74]. Найбільшу подібність духовних пісень та богослужбових творів Ю. Медведик знаходить не у корпусі ірмолойних монодичних піснеспівів, а в богослужбовій музиці XVIII ст.: так, богогласникова пісня № 11 «Слава буди во вишних Богу», на думку вченого, інтонаційно близька до недільного причасного вірша № 3 М. Березовського [145 с. 179–180].

Важливими для вивчення зв'язків східно-християнських гімнографічних та східнослов'янських духовно-пісенних текстів стали праці німецького філолога-славіста Д. Штерна. Питання текстової взаємодії церковної гімнографії та пісенної поезії ставилися на сторінках його монографії [225] і у статті, присвяченій спеціально цьому питанню [240]. Німецький дослідник в останній публікації виділяє три рівні зв'язків гімнографічних та пісенних текстів, що виявляються через 1) інципітну контрафактуру гімнографічного першоджерела, 2) ремінісценцію на біблійну поезію або гімнографію, виражену за допомогою префігурацій (лексичних одиниць, які є усталеними епітетами), 3) лексику та фонетику церковнослов'янської мови. Як приклад німецький вчений подає список інципітних контрафактур із двох найбільш масштабних східнослов'янських пісенників – рукописного Супрасльського богогласника (середина XVIII ст.) та друкованого почаївського «Богогласника» (1790–1791), відзначаючи у 20 контрафактурних пісень з 396, що складає близько 5% їх загальної кількості [240, с. 40]. Стосовно звертання авторів пісень до гімнографічних джерел Д. Штерн зазначає, що через їх використання піснетворці виказували повагу церковній традиції, а потім без докорів сумління звільнялися від неї [240, с. 39]. Вчений детально аналізує тексти інципітів зазначених пісенних творів, зіставляючи їх із гімнографічними джерелами [240, с. 40–45], а також вказує ще на два твори із Супрасльського богогласника (великодній кант «Іерусалиме, свѣти ся ныни над звѣзды» (№87) та «Хвалят тя блажаще, пречистая дѣвице, аггелскія силы, небесная царице» (№ 131), у яких не лише відтворено гімнографічний інципіт, а здійснено спробу моделювання текстів пісень за візантійським першоджерелом. Також дослідником відзначено складний момент атрибуції

першоджерела у тих випадках, коли інципіт пісні має два прототипи, другий з яких базується на біблійних текстах, що утруднює знаходження першоджерела пісенного твору [240, с. 45–49]. Для вивчення зв'язків духовних пісень із церковною гімнографією важливими є й текстологічна, і аналітична складові дослідження Д. Штерна. І хоча не з усіма висновками автора можна погодитися, цю розвідку справедливо можна вважати важливою віхою для вивчення інтертекстуальних зв'язків між східно-християнською гімнографією та східнослов'янською духовною пісенністю, не лише у текстологічному, а й методологічному плані.

Практично одночасно з розвідкою Д. Штерна вийшли друком наші дослідження, що розглядають взаємозв'язки церковної гімнографії та духовно-пісенній проєзії ([55]; [61]; [66]). Цікавим є той факт, що наведені в них та роботі німецького вченого приклади майже не збігаються, попри те, що більшість з них належать до пісень богородичного циклу. Відсутність збігів пояснюється роботою з різними джерелами, а велика кількість знайдених прикладів відкриває перспективу знаходження нових текстів, відзначених інтертекстуальними зв'язками між церковною гімнографією та духовно-пісенною поезією.

Ми зосереджуємо увагу передусім на зв'язках духовної пісенності зі східно-християнською гімнографією, оскільки питання взаємодії гімнографії католицької з духовною пісенністю ми розглядали у монографії [67] та статтях ([56]; [57]; [58]; [59]; [60]), де було зазначено, що нечисленні зразки католицької гімнографії увійшли до східнослов'янського духовно-пісенного репертуару через польське або словацьке посередництво: латинські сакральні тексти в XVI – XVII ст. було перероблено в пісенні твори, а мелодії зазнали змін відповідно до текстових трансформацій. На східнослов'янські землі колишні латинські гімнографічні тексти прийшли вже у вигляді пісень, де частину було перекладено церковнослов'янською або книжною українською (білоруською) мовами. У цих роботах ставилися переважно питання трансляції (через європейську духовну пісенність) західно-християнських гімнографічних текстів до східнослов'янського репертуару, однак зв'язки латинської гімнографії та духовної пісенності передбачають розгляд ширшого кола питань. Саме тому ми повертаємось до цієї проблематики, зосереджуючись на непрямих зв'язках латинської гімнографії зі східнослов'янською пісенною поезією. Серед праць, у яких також розглядалися питання зв'язків західно-християнських церковних піснеспівів зі східнослов'янськими духовними піснями, назовемо вже неодноразово згадувану монографію Д. Штерна, де вчений, окрім спостережень щодо перекладів латинських літургічних текстів, відзначає зв'язки духовної пісенності із західною гі-

мнографією, зокрема при аналізі перекладу паралітургічного молебна «Godzinki»¹, пісенний переспів якого міститься у Супрасльському богослужбовнику [225, с. 251–253]². У цілому можна зазначити, що дослідження інтертекстуальних зв'язків між церковною гімнографією та східнослов'янською духовною пісенністю вже розпочато, і перші спроби їх вивчення принесли цікаві результати, що свідчить про перспективність цього напрямку досліджень.

Вплив латинської гімнографії на східнослов'янську духовну пісенність не вичерпується лише перекладами і залученням до репертуару запозичених зразків. Вельми продуктивними для неї стали включення в оригінальні пісенні твори *перекладів фраз та зворотів латинських гімнографічних текстів*. Як приклад наведемо популярну у XVII – XVIII ст. українську пісню «Радуйся, Маріє, Дѣвам Царице», яку можна пов'язати не лише із східно-християнською гімнографією через початковий хайретизм³ («Радуйся»), характерний для акафістів, а й з латинськими літаніями, які є подібними до акафістів, хоча мають інше літургічне призначення.

Наведемо три перші строфи пісні з Тилицького рукописного пісенника першої третини XVIII ст. [299, арк. 120 зв.]:

Радуйся, Маріє, Дѣвам Царице,
Жилище Божіє, Мати Дѣвице.
Звѣздо утренняя, Дѣвам Царице,
Форто небесная, Мати Дѣвице.
Глас аггелскій приносим, Дѣвам Царице,
Тя усердно просим, Мати Дѣвице⁴.

¹ Польський переклад латинського молебна «Officium parvum Conceptionis Immaculatae Beatae Mariae Virginis», що у короткій формі наслідує молитовні години римського брєвіарія.

² Ми також інтерпретували цей цікавий приклад поєднання східної та західної гімнографічних традицій з духовною пісенністю, подавши дещо інше тлумачення щодо можливих першоджерел цього пісенного циклу [77], про що йтиметься нижче. З повним латинським текстом молебна та його перекладом-переспівом можна ознайомитися в монографії фінської дослідниці М. Такала-Рощенко [241, с. 270–274].

³ Хайретизм – термін, що апелює до грецького слова «χαῖρε» (у церковній лексикі «радуйся»), яким позначається наслідування форм акафістів, у текстовій частині яких анафорично повторюється слово «радуйся» («χαῖρε»).

⁴ Практично таку ж версію подає й пісенник Даміана Левицького [302, арк. 148 – 148 зв.].

Більш уважний аналіз тексту цієї відомої пісні показав, що у ньому є кілька фраз, які майже точно збігаються зі знаменитою Лоретанською літанією до Діви Марії (*Litania lauretana*) – популярного католицького паралітургічного молебна: так, фрази *Дъвам Царице, Звъздо утренняя, Форто небесная* є точними перекладами латинських рядків літанії *Regina Virginum, Stella matutina, Ianua caeli*.

Зауважимо, що наведений варіант пісні зроблений майже стома роками пізніше від її першого відомого на сьогоднішній день запису в рукописі «*Latoris Lwowski*» 1649 р.¹ У тексті середини XVII ст. замість фрази *Форто небесная* стоїть *Браздо внутренняя*. Відмінність, на перший погляд, невелика, проте вельми показова, і пов'язана вона, на нашу думку, зі зміною конфесійного середовища. «*Latoris Lwowski*» репрезентує православну традицію, тоді як Тилицький пісенник, як і пісенник Даміана Левицького – унійну, у якій більшої ваги набуває католицький елемент, значення якого посилюється у зв'язку із латинізацією східного обряду, особливо у період після 1720 р. У зв'язку з цим варто поміркувати, чи можна вважати переклади фраз *Regina Virginum, Stella matutina, Ianua caeli* маріанськими префігураціями (термін Д. Штерна).

Префігураціями, які є різновидами ремінісценцій, німецький дослідник називає типізовані лексичні формули, взяті зі Св. Письма або церковної гімнографії, які вже відокремлені від конкретних текстів і живуть своїм життям. Ці усталені вирази, свідомо або неусвідомлено, використовуються у пісенних текстах. Д. Штерн вважає, що префігурації, особливо маріанські, є особливістю слов'яно-візантійської гімнографії, оскільки їх значно менше у гімнографії латинській [240, с. 49]. У маріанських префігураціях духовних пісень важливу роль відіграє церковнослов'янська мова, яка, на думку німецького вченого, є ідентифікатором ідентичності, за допомогою якого урівнювалися за значенням східна та латинська церковна та культурна традиції, що було важливо під час протистояння православ'я з католицизмом. У цьому контексті Д. Штерн вважає показовою церковнослов'янську маріанську префігурацію у перекладі фрагменту латинського гімну *castitatis lilium* як *крин чистоты*, де латинське слово *lilium* перекладається церковнослов'янським *крин*, а не *лелія/лилія*, тоді як останнє є часто вживаним в оригінальних пісенних творах [240, с. 58–59].

Втім, повністю погодитися зі спостереженнями та висновками німецького вченого не можна, оскільки, на нашу думку, церковнослов'янська мова як маркер східно-християнської ідентичності важливу

¹ Див. фотокопію запису пісні в [145, с. 312].

роль відігравала лише в церковних осередках. Супрасльський богогласник, як і Почаївський, на основі текстів яких робить висновки німецький вчений, не є репрезентативними щодо усїєї унійної пісенності, а лише її частини, представленої монастирською традицією, де своєрідно поєднувалися східне (середньовічне) та західне (новочасне) розуміння сакрального. Якщо ж розглядати рукописну духовно-пісенну традицію, то результати аналізу можуть бути абсолютно протилежними: маркерами можуть слугувати й католицькі елементи, що органічно вкрапляються в твори, написані православними авторами. Саме тому ми вважаємо використані у пісні «Радуйся, Маріє, Дѣвам Царице» епітети *Дѣвам Царице*, *Звѣздо утренняя*, *Форто небесная* маріанськими префігураціями, взятими з латинської гімнографії, незалежно від того, свідомо їх було використано чи ні. У даному випадку перші два епітети є і в «православній» версії пісні, тож однозначної відповіді щодо залучення православним автором латинських префігурацій немає, однак логічним виглядає свідоме посилення католицького елемента в пісенниках, що репрезентують унійну традицію.

Так само конфесійно маркованим елементом в українській паралітургічній пісенності стають *наслідування форм латинської гімнографії*, найбільш популярними з яких є завершення низки духовно-пісенних творів віршованими парафразами малого славослов'я («Слава Отцю, і Сину, і Святому Духу...»), яким традиційно закінчуються латинські гімни офіція. Як приклад, наведемо останню (без заключної строфи зі текстом «Аллилуя») строфу пісні «Радуйся, Маріє, Дѣвам Царице» [299, арк. 120 зв.], де текст славослов'я «вплітається» у богородичний зміст твору:

Слава Царю вѣком, Дѣвам Царице,
Бывшему человѣком, Мати Дѣвице.
С Отцем и Духом, Дѣвам Царице,
Богу в Троици единому, Мати Дѣвице.

Наведемо ще один приклад віршованого славослов'я у паралітургічній пісенності – богородичну пісню «О Дѣво преизбранная» із Супрасльського богогласника (№ 147 за виданням [225, с. 652]:

Буди хвала Царю вѣком,
Иж ся Бог стал человѣком,
Купно со Отцем и Духом,
Богу в единствѣ троическом.

Якщо в унійній пісенності заключне славослов'я є достатньо поширеним, то у російській православній традиції кінця XVII ст. такі випадки є скоріше винятком, але нав'язані вони саме латинською гімнографією. Як приклад, наведемо останню строфу пісні «Да восхвалит вся тварь умами» [310, арк. 21 зв – 22]:

Буди слава Богу вовѣки,
 Во Троицѣ единому нераздѣльному,
 И всѣ да хвалят человѣки,
 Отца и Сына во единой державѣ,
 Духа всесильна во вѣк вѣчной славы.

Ще один цікавий приклад взаємозв'язків західної гімнографії з духовною пісенністю знаходиться в Супрасльському богогласнику, наприкінці якого міститься молебень, що має таку назву: «Годинки о Зачатїи Пресвятыя Дѣвы Богородиця от римска діалектра на російській преведены, в Супраслю» [225, с. 754]. Автором церковнослов'янського тексту є Спиридон Яхимович, монах-василіанин, можливий переписувач більшої частини рукопису. Оригінал цього відомого молебна звучить як «Officium parvum Conceptionis Immaculatae Beatae Mariae Virginis» [230], однак широкої популярності він набув у польському перекладі «Godzinki o Nierokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny», і цей молебень й досі є популярний у римо-католицькій практиці, його вміщено зокрема у пісеннику Я. Седлецького [350, с. 404–409]. Молебень містить такі частини: утрєня (Laudes), малі денні години (Horae minores) (перша, третя, шоста, дев'ята), вечірня (Vesperae), повечір'я (Completorium). «Godzinki» призначені для молитви світських, хоча і створені на зразок молитовного правила (офіція) ченців. Структура кожної години «Godzinek» є скороченим варіантом молитов офіція і складається зі вступних і заключних молитов, гімну з малим віршем, благальної молитви. Закінчуються «Godzinki» приношенням їх Богородиці («Ofiarowanie godzinek»), читанням молитов «Отче наш» («Pater noster») і «Радуйся, Маріє» («Ave Maria»).

Автор першої публікації тексту Д. Штерн називає цей твір церковнослов'янським римованим офіцієм [225, с. 251], порівнюючи його з популярним у Середньовіччі жанром. Німецький вчений однак зауважує, що цей твір має синкретичний характер, де латинський текст одягнений у візантійські шати і є, можливо, своєрідною обробкою акафіста Богородиці. Він вказує на кілька точних і неточних цитат з акафісту у тексті годинок, відзначає, що акафіст, як популярне богослужіння східної церковної традиції, друкувався в унійних осередках, повідомляє про можливість їх відмо-

вляння не лише церковнослов'янською, а й латинською і польською мовами, про що свідчать друки у Почаєві і Жировцях [225, с. 252].

Зіставляючи латинське першоджерело і церковнослов'янський текст «Годинок», відзначимо, що практично точними перекладами є вступна молитва, малі вірші після гімнів, благальні молитви і прикінцева молитва. Оскільки ці частини ідентичні у всіх годинах (окрім малих віршів), вони у рукописі не виписуються або виписуються скорочено. Таким чином, з усього молебна виписані повністю лише пісні, що виконують функції гімнів до кожної години. Порівняльний аналіз текстів показав, що вони не є перекладами і навіть переспівами латинських гімнів з «*Officium parvum...*». Також їх не можна вважати й переспівами акафіста Богородиці, хоча деякі рядки пісень-гімнів і акафіста збігаються за змістом. Зазначимо також, що кожна пісня-гімн (окрім першої) починається зі слів «Радуйся», що підкреслює їх зв'язок з текстами акафістів. Попри авторську вказівку С. Яхимовича, що тексти молебна є перекладом з латинської, а також думку Д. Штерна про переспів у піснях-гімнах текстів акафіста Богородиці, пісенні гімни церковнослов'янських годинок є самостійними за змістом і формою творами, хоча у певних моментах відсилають читача до текстів латинських оригіналів або рядків акафіста Богородиці.

Привертає увагу в церковнослов'янських годинках приурочення кожної години до подій із життя Богородиці та Ісуса Христа, яке відсутнє у латинському тексті. Зазначимо, що в акафісті Богородиці згадується низка подій з її життя: у першому ікосі – Благовіщення, третьому ікосі – Відвідини Єлизавети, четвертому ікосі – Різдво Ісуса Христа, п'ятому й шостому кондаках – поклоніння волхвів, сьомому кондаку – Стрітення. У церковнослов'янських годинках перед початком кожної з них (окрім повечір'я) є вказівка на зміст конкретної години: утренья – про Зачаття і Різдво Богородиці, перша година – Введення і Благовіщення, шоста – Відвідини Єлизавети і Різдво Ісуса, дев'ята – Стрітення і Воскресіння, вечірня – Вознесення. Зміст гімну повечір'я (у тексті молебна авторська ремарка відсутня) – Увінчання Богородиці небесною славою. Поеднання молитов годинок з окремими подіями з життя Богородиці та Ісуса Христа є оригінальним витвором С. Яхимовича. Зміст годинок охоплює більше подій з життя Богородиці, ніж в акафісті, і є більш подібним до розарія (вервиці) – популярного у латинській традиції паралітургічного молебна, у якому послідовно згадуються події з життя Богородиці й Ісуса Христа, зокрема у радісних (Благовіщення, Відвідування Єлизавети, Народження Ісуса Христа, Стрітення, Набуття Ісуса в Єрусалимському храмі) і славних (Воскресіння,

Вознесіння, Зішестя Святого Духа, Успіння Богородиці, Увінчання Діви Марії небесною славою) таємницях.

Більшість подій церковнослов'янських годинок мають свої аналоги у молитві на вервиці, хоча їх послідовність дещо відмінна від розарієвої. Також у годинках відзначено деякі свята східного церковного календаря, наприклад, свято Введення Богородиці. Отже, приурочення церковнослов'янських годинок до подій життя Богородиці та Ісуса Христа пов'язане не власне з латинською молитвою, а інспіроване молитвами акафістів і розарія. Таким чином, у Супрасльському богогласнику ми бачимо цікавий синтез східно-християнської і західно-християнської гімнографічних та паралітургічних традицій, які були відтворені у молитовних та пісенних текстах годинок.

Твори, аналогічні годинкам, для Супрасльського василіанського монастиря не були рідкістю. У цьому осередку ми знаходимо приклади поєднання традицій католицької та православної церковної гімнографії. Нагадаємо, що розвиток східної та західної гімнографічних традицій йшов окремими шляхами, і якщо в ранньому Середньовіччі відбувалася міграція церковних гімнографічних текстів з грецького Сходу до латинського Заходу, то західна гімнографія практично не впливала на становлення східної, оскільки свої найяскравіші зразки, за винятком амвросіанських гімнів, сформувала пізніше останньої і розвивалася незалежним шляхом. Однак в модерну добу в Супрасльському монастирі ми знаходимо цікаві зразки впливу західних гімнографічних зразків на східно-християнські: саме у такий спосіб відбувалося оновлення піснеспівів до церковного свята Св. Євхаристії (Corpus Christi), залучених Унійною Церквою з латинського церковного календаря.

Текстову та музичну складові гімнографії свята Св. Євхаристії детально дослідила фінська дослідниця М. Такала-Рощенко [241], яка зазначає рукописні та друковані джерела гімнографії свята, з яких найбільш давнім є друк василіанського монастиря у Вільно 1691 р. [241, с. 147]. Серед рукописних і друкованих книг, що містять гімнографічні тексти до свята Св. Євхаристії, найбільше зацікавлення викликає «Апограф или Слог чинный, вечерних и оутренних пѣний, на Празник Пречистаго Тѣла Господа нашего Иисуса Христа», виданий в Супраслю. Рік видання на титульній стороні книги не зазначено, але, згідно з дослідженням М. Такала-Рощенко, час її публікації припадає на період між 1720 та 1730 рр. [241, с. 159]. У «Апографі», який надруковано в додатку до монографії [241, с. 241–259], містяться тексти служб свята Св. Євхаристії. Зовні вони нічим не відрізняються від літургічних текс-

тів східного обряду, окрім теми самого свята, невідомого більшості східних християн.

М. Такала-Рощенко вказує на деякі латинські джерела богослужіння на свято Св. Євхаристії. Авторка зіставляє й порівнює латинські та церковнослов'янські тексти, зокрема перші чотири стихирини на «Господи воззвах» великої вечірні, що базуються на фрагментах творів Амвросія Медіоланського «De sacramentis» і «De mysteriis», процитованих Томою Аквінським у його літургічних текстах до свята Св. Євхаристії, а також на Синаксар, що виконується в богослужінні утрени після шостої пісні канону, який було створено на основі тексту Томи Аквінського з третього читання офіція на свято Св. Євхаристії. Крім цього, М. Такала-Рощенко серед латинських джерел служби на свято Св. Євхаристії вказує на третій тропар шостої пісні канону «Ω Сп(а)сительная Жертва!» як переклад тексту «O salutaris hostia» (п'ята строфа гімну «Verbum supernum prodiens») [241, с. 169–174], відзначаючи, що переклади цього гімну вміщено в пісенниках як євхаристичну пісню, що використовувалася уніатами при обряді виставлення Св. Дарів [241, с. 134–136]. Однак, як показав аналіз тексту «Апографа», латинська гімнографія представлена в каноні системно, і значна частина його текстів є перекладом латинських гімнів на свято Св. Євхаристії авторства Томи Аквінського, написаних до цього свята. Автор-перекладач тексту канону, призначеного для виконання на утрени в день свята Св. Євхаристії, у текстах тропарів п'ятої, шостої, сьомої, восьмої та дев'ятої пісень¹ використовував строфи таких латинських гімнів: «Verbum supernum prodiens» для третього і четвертого тропарів п'ятої пісні (строфи 2, 3) і для другого й третього тропарів шостої пісні (строфи 4, 5); «Pange lingua ... corporis mysterium» для другого, третього і четвертого тропарів сьомої пісні (строфи 1, 2, 3) і для другого й третього тропарів восьмої пісні (строфи 4, 5); «Sacris solemniis» для четвертого тропаря восьмої пісні (строфа 6) і для другого, третього й четвертого тропарів дев'ятої пісні (строфи 1, 2, 3). Наведемо кілька фрагментів латинських текстів гімнів Томи Аквінського та їх перекладів у тропарях канону²:

¹ Згідно з нумерацією, пісень в каноні дев'ять, однак внаслідок випадання другої пісні, покайний характер якої не узгоджувався зі святковим характером більшості канонів, після першої йде відразу третя.

² Церковнослов'янський текст канону подано за виданням без змін [241 с. 245–248], цифри перед строфами означають номер тропаря пісні або номер стро-

<p style="text-align: center;">Пѣснь [5]</p> <p>3. На смерть ѿт оученика преданъ, своимъ соперникомъ первѣе въ снѣдѣ животнѣ себе подаде, Оученикомъ же своимъ союзъ любве наказующъ, туюжде въ нихъ оутверди: яко ч(е)л(о)вѣколюбецъ.</p>	<p style="text-align: center;">Verbum supernum prodiens</p> <p>2. In mortem a discipulo suis tradendus aemulis, prius in vitae ferculo se tradidit discipulis.</p>
<p style="text-align: center;">Пѣснь [7]</p> <p>2. Воспрослави Роде всепразднственную Пр(е)ч(и)стаго Тѣла и безцѣнныя Крове Тайну, юже на искупленіе міру, Плодъ живота бл(а)годатнаго Царь, яко бл(а)гъ тебѣ оувѣри поющу: Бл(а)гословенъ еси Г(о)с(по)ди Б(о)же Отецъ нашихъ.</p>	<p style="text-align: center;">Pange lingua ... corporis mysterium</p> <p>1. Pange, lingua, gloriosi Corporis mysterium, Sanguinisque pretiosi, Quem in mundi pretium Fructus ventris generosi Rex effudit gentium.</p>
<p style="text-align: center;">Пѣснь [8]</p> <p>2. Слово Тѣло, Хлѣбъ истинный, словесемъ Тѣло дѣйствуетъ, бываетъ же Кровь Хр(ист)а віно, аще и смыслъ оустаеъ: въ оутвержденіе с(е)рдца чистаго, едина вѣра довлѣетъ пѣснословящимъ: Г(о)с(по)да воспѣвайте дѣла, и превозносите его въ вѣки.</p> <p>4. Хлѣбъ Анг(е)лскій, бываетъ Хлѣбъ ч(е)л(о)вѣчій, даеъ хлѣбъ н(е)б(е)сный образомъ предѣль,</p>	<p style="text-align: center;">Pange lingua ... corporis mysterium</p> <p>4. Verbum caro, panem verum verbo carnem efficit: fitque sanguis Christi merum, et si sensus deficit, ad firmandum cor sincerum sola fides sufficit.</p> <p style="text-align: center;">Sacris solemniis</p> <p>6. Panis angelicus fit panis hominum; dat panis caelicus figuris terminum;</p>

фи гімну. Повністю тексти тропарів канону та їх латинські першоджерела див. у нашій статті [73, с. 194–197].

<p>ω дивная вещь! ясть Г(о)с(по)да нищій, рабъ, и смиренный пѣснословяще: Г(о)с(по)да воспѣвайте дѣла, и превозносите его въ вѣки.</p>	<p>O res mirabilis: manducat Dominum pauper, servus et humilis.</p>
<p style="text-align: center;">Пѣснь [9]</p> <p>4. По таинственномъ Агнци, исполненну оучрежденію Тѣло Г(о)с(по)дне дано Оученикомъ, такω цѣло всѣмъ, еже цѣло коимъждо: егωже рукамъ исповѣданно вѣрующїи М(а)т(е)рь Б(о)жїю величаимъ.</p>	<p style="text-align: center;">Sacris solemniis</p> <p>3. Post agnum typicum, expletis epulis, Corpus Dominicum datum discipulis, sic totum omnibus, quod totum singulis, eius fatemur manibus.</p>

Вказуючи на латинські першовзірці тексту «Апографа», зазначимо, що їхня кількість може бути більшою. Нами не було знайдено джерел текстів перших пісень канону, однак їх структура та зміст дозволяє припустити, що вони також можуть базуватися на латинських середньовічних гімнографічних текстах. При подальшому дослідженні можуть бути знайдені інші джерела літургічних текстів для свята Св. Євхаристії, надрукованих в «Апографі». Зазначимо, що рукописи та друковані видання білоруського Супрасльського монастиря середини XVIII ст. вирізняються послідовним використанням католицької гімнографії при написанні гімнографічних та пісенних текстів для богослужінь східного обряду. Відзначимо також той факт, що українська унійна традиція є суттєво відмінною від білоруської, про що свідчить друк у монастирській друкарні Унева¹ у 1738 р. збірника «Вослѣдованїя»² з гімнографічними текстами на те саме свято, які є повністю ориганіальними та незалежними від латинського першовзірця.

Характеризуючи сам текст перекладу, відзначимо його найбільш значущі маркери, основними з яких є його церковнослов'янська мова та жанр, що апелюють до східно-християнської традиції. У даному випадку

¹ Унівський монастир розташований у с. Унів Перемишлянського району Львівської області.

² Текст «Вослѣдованїя» повністю надруковано у додатку монографії М. Такала-Рощенко [241, с. 259–270].

маркер обрано настільки сильний, що він дозволяє «сховати» під східно-християнськими шатами класичні зразки латинської схолатичної поезії. Допоміжним засобом стали характерні кінцеві приспиви, що подовжують строфи латинського тексту, заради переходу до яких іноді змінюються їх кінцівки. При перекладі втрачено метрику середньовічного латинського вірша, яка віднині набуває характерних рис візантійської гімнографічної поезії. Зазначимо, що зміна метрики вірша не впливає на виконання канону, оскільки його тропарі традиційно не співаються, а читаються. Отже, автор канону був нічим не обмежений при перекладі текстів Томи Аквінського церковнослов'янською мовою. Відзначимо також ще один засіб приховування латинського першоджерела, а саме розташування перекладених текстів латинських гімнів, які розміщено не в інціпітній частині пісні канону (ірмос), а в послідуючих за ним тропарями.

Даний випадок є унікальним, і не лише тому, що латинська гімнографія і раніше вкрай рідко ставала зразком для східно-християнської літургічної поезії, а й через спосіб її рецепції, відтворюваний по лінії «сакральне – сакральне», де зберігається та посилюється його середньовічне розуміння. При перекладі та адаптації оригінальних латинських текстів XIII ст., які ближче стоять до модерних пісенних форм, ніж сам переклад XVIII ст., використано архаїчні поетичні та версифікаційні форми (ізосилабіка), характерні для раннього візантійського Середньовіччя. Архаїзація викладу пов'язана з монастирським середовищем, де було зроблено переклад; такий тип адаптації був характерний і для духовної пісенності, що створювалася у монастирських стінах.

Приклад з «Апографа» демонструє, наскільки багатогранними, а часто й несподіваними бувають зв'язки між церковною гімнографією різних християнських традицій. Саме тому не варто дивуватися, що переклади пісень рясніють фразами з латинських гімнів, перекладеними церковнослов'янською або староукраїнською мовою, або ж готовими формулами з латинської гімнографічної поезії. Популярні гімнографічні латинські тексти були відомі авторам духовно-пісенних творів, і вони однаково вільно (свідомо або неусвідомлено) оперували і церковнослов'янськими, і латинськими епітетами, метафорами, фразами, які потім потрапляли у тексти духовних пісень.

Східно-християнські гімнографічні тексти також були вагомою складовою східнослов'янської духовної пісенності. Це шар, як справедливо зазначає Д. Штерн, є менш очевидним, ніж латинські шати нової духовно-пісенної поезії [240, с. 66], однак презентований доволі широко. Як уже було зазначено вище, Д. Штерн виділяє три рівні рецепції східно-християнської гімнографічної традиції у східнослов'янській ду-

ховній пісенності: найнижчий (використання церковнослов'янської мови як атрибуту православного богослужіння), середній (ремнісценції літургічних текстів через усталені лексичні вирази – префігурації), найвищий (контрафактури, у більшості випадків інципітні). Ми зосередимося на середньому та найвищому рівнях, сконцентрувавши увагу на пісенних зразках, які не розглядалися іншими дослідниками. Щодо префігуративних форм зауважимо, що ми їх розуміємо трохи ширше, ніж Д. Штерн, оскільки приклади лекстичних одиниць, що будуть наведені нижче, апелюють до конкретних богослужбових текстів, однак ці фрази в духовно-пісенній традиції стали настільки знаковими, що сприймаються як лексичні одиниці (епітети), які відірвалися від свого першоджерела і стали семантично самостійними.

До *префігуративних форм* безумовно належить хайретизм «Радуйся», що апелює до жанру акафіста, з якого починається ряд богородичних пісень. Таких творів в українсько-білоруському репертуарі є багато: наприклад, у Супрасльському богогласнику їх десять (див. інципітний каталог текстів [255, с. 766]): № 107 «Радуйся, Матко Бога пред вѣки», № 120 «Радуйся, Маріє, всѣм святим главо», № 121 «Радуйся, Маріє, небесна Царице», № 124 «Радуйся Царице, наша заступнице», № 126 «Радуйся, радість твою воспѣваем», № 207 «Радуйся, премудрая небеси Царице», № 208 «Радуйся, Дѣво, рече Елисавет тебѣ», № 209 «Радуйся, граде святый, врата на востоки», № 210 «Радуйся, луче свѣта разумнаго солнца», № 211 «Радуйся, Дѣво, Мати Маріє пресвята». Останні п'ять пісень належать до циклу «Officium parvum...», що зазнав сильних впливів жанру акафісту, про що вже йшлося.

До префігуративних форм ми зачисляємо фразу з ірмосу літургічного піснеспіву «Достойно есть» – «Честнѣйшую херувім и славнѣйшую без сравненія серафим...», автором якого традиційно вважають Косму Маюмського. Обидва богородичні епітети гімнографічного походження в точному або видозміненому вигляді органічно «вбудовувався» у текст пісень. Наведемо кілька прикладів із західноукраїнських рукописних пісенників паралітургічного призначення першої половини XVIII ст.:

1) дев'ята строфа пісні на Успіння Богородиці «О преизбранная, до небес званная» [299, арк. 77 – 78]:

В солнце одѣяна, над небо прибрана,
Царицо херовим честнѣйшая,
Луна под ногами з своими лучами,
Ты на лунѣ серафим славнѣйшая.

2) восьма строфа пісні на Покров Пресвятої Богородиці «Всѣм скорбящим радости» [255, арк. 28 – 29 зв.] (у тексті пісні змінено традиційні форми, що перейшли до церковнослов'янської мови з єврейського оригіналу, де означали множину («херувім ... серафім»), до яких додано слов'янське закінчення родового відмінку множини («херувимов ... серафимов»); також автор пісні розширив перелік янгольських чинів («престолом славнѣйша всѣх вышних чынов»), атрибут «славнѣйша» віднесено не до серафимів, а до престолів):

*Херувимов честнѣйшая и серафимов,
И престолом славнѣйша всѣх вышних чынов,
К Тебѣ вси прибѣгаем,
Несумѣной Тя взываем,
Матер Христову.*

3) перша строфа пісні «О Мати Дѣво святая» [299, арк. 81 зв.] (використовано слов'янізовану форму янгольських чинів (херувимов, серафимов), замінено порядок атрибутів, що був у гімнографічному тексті («херувимов славнѣйшая, серафимов чеснѣйшая»)):

*О Мати Дѣво святая,
Мати пренепорочная,
Тысь нам Творца породила,
Тысь нам царство отворила,
Херувимов славнѣйшая,
Серафимов чеснѣйшая.*

4) друга строфа пісні «О пресвятая Дѣво Богородице» [302, арк. 65 – 66] (замість серафимів згадано янголів, атрибут «честнѣйша» використано двічі):

*Тысь Панно от хоров ангелскѣх честнѣйша,
Тысь Панно от серафим честнѣйша,
Будь нам прибѣжыще, к Тебѣ прибѣгаем,
Иноя по(мо)щы над Тебе не знаем.*

5) перша строфа пісні «Хвалят Тя блажаше, пресвятая Дѣвице» [320, арк. 18 – 19 зв.]¹ (фрагмент гімнографічного тексту використано не

¹ Твір згадано у дослідженні Д. Штерна, який аналізує його текст за Супрасльським богогласником (№ 131) як зразок пісні, у якій відтворено структуру акафіста «на польський лад» [240, с. 46–47].

повністю, він доволі вишукано вставлений у текст пісні, яка має більш складну, ніж зазвичай, систему римування):

Хвалят Тя блажаше, пресвятая Дѣвице,
Ангелскія силы, небесная Царице.
Мати царя всѣх сил, во чревѣ твоєм цар жыл,
Единая еси радости,
Ты еси *честнѣйшая*, *над всѣх славнѣйшая*,
Херовимов сладости.

Підсумовуючи розгляд префігуративних форм у духовних піснях, у яких використано фрагмент піснеспіву «Достойно есть», зазначимо, що фразу з ірмоса «Честнѣйшую херувім и славнѣйшую без сравненія серафім...» цілком можна вважати маріанською префігурацією. Цей фрагмент гімнографічного тексту, по-перше, ніколи не потрапляє в інципітні фрази, по-друге, він відірвався від першоджерела і виконує функцію епітета (як правило, фрази «честнѣйшую херувім» та «славнѣйшую серафім» у текстах пісень виступають окремо), який відомий і авторам пісень, і слухачам, а тому використовується майже підсвідомо. Саме тому, як свідчить більшість наведених прикладів, гімнографічна фраза зазнала видозмін у граматичних або лексичних формах, і не завжди такі зміни були край необхідні з точки зору віршування. Отже, фраза «Честнѣйшую херувім и славнѣйшую без сравненія серафім...» з текстової стає мовною одиницею, що і є ознакою префігурацій. У подальших дослідженнях, можливо, знайдуться ще такі самі знакові фрагменти з гімнографічних текстів, які також увійшли «у плоть та кров» східнослов'янської духовної пісенності.

Окрім префігурацій, важливе місце в рецепції гімнографічних текстів посідають *контрафактури*. Пісня «Хвалят Тя блажаше, пресвятая Дѣвице», окрім префігуративних елементів, має й контрафактурні. Окрім фрагментів піснеспіву «Достойно есть», в основі пісні лежить ще одне гімнографічне джерело. Наведемо третю строфу цього твору:

Тебе вси пророци, *Тебе* вси патрiарси,
Тебе мученици, *Тебе* ієрарси,
Тебе преподобнии, *Тебе* святителие
Царицу прославляют.
Тебе пустыници, *Тебе* дѣственици
Ораз вси выхваляют.

У цій строфі першоджерелом є знаменитий амвросіанський гімн «Te Deum laudamus», який належить не лише західній гімнографічній традиції, а й східній, оскільки протягом багатьох століть використовується у східно-християнській літургічній практиці у церковно-слов'янському перекладі «Тебе Бога хвалим».

*Тебе Бога хвалим, Тебе Господа исповѣдуем,
Тебе Превѣчнаго Отца вся земля величает.
Тебѣ вси Ангели, Тебѣ небеса и вся Силы,
Тебѣ Херувимы и Серафимы непрестанными гласы зывают...*

*Тебе преславный Апостольский лик,
Тебе пророческое хвалебное число,
Тебе хвалит пресвѣтлое мученическое воинство.
Тебе по всей вселенной исповѣдует Святая Церковь...*

Обидва тексти мають зовнішню подібність – багатократне анафоричне повторення займенника «Тебе». Однак у гімні «Тебе Бога хвалим» воно звернене до Бога, натомість у пісні – до Богородиці. Переспівом гімнографічного тексту є й той фрагмент гімну, де згадуються особи, що прославляють Богородицю – пророки, церковні ієрархи, ченці.

Зв'язок з гімнографічним першоджерелом у даному випадку є очевидним, однак несподіваним. Зміна осіб, до яких звертається текст духовного піснеспіву – явище нечасте і в більшості випадків зумовлене зміною конфесійного середовища. Можна згадати відому композицію М. Преторіуса «Salve Rex poster» («Радуйся, наш Царю»), текст якої – змінений у дусі лютеранської богословської доктрини знаменитий католицький богородичний антифон «Salve Regina» («Радуйся, Царице»). У нашому випадку приклад зворотній: небогородичний текст покладено в основу богородичної пісні. Можливо, причини переосмислення гімнографічного зразка криються у специфіці конфесійного, у даному випадку уніяйного, середовища, де у XVIII ст. панувало богослов'я західного типу, зокрема й західна маріологія. Тому в тексті пісні особливий акцент падає на служителів Церкви, ілюструючи таким чином вчення про Богородицю як Матір Церкви.

Багато фрагментів гімнографічних текстів увійшло до духовних пісень, причому як у інципітних фразах, так і неінципітних. Відзначимо, що дуже часто в піснях «приховано» не один, а більше фрагментів гімнографічних текстів – інципітні та неінципітні. Щоб не розглядати окремо ті ж самі твори, ми будемо аналізувати їх окремо або разом, в залежності від того, яку кількість фрагментів гімнографічних текстів вони мають.

Серед пісень, створених на *гімнографічний інципіт*, передусім на-звемо відому духовну пісню на інципітну фразу тринадцятого кондака Акафіста Божої Матері, що починається зі слів «О всепѣтая Мати». Серед них популярний і донині пісенний твір «О всепѣтая Мати, о Мати, Мати благодати» [268, арк. 14]:¹

*О всепѣтая Мати,
О Мати, Мати благодати,
Исполненна благодати,
Пречистая Дѣво Мати,
Помилуй нас.*

Пісня має ще одне гімнографічне джерело: її друга строфа починається з тексту богородичного тропаря «Под твою милость прибѣгаем». Відомо, що існували дві слов'янські версії цього тексту: більш давня, дониконівська, що починалася словами «под твою милость», никонівська – «под твое благоутробіе». Попри існування нової редакції, більш рання не втратила популярності на східнослов'янських землях, її можна побачити в текстах духовних пісень, як, наприклад, у другій строфі пісні «О всепѣтая Мати, о Мати, Мати благодати» [268, арк. 14]:

*Под твою милость прибѣгаем,
Под твоя ноги упадаем,
Под твой святой омофоры
Прибѣгаем со ликѣ хоры, Мати Божая.
Прибѣгаем к тебѣ, Мати,
Сподоби нас благодати
Сына Твоего.*

Фраза «под твою милость прибѣгаем» у дещо зміненому вигляді є і в сьомій строфі богородичної пісні «Кто нам даст крилѣ силно летѣти» [301, арк. 79 – 80 зв.]:

*Под твою милость вси прибѣгаем,
Умилно молбу все прилагаем.*

Серед пісень, написаних не на гімнографічний інципіт, вкажемо на пісню «Звѣздо являющи Солнце» [320, арк. 26 – 26 зв.], створену на

¹ Пісня входить до числа богогласникових пісень (№ 129), однак її ми аналізуємо за рукописом.

основі неінципітного фрагмента першого ікоса Акафіста Божої Матері, з якого вилучено хайретизм «Радуйся» («Радуйся, звѣздо являющая Солнце»). Звернемо увагу на структуру пісні, що нагадує форму акафіста, а також на текст її четвертої строфи:

Звѣздо являючи Солнце, мати всего свѣта Створца,
Прекрасный нам цвѣт зродила, а паненства не позбыла.

Столп Божія Премудрости, день огненныя свѣтлости.
Прекрасный нам цвѣт зродила, а паненства не позбыла.

Лозо благо плодовита и в росквитненю обфита.
Прекрасный нам цвѣт зродила, а паненства не позбыла.

Чашу черпляющая радость, *гора каплющая сладость*.
Прекрасный нам цвѣт зродила, а паненства не позбыла.

Фраза з четвертої строфи «гора каплющая сладость» також інспірована церковною гімнографією. У літургічних текстах ми знаходимо її першоджерело в стихирі на «Господи воззвах» малої вечірні свята Різдва Богородиці, що починається словами «Іоакім и Анна торжествуют...» («Кто довольно по достоинству пѣти возможет, от Анны неизреченно младенствующую Дѣву? *Горы убо и холми сладость искапайте днесь*: всѣх бо жизнь и очищеніе млеко питається, Богородица Чистая») і тексті стихири на літії великої вечірні свята Різдва Іоанна Хрестителя, що починається словами «*Искапайте горы сладость*, и холми яко агнцы възиграйте: яко родися от Елісавети, хотяй с нами водворитися Господень Предтеча».

Епітет Богородиці «гора каплющая сладость» у пісні «Звѣздо являючи Солнце» був запозичений автором з богослужбового тексту, що співається на малій вечірні Різдва Богородиці. За аналогією можна було б припустити, що ще одна популярна пісня з інципітом «Горы сладость искапайте и вси людїе възиграйте» [311, арк. 17 зв. – 18] звернена до Іоанна Хрестителя, оскільки її початкова фраза практично точно відтворює інципіт стихири на літії великої вечірні свята Різдва Іоанна Хрестителя. Однак зовнішня подібність інципітів гімнографічних і пісенних текстів іноді буває оманливою: пісня присвячена оповіді про Св. Миколая. Зауважимо, що трансформація адресатів пісенних творів не є частою і пояснюється зміною конфесійного середовища або більшою чи меншою популярністю святих, до яких звернена та чи інша пісня.

Окрім богородичних пісень, гімнографічні витоки мають і твори різдвяного циклу. Пісня з «Богогласника» «Небо и земля нынѣ торжествуют» (№ 5) у першій строфі майстерно перефразує початок різдвяної

стихири на літії «*Небо и земля днесь пророчески да возвеселятся, аггели и человекы духовно да торжествуют. яко Бог во плоти явися, сущым во тьмѣ и сѣни сѣдящым, рождейся от Дѣвы, вертеп и ясли пріяша Того: пастыріе чудо проповѣдуют...*»¹:

*Небо и земля нынѣ торжествуют,
Аггелы людем весело спразднуют;
Хрїстос родися, Бог воплотися,
Аггели спѣвають, Царіе витают,
Поклон отдают, Пастыріе грают,
Чудо, чудо повѣдают.*

Точне відтворення початку тексту стихири («небо и земля ... торжествуют») часто заміщується неточним, але літературно вельми майстерними парафразами («аггели и человекы» – «аггелы людем»; «Бог во плоти явися» – «Бог воплотися»; «пастыріе чудо проповѣдуют» – «пастыріе ... чудо повѣдают»). Гімнографічний текст став імпульсом до створення популярної й нині пісні, зберігши низку фраз із першоджерела, при цьому вдало з'єднавши високий стиль церковнослов'янського літургічного тексту з елементами української мови («спѣвають», «грают»).

У контексті зв'язків гімнографічної та пісенної поезії цікавим виявився переклад латинської пісні «In Natali Domini» [224, с. 281] – «Божіе нынѣ Рождество». Цей переклад ми згадували у своїй монографії, однак звертали увагу лише на його латинську складову [67, с. 61–62]. Наразі вкажемо ще на одну особливість цього твору: вкраплення у переклад латинського тексту фрагменту різдвяної стихири на стиховні «Веліє и преславное чудо совершися днесь: *Дѣва раждает и утроба не истлѣвает*». Для наочності подаємо латинський текст, його точний переклад сучасною мовою, зроблений нами, та церковнослов'янський текст XVII ст. [298, арк. 59 зв. – 60]:

In natali Domini	У Різдва Господне	Божіе нынѣ Рождество
Gaudent omnes angeli,	Радіють янголи,	Соединяет торжество,
Et cantant cum júbilo:	І співають з радістю:	Ангели славу глашают,
Gloria uni Deo.	Слава єдиному Богу.	На земли мїр возвѣщают.
Virgo Deum genuit,	Діва Бога народила,	Себо <i>Дѣвая раждает,</i>
Virgo Christum peperit,	Діва Христа породила,	<i>И утроба не истлѣвает,</i>
Virgo semper intacta.	Діва пренепорочная.	Непорочная бывает.

¹ На гімнографічний інципіт цього твору вказує Д. Штерн [240, с. 44], однак не зазначає усі текстові збіги.

Також у перекладі можна побачити алюзію на текст великого славослов'я («Слава у вишніх Богу, а на землі мир»), що має євангельське походження (Лк 2:14) і відображено далі у тексті стихири («аггели с пастырмы славят, и мы с ними вопіем: Слава в вышних Богу, и на земли мир»). Ця алюзія могла бути інспірована й оригіналом твору, оскільки у його тексті («*Gloria uni Deo*») також є натяк на латинську версію славослов'я («*Gloria in excelsis Deo*»). Використання фрагментів із стихири свідчить про оригінальність підходу перекладача, який добре знає церковну гімнографію і, найімовірніше, був духовною особою.

Отже, контрафактури на гімнографічні тексти у східнослов'янській духовно-пісенній традиції є типовим явищем, при цьому інципітні контрафактури кількісно посідають далеко не чільне місце, але, безумовно, є більш знаковими. Наведені приклади інтретекстуальних зв'язків між гімнографічними та духовно-пісенними текстами є лише невеликою частиною значного за обсягом корпусу східнослов'янських духовних пісень XVII – XVIII ст. У перспективі треба більш детально висвітлити механізми рецепції церковної гімнографії у східнослов'янській духовно-пісенній творчості зазначеного періоду в її мовних, національних, територіальних та конфесійних проявах.

Ступінь впливу церковної гімнографії на східнослов'янську духовно-пісенну творчість протягом чотирьох століть коливалася від більш-менш точного відтворення фрагментів гімнографічних текстів чи окремих зворотів до передачі загального змісту творів. Ми детально розглянули період XVII – XVIII ст., оскільки в той час процеси залучення та адаптації протікали найактивніше. Історична динаміка у взаємодії «гімнографія – духовна пісенність» вказує на те, що контрафактура як провідний тип рецепції гімнографічних текстів зникає у XIX ст. Замість неї стають актуальними поетичні парафрази, інспіровані романтичною поезією, які вживані й дотепер. Різниця між бароковими контрафактурами та поетичними парафразами романтичної і постромантичної доби полягає у відмінності використання гімнографічного (як і будь-якого іншого сакрального, зокрема біблійного) першоджерела у текстах пісень: у першому випадку зберігається мова та лексика твору, що робить церковну гімнографію упізнаваною у пісенних текстах, у другому – передається лише загальний зміст твору, натомість змінюється його мова (церковнослов'янська – українська) та спосіб віршування (ізосилабіка – силабо-тоніка). Як приклад наведемо початок відомої нововасиліанської пісні «Вірую, Господи і визнаю» о. І. Дуцька [325, с. 340–341], написану за текстом молитви Івана Золотоуста «Вѣрую, Господи, и исповѣдую», що читається перед причастям.

Вѣрую, Господи, и исповѣдую, яко Ты еси воистинну Христос, Сын Бога живаго, пришедый в мѣр грѣшныя спасти, от них же первый есмь аз.	Вірую, Господи, і визнаю, Що Ти Син Бога живого, Прийшов на землю, щоб душу мою Спати від всякого злого.
--	---

Якісний переклад та красива пісенно-романсова мелодика зробили цей твір надзвичайно популярним у греко-католицькому середовищі, а після входження у сучасний український римо-католицький репертуар цей твір став популярним і серед римо-католиків, які дуже часто співають його на причастя.

Новий етап розвитку духовної пісенності розпочався наприкінці ХІХ ст. і продовжується дотепер з вимушеною перервою в атеїстичну радянську добу. Зазначимо, що сучасна церковна поезія усіх конфесій, особливо якщо вона є складовою богослужіння, так чи інакше спирається на церковні (передусім біблійні, а іноді й гімнографічні) тексти, передаючи їх смисл. Однак у сучасних піснях творів навряд чи можна знайти дослівні фрази гімнографічних текстів, окрім тих випадків, коли композитори використовують популярні сьогодні (особливо серед римо-католиків) музичні форми з приспівом-рефреном та куплетами речитативно-псалмодичного складу, де поряд з іншими текстами трапляються сучасні переклади близькосхідних поетичних гімнів раннього Середньовіччя. Та навіть в останньому випадку це сучасний текст, який є перекладом близькосхідних літургічних гімнів, а не контрафактура, зроблена на основі церковнослов'янського перекладу зі збереженням лексики, як це було у ХVІІ – ХVІІІ ст.

Серед причин відмови від контрафактур – використання в духовних піснях сучасних мов (українська, білоруська, російська), які є далекими від церковнослов'янської. Другою причиною відходу текстів від гімнографічних джерел стала подальша активізація авторського первня у пісенній творчості, коли творцям не треба було звертатися до гімнографічних першоджерел як засобів інспірації або наслідування. Пісень, які безпосередньо пов'язаних з гімнографією, є вкрай небагато, і всі вони спираються на традиції переспівів гімнографічних текстів, поширених на християнському Заході. Більшість сучасних пісень, витоками яких є церковна гімнографія, були створені на Заході і прийшли до східнослов'янського репертуару через європейську духовну пісенність. Таким чином, питання зв'язків духовної пісенності ХІХ та ХХ ст. із гімнографією може стати предметом спеціального дослідження, а з пісенних зразків

назвемо лише один твір, що увійшов до європейського й східнослов'янського репертуару та став дуже популярним – австрійська пісня XVIII ст. «Großer Gott, wir loben dich», яка є вільним переспівом амвросіанського гімну «Te Deum». Ми бачимо цей твір не лише у західноєвропейських пісенниках (одинадцятистрофний оригінал «Großer Gott, wir loben dich» [335, с. 257–258] та скорочений до трьох строф її польській переклад з дещо видозміненою мелодією «Ciebie, Boże, chwalimy» [350, с. 328]), а й в українських та російських пісенниках XX – початку XXI ст., причому як у католицьких, так і протестантських, бо ця пісня не є конфесійно маркованою. У 1920-х рр. її помістив до збірки «Гусли» І. Проханов (№ 165 «Боже, славим мы Тебя», дев'ятистрофна) з позначкою «Амвросианское славословие» [264, с. 169]. У дещо скороченому вигляді (сім строф замість дев'яти) вона увійшла до збірки «Песни христиан» під № 157 [288, с. 206]. У російському католицькому пісеннику пісня представлена текстом «Боже, хвалим мы Тебя» (дев'ять строф), де використано дещо видозмінений текст із проханівської збірки [261, с. 365–367].

В українському репертуарі ми знаходимо цей твір у протестантських («Боже, славимо Тебе», тристрофна [321, с. 247] «Боже, славимо Тебе», чотиристрофна [270, с. 77], обидва переклади є різними попри однаковий інципіт) і римо-католицькому («Боже, славимо Тебе», тристрофна, переклад відмінний від протестантських, з яким спільним є лише інципіт [258, с. 458–459]) пісенниках. Універсальність цього твору полягає у простій мелодиці, яка є легкою для виконання усією громадою, прозорому та зрозумілому тексті, що базується на одному з ранніх гімнографічних зразків і є спільним для усіх християнських конфесій. У пострадянському католицькому репертуарі відомий також польський переспів гімну «Te Deum» кінця XIX – початку XX ст. «Ciebie, Boże, wyśławiamy», що має чотирнадцять строф і нині співається на чотири мелодії, з яких найпопулярнішою є остання [350, с. 326–328, 504–505]. Цей переспів гімну «Te Deum» ліг в основу дванадцятистрофного українського перекладу з новою мелодією¹ [258, с. 808–810], а також увійшов до російського пісенника з найбільш вживаною мелодією у перекладі «Миром Господа восславим!», де використано усі чотирнадцять строф [261, с. 368–370]. Однак, як вже було зазначено, пісні на гімнографічні джерела сьогодні є все ж рідким явищем.

¹ У даному випадку, оскільки жодна польська мелодія у пісеннику не використана, а переклад має деякі відмінності у віршуванні (у польському тексті 8+8+8+8, в українському 8+7+8+7) і текст наслідує не тільки польське першоджерело, а й латинський гімн, тому однозначно сказати, що першообразом був польський переспів не можна, хоча це найімовірніше.

Музична складова східно-християнської гімнографії та її вплив на духовну пісенність потребують ретельного дослідження. Порівняльний аналіз, зроблений нами, а також Ю. Медведиком¹, монодичних гімнографічних наспівів та тих мелодій духовних пісень, що дійшли до нас, показав, що на противагу західній традиції, де григоріанські піснеспіви стали фундаментом значного числа духовних пісень XII – XVI ст., церковна монодія православної традиції так і не стала основним джерелом мелодики духовних пісень. Мінімальний вплив музичної складової східно-християнської гімнографії на східнослов'янську духовну пісенність, на відміну від текстової, можна пояснити хронологічно пізнішим формуванням традиції (XVII – XVIII ст.). У часи становлення української духовної пісенності вже не було необхідності спиратися на власну музичну гімнографію, оскільки нові пісенні форми, апробовані у Європі, прийшли на східнослов'янські землі у сформованому вигляді, при цьому в більшості випадків вони репрезентували наступний – бароковий – етап розвитку європейської духовно-пісенної традиції, коли відбувалася заміна творів, що спиралися на церковну гімнографію або апелювала до її форм, новими, заснованими на пісенно-танцювальних інтонаціях. Зазначимо, що різниця між мелодикою пісень та монодійними піснеспівами, що інспірували появу деяких пісень, є суттєвою. Обидва жанри, якщо розглядати їх у площині церковної традиції, належали до різних типів культури – середньовічної та модерної, і, відповідно, у різний спосіб репрезентували сакральне у музиці, що звучала в храмі. Характеризуючи церковну монодію, Н. Герасимова-Персидська слушно зауважує: «Суттєвим моментом є її споглядальний характер, особливий тип протікання часу, який дозволяє й слухачам перебувати в продовженому теперішньому часі. Відсутність основних характеристик музики Нового часу (дискретності, регулярності, повторності та контрасту) є чи не головною ознакою сакральної монодії» [21, с. 18]. Відповідно, у духовних піснях, що репрезентували музику Нового часу, зв'язок із церковною монодією був опосередкований або взагалі відсутній.

Зазначимо, що духовні пісні нового стилю, у яких були яскраво виражені основні риси новоєвропейської музики (дискретність, регулярність, повторність, контраст), спочатку увійшли до східнослов'янського репертуару як твори позабогослужбові, тобто як такі, що не мали сакра-

¹ Див. музичні приклади у публікаціях дослідника [136, с. 73–74, 145., с. 177–180, 192–193], де на прикладі гімнографічних та пісенних творів показано відмінність їх музичної складової.

льного статусу, але з часом у греко-католицькій традиції вони стають частиною богослужіння (у статусі паралітургічних). Нові функції духовних пісень (які не замінювали церковну гімнографію, але доповнювали її) свідчать про нове розуміння сакрального у музиці, де середньовічну парадигму «продовженого теперішнього часу» було замінено новочасною, подібно до того, як це відбулося і в богослужбовій музиці при появі партесного багатоголосся.

Коротко підсумуємо результати аналізу текстових та музичних зв'язків між церковною гімнографією і східнослов'янською духовно-пісенною традицією. Можна з упевненістю стверджувати, що способи рецепції сакральних текстів у східнослов'янській духовній пісенності були вельми різноманітними – від доволі точного слідування оригінаду до вільної інтерпретації. Гімнографічні тексти не були лише вихідним пунктом для створення нових пісень, їхні фрагменти часто дуже органічно впліталися у тканину всього твору.

Відзначимо актуальність для східнослов'янської духовної пісенності як східно-християнських, так і західно-християнських гімнографічних зразків. Форми їх рецепції були різними: якщо латинська гімнографія входила передовсім через посередництво європейської духовної пісенності, доволі рідко безпосередньо впливала на зміст і форму духовних пісень, то візантійські гімнографічні тексти у церковнослов'янському перекладі часто впліталася у духовно-пісенні твори і ставали їх органічною частиною. Тексти пісень, особливо церковнослов'янські, були насичені фразами і зворотами з гімнографічних джерел, які разом із біблійними текстами стали основою східнослов'янської духовно-пісенної поезії. Іноді ці фрази набували знакового статусу, і тоді їх можна інтерпретувати як префігурації (термін Д. Штерна) – типізовані лексичні одиниці, запозичені зі Св. Письма або церковної гімнографії, які перетворювалися на усталені епітети і відокремилися від конкретних текстів. Межа між префігураціями та текстовими цитатами як складовими контрафактур була рухомою: деякі тексти своєю знаковістю набували статусу префігурацій.

Одним із поширених способів включення гімнографічних текстів до пісенної поезії був інципітний метод (термін Ю. Медведика) або інципітна контрафактура (термін Д. Штерна). Та нерідко саме неінципітні, однак знакові, фрази з гімнографічних текстів «впліталися» у тексти пісенних творів, стаючи їх органічною частиною. У текстах пісень можна знайти не один, а кілька гімнографічних прообразів. Також є випадки, коли адресат у текстах гімнографічних джерел та пісень не збігається, хоча такі приклади є поодинокими. Східно-християнська церковна

гімнографія вельми органічно вплітається і в переклади запозичених пісень, засвідчуючи, що автор-перекладач мислить гімнографічно.

Специфічною рисою рецепції гімнографічних текстів у східнослов'янському духовно-пісенному репертуарі є їхня фрагментарність – практично відсутні пісні, у яких гімнографічне першоджерело цитувалось би повністю або хоча б доволі розлогим фрагментом. На противагу до латинської традиції, де у XIV – XVI ст. церковна гімнографія була одним із джерел пісенної поезії, більш пізній початок формування духовної пісенності на східнослов'янських землях, що припадає на період XVII – XVIII ст., унеможлиблював точне («цитатне») відтворення авторами пісень гімнографічних текстів через неактуальність буквального цитування як творчого методу. Текстові зміни у гімнографічних першоджерелах були зумовлені й іншими чинниками: мовним середовищем, де паралельно використовувалися церковнослов'янська та староукраїнська, а згодом сучасні мови, творчою фантазією автора, яка у Новий час стає важливим компонентом релігійного мистецтва.

Пізній етап духовної піснетворчості (XIX – XXI ст.) позначений зменшенням зацікавленості авторів духовних пісень гімнографічними текстами як джерелом натхнення, однак найбільш значущі для християнської традиції тексти переспівуються і стають популярними творами у церковному середовищі. На відміну від східно-християнських гімнографічних текстів, що були вагомою складовою східнослов'янської духовно-пісенної поезії, монодичні гімнографічні наспіви не змогли стати основним джерелом мелодики духовних пісень, що пояснюється пізнім часом формування традиції (XVII – XVIII ст.).

Трансформація підходів до сакральних текстів свідчить про еволюцію мислення піснетворців – від точного відтворення текстів і форм до вільних переспівів та парафраз. Багаторівнева рецепція гімнографічних текстів у східнослов'янському духовно-пісенному репертуарі є яскравим свідченням міцності християнського фундаменту культури слов'янських народів Східної Європи.

РОЗДІЛ 4

СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКА ДУХОВНА ПІСЕННІСТЬ У НАЦІОНАЛЬНИХ КООРДИНАТАХ

4.1. Історичний розвиток української духовної пісенності

Українській духовній пісенності книжного типу, що має більш ніж чотирьохсотрічну історію, можна присвятити кілька десятків монографічних досліджень. Ми намагатимемося лише коротко окреслити основні історичні етапи її розвитку в територіальному та конфесійному розмаїтті. Варто зазначити, що на сьогоднішній день немає жодної роботи, у якій було б простежено всю історію української духовної пісенності від витоків до сьогодні, також відсутня періодизація, що охоплювала б усі етапи її розвитку. Серед праць, що містять періодизацію української духовно-пісенної традиції, вкажемо на монографічне дослідження Ю. Медведика [145], в якому зосереджено увагу лише на основних віхах формування українського рукописного і друкованого пісенника, тобто історичного періоду, що охоплює кінець XVI ст. – середину XIX ст. Вчений виділяє чотири етапи становлення рукописного пісенника: *перший* (кінець XVI ст. – середина XVII ст.) закладає підвалини формування рукописної традиції; *другий* (50–60-ті рр. XVII ст. – кінець 20-х рр. XVIII ст.) ознаменований появою пісенника як спеціальної книги, призначеної для запису пісенних творів; *третій* (30–80-ті рр. XVIII ст.) позначений оновленням їх структурної моделі; *четвертий* (90-ті рр. XVIII ст. – середина XIX ст.) характеризується паралельним функціонуванням рукописних і друкованих пісенників та впливом останніх на рукописну традицію, яка з часом починає занепадати [145, с. 76–105]. Також Ю. Медведик виділив три етапи формування української едиційної практики пісенників. У *першому (підготовчому)* (остання третина XVII ст. – 40-ві рр. XVIII ст.) було закладено фундамент української традиції друку збірок духовних пісень; *другий (львівський)* (1751 р. – початок 70-х рр. XVIII ст.) позначений появою перших друкованих пісенників українською мовою; *третій (почаївський)* (1772 р. – кінець XVIII ст., фактично – 1806 р.) ознаменований виходом «Богогласника» [145, с. 106–168]. Таким чином, Ю. Медведик виокремлює два основних етапи (що хронологічно частково накладаються) розвитку української духовної пісенності XVII – початку XIX ст. – рукописний та едиційний. Пропонуючи свою періодизацію української духовно-пісенної традиції, ми врахо-

вуємо напрацювання вченого, вносячи відповідні корективи та хронологічно її розширюючи згідно з предметим дослідження.

Початок **першого періоду**, названого нами *рукописним*, хронологічно припадає на кінець XVI ст., коли в Україні з'являються духовні пісні нового типу. Він завершується в останній третині XVIII ст., коли рукописний співаник пройшов усі стадії формування. На цей час також припадає початок друків пісенників як окремої книги. Відповідно, **другий період**, названий нами *едиційним*, починається з останньої третини XVIII ст. Завершення першого та початок другого періодів частково збігаються, оскільки процеси завершення формування рукописного пісенника та пошуки форм друкованого йшли паралельно. Більш точною датою є 1790 р., коли з друку виходить «Богогласник» – класичний український пісенник, що заклав підвалини едиційної традиції не лише в Україні, а й на інших східнослов'янських землях. Завершується другий період наприкінці XIX ст. **Третій період** розпочинається на межі XIX – XX ст. і відзначається стильовим оновленням української духовної пісенності та формуванням її нової конфесійної гілки – протестантської. Цей період ми окреслили як *поліконфесійний*, хоча це не єдина його специфічна риса. Завершується третій і розпочинається **четвертий період** у 30-ті рр. XX ст., коли в УРСР, що входила до складу СРСР, внаслідок атеїстичної державної політики було припинено розвиток християнської музичної традиції, у тому числі й духовно-пісенної. Вона продовжувала розвиватися переважно на межах України, а тому цей період ми окреслили як *зарубіжний* або *діаспорний*. Останній, **п'ятий період** розпочався після відновлення незалежності України у 1991 р., ми називаємо його *сучасним*. Він ознаменований відновленням традицій, що були сформовані раніше, та створенням нових, характерних для постмодерної доби.

Охарактеризуємо усі п'ять етапів розвитку української духовної пісенності, зосередивши виклад на кількох основних параметрах, які, на нашу думку, є важливими щодо розуміння її еволюції. Серед них ми виділяємо 1) ступінь збереження джерел, за якими можна роботи висновки щодо розвитку духовної пісенності, 2) регіональні та соціокультурні аспекти розвитку духовно-пісенної традиції; 3) конфесійна складова духовно-пісенної традиції; 4) жанрово-тематичні пріоритети української духовної пісенності; 5) мовні пріоритети української духовної пісенності; 6) музично-стильові пріоритети української духовної пісенності; 7) зв'язок з фольклорною традицією та популярною культурою. Огляд кожного етапу буде побудовано на основі аналізу кожного із зазначених параметрів. Аналогічним чином викладатиметься історія інших східнослов'янських духовно-пісенних традицій – білоруської та російської.

Джерельна база першого періоду розвитку української духовно-пісенної традиції від кінця XVI ст. до межі XVII – XVIII ст. оперує мінімальною кількістю джерел, які походять з власне українських теренів. Утім, українських репертуар доволі широко представлений у російських рукописах кінця XVII ст., що дозволяє хоча б частково його реконструювати, при цьому проблемними залишаються питання його національної атрибуції, що вирішені лише частково. Відповідно, багато питань щодо українського репертуару кінця XVI – XVII ст. (мовна, конфесійна та інші складові) можуть вирішуватися лише гіпотетично. Кінець XVII – перша третина XVIII ст. представлена лише кількома рукописами. Починаючи з 30-х рр. XVIII ст. кількість джерел збільшується, причому переважно це пісенники, переписані в Галичині та Лемківщині, є також рукописи із Закарпаття, значно менше представлений східноукраїнський та центрально-український регіони. Отже, більшою кількістю джерел на сьогоднішній день представлена західноукраїнська духовна пісенність, ніж східноукраїнська, що робить неможливим повноцінне висвітлення української національної духовно-пісенної традиції в її регіональному розмаїтті. Однак у західноукраїнських рукописах представлено чимало пісень з центральних і східних регіонів, однак інші аспекти, окрім репертуарних, через недостатню кількість співаників не можуть бути висвітлені достатньо повно.

Говорячи про джерельну базу, не можна оминати ще один аспект – функціонування в культурному просторі України пісенного репертуару іноземного походження. Йдеться передусім про польські католицькі пісні, які були відомі серед широких верств населення і не могли не вплинути на становлення українського духовно-пісенного репертуару. Саме польському компоненту ми завдячуємо і появу пісень-перекладів, і традицію паралітургічного співу греко-католиків. Польські пісні, що збереглися у вигляді кириличних транслітерацій у російських пісенниках, принесли до Москви українці та білоруси. Додамо також словацькі та угорські католицькі канціонали, що вплинули на формування духовної пісенності Закарпаття. Менш поширеними, ніж у Білорусі, були протестантські друки, однак їх вплив на формування української духовної пісенності також не виключений. Цей корпус джерел, який ніким не аналізувався і сьогодні не може бути повністю реконструйований, відіграв надзвичайно важливу роль у розвитку української духовно-пісенної традиції. Польський пісенний корпус також є потужним підґрунтям білоруської традиції, однак значення і сила впливу польського компоненту в українській та білоруській традиціях значно різняться, що становить специфіку обох традицій.

Недостатність джерел не дозволяє говорити про *регіональну специфіку* української духовної пісенності у XVII ст. Однак регіональні ознаки (локалізація) виявляються у тих моментах, коли описуються історичні події, вони також виявляються в іконославильних піснях, репрезентуючи конкретну святиню. Загалом до початку XVIII ст. пісні створювалися практично у всіх регіонах з українських населенням – західному, центральному, східному; при цьому якихось специфічних регіональних рис, окрім вказівок на конкретні локуси, в українській духовно-пісенній традиції не було.

Суттєвим моментом, що розмежовував східно-центральну та західну традиції у XVIII ст., став конфесійний чинник: у східно-центральному регіоні духовна пісенність розвивалась як складова православної церковної культури, західному – унійної. У XVIII ст. також можна говорити і про регіональну традицію у більш вузькому значенні. Так, наприклад, яскраво виражену регіональну специфіку мала закарпатська духовна пісенність. Завдяки публікаціям учених сьогодні вона достатньо повно репрезентована в науковому полі¹. Втім, найбільш детально на сьогоднішній день вивчена галицька та лемківська². Волинські регіональні традиції знайшли відображення у почаївському «Богогласнику».

Попри цілісність української духовно-пісенної традиції XVII – XVIII ст., *соціальний запит* на репертуар, що мав різне призначення, спричинив виокремлення двох типів пісенності – позалітургічної та паралітургічної, які мали свою специфіку. Саме розвиток паралітургічної пісенності інспірував започаткування едиційної практики, яка здійснювалася відповідно до форм, що склалися в західноукраїнській (унійній) гілці національної традиції, при цьому однак у друковані видання потрапили найкращі пісенні твори, що репрезентували всі регіони України.

Конфесійна складова духовно-пісенної традиції на початковій стадії представлена переважно творами православних авторів. Та в українській традиції збережено відомості і про протестантську пісенність. Серед перших зафіксованих зразків українських духовних пісень кінця XVI ст. – вже згадуваний протестантський рукописний пісенник, що

¹ Тексти духовних пісень Закарпаття у XX ст. публікували В. Гнатюк [24] та Ю. Яворський [219]. У XXI ст. закарпатська традиція висвітлювався у працях П. Женюха ([245]; [247]), який здійснив публікацію закарпатського духовно-пісенного репертуару, що побутував в Мукачівській єпархії XVIII – XIX ст. [243].

² Наприкінці XIX – початку XX ст. публікацію текстів та опис рукописних пісенників Галичини XVIII ст. здійснювали М. Возняк ([15]; [17]), М. Грушевський [29], І. Франко [204], ін. Серед сучасних текстових публікацій духовних пісень, що побутували на Лемківщині, відзначимо книгу О. Гнатюк [4].

зберігався у Познанській бібліотеці імені Едварда Рачинського, у якому було зафіксовано близько 50 пісень, перекладених «з німецької на тодішню українсько-білоруську мову» [145, с. 76]. Це лише один зразок, який, на жаль, до нас не дійшов. Ймовірно, були й інші пісенники, однак відомості про них не збереглися. Зазначимо, що протестантський компонент був важливим для розвитку української культури на зламі XVI – XVII ст., на що слушно звертає увагу І. Кузьмінський, досліджуючи протестантські коріння партесного співу [112, с. 24–31]. Наразі важко сказати, наскільки протестантська традиція була важливою для розвитку української духовної пісенності. Подальші дослідження можуть більш чітко виокремити її протестантське підґрунтя. Серед цікавих прикладів рецепції протестантської духовно-пісенної традиції в українській культурі цього періоду назвемо переклади лютеранських гімнів С. Тодорського, зроблених силабічним віршем тогочасною українською бароковою мовою. Хоча ці твори не були відомі широкому загалу, однак свідчили про відкритість українського суспільства до протестантської пісенності [145, с. 118–119].

До 30-х рр. XVIII ст. українська духовна пісня функціонувала у православному середовищі і мала позабогослужбове призначення. Пісні духовного змісту звучали у побуті, у театральних виставах (шкільних драмах, вертепі), під час церковних та світських урочистих подій тощо. У подальшому духовна пісенність, культивована у православному середовищі, не змінила свого призначення. У храмах на богослужіннях духовні пісні співалися дуже рідко, серед найбільш поширених випадків – спів колядок під час різдвяних свят, який актуальний і сьогодні.

Католицькій елемент також був важливий для розвитку української духовно-пісенної традиції. Нагадаємо про функціонування в українському середовищі католицьких польських пісенників, які слугували зразками для створення духовних пісень, а також джерелом поповнення українського репертуару. Католицькі пісні суттєво вплинули на православну пісенність, однак ще більше – на унійну. На ранньому етапі розвитку української духовної пісенності немає відомостей про пісні з унійних осередків попри те, що на теренах України в першій половині XVII ст. Унійна Церква розвивалася і мала свої парафії. Відповідно, у цей період серед уніатів також культивувався спів духовних пісень, подібний до православних церковних практик, однак ці твори до нас не надійшли, або ж ми їх ідентифікуємо як православні. Нагадаємо, що в XVII ст. в Україні ще не культивувався паралітургічний спів пісень, характерний для тогочасної Білорусі, а пісенні твори за змістом та функцією нічим не відрізнялися від православних. З 30-х рр. XVIII ст. на за-

хідноукраїнських землях (Галичина, Лемківщина, Закарпаття), що входили до Австро-Угорської імперії, де переважна кількість вірних вже на початку XVIII ст. належала до Унійної Церкви, починає формуватися нова гілка української пісенності – паралітургічна, особливістю якої був тісний зв'язок з богослужінням. У цей час змінюється структура пісенників, яка наближується до католицьких зразків, оновлюється репертуар, у якому з'являються пісні до католицьких свят та святих, збільшується кількість творів польською й латинською мовами – запозичених та написаних українськими авторами¹.

Серед жанрово-тематичних пріоритетів української духовної пісенності першого етапу розвитку – пісенні твори повчально-напучувального, молитовного, покайного, славильного змісту, твори, що звертаються до Бога, Богородиці, святих, іконославильні пісні, пісенні твори, у яких згадуються головні церковні свята, пов'язані із земним шляхом Ісуса Христа. Православна пісенність представлена піснями усіх названих тематичних груп. Щодо греко-католицької пісенності, то в пісенниках з календарно-тематичним циклом менше місце посідають пісенні твори загального змісту (повчальні, молитовні, славильні тощо), натомість збільшується кількість пісень, присвячених церковним святам (господським, богородичним, до святих), також з'являються твори, пов'язані з унійною церковною практикою (на процесії, на обряд висвітлення Св. Дарів тощо). Доволі популярними у цій час є й псалтирні пісні, які наприкінці XVIII ст. практично виходять з ужитку, на відміну від російської традиції, де пісенні псалтирні парафрази були популярні аж до початку XX ст. Нагадаємо, що назва «псальма», яка є однією з традиційних для духовних пісень в Україні і практично єдиною для російської духовної пісенності, походить від жанру псалма, вільними переспівами яких у XVII – XVIII ст. вважали духовні пісні сучасних авторів. Біблійні пісні та місяцеслови, популярні в російському репертуарі наприкінці XVII ст., в українській традиції відсутні.

Мовні пріоритети української духовної пісенності цього періоду визначаються різними чинниками, передусім соціокультурними. Українські духовні пісні цього періоду представлені творами, написаними староукраїнською, модернізованою церковнослов'янською, польською, латинською мовами. Відзначимо, що використання тієї чи іншої мови і християнська конфесія її автора залежали від різних чинників і не були між собою пов'язані. Так, православний архімандрит Іоаннікій Галатовський (бл. 1620 – 1688) є автором пісень польською мовою, які

¹ Про запозичені пісні див. більш детально в монографії автора [67].

були доволі популярними: вони були зафіксовані не лише в українських, а й у нотованих російських рукописах кінця XVII ст., записаних кириличною транслітерацією¹. З іншого боку, церковні діячі Унійної Церкви користувалися церковнослов'янською мовою, що ми бачимо на прикладі білоруського супрасльського рукопису та українського почаївського «Богогласника».

Значного поширення в українському духовно-пісенному реперуарі набула модернізована церковнослов'янська мова. Нею писали автори, які працювали у Московії, серед яких назвемо Димитрія Ростовського (Данила Туптала), Єпифанія Славинецького. В українському репертуарі є чимало анонімних творів, які також написані церковнослов'янською мовою. Трапляються й такі випадки, коли частина тексту написана книжною українською, а частина – церковнослов'янською. Оскільки таких прикладів є багато, і вони показові щодо співіснування двох мов як репрезентантів двох типів сакральності, наведемо як приклад початкові строфи (1–2) і строфи зі середини (7–9) пісні «Воскрес Ісус от гроба» із Супрасльського богогласника (№ 84) [225, с. 541]:

Воскрес Ісус от гроба радость восія,
 Аггл сидяй на гробѣ женам вопія.
 Что ищите живаго; сїе вѣщаще,
 Что плачете нетлѣнного миро ношаше.
 <.....>
 О востанїи Сына и ты Царице,
 Крелевая святая всѣх помощнице,
 Моли Сына и Бога, абы дал жити,
 На сем земном падолѣ весело пѣти.
 В горнем Іерусалимѣ рач вомѣстити,
 З выбраными твоими вѣчне хвалити.

Більшості творів Супрасльського богогласника притаманне співіснування двох мовних шарів – церковнослов'янського і староукраїнського². Показово, що церковнослов'янський лінгвістичний шар слугує зовнішнім атрибутом, а тому використовується найчастіше у початкових строфах. Саме поверховість церковнослов'янського шару свідчить про західно-християнське розуміння сакральності в українській паралітургічній пісенності, де зовнішня форма не має такої ваги, як у східно-

¹ Тексти і музику пісень з коментарями та варіантами опублікував Ю. Медведик [141].

² Це також дуже типово і для українських рукописних пісенників XVIII ст.

християнській церковній традиції. Зазначимо, що церковнослов'янська мова давала більш широкі можливості непомітно долучати до текстів пісень фрагменти з Біблії та церковної гімнографії, хоча є чимало творів, написаних книжною українською мовою, де багато цитат та ремінісценцій на сакральні тексти, що було показано у попередньому розділі.

Найпоширенішою мовою української духовної пісні є староукраїнська (книжна українська). Саме вона становить кістяк основного корпусу пісень XVII – XVIII ст. Ця літературна мова не є тотожною народній, хоча її елементи також потрапляють до її лексичного складу, і їх можна знайти у текстах духовних пісень, оскільки вона не має чітких нормативів. Так, у західноукраїнських землях книжна українська мова має багато полонізмів, щодо східноукраїнського, то полонізмів там значно менше. Зазначимо, що вона ніколи не сприймалася як сакральна, тим не менше також була репрезентантом сакрального у його новочасному розумінні (сакральність західно-християнського типу), але не сама собою, а як функціональна складова паралітургічної пісенності, де мовний чинник спрямований на розуміння текстів вірян, а сакральний вимір пов'язаний з функцією, яку пісня виконує на літургії або інших церковних відправах. На книжну українську мову перекладалися запозичені пісні, причому не лише з польської та латинської, а й словацької і навіть німецької (пісні С. Тодорського). Щодо графіки, то в основному переписувачі використовували кирилицю, однак є й рукописи, де записувалися латинкою пісні, написані книжною українською мовою.

Польська мова також характерна для українського духовно-пісенного репертуару. Вона звучала не лише у римо-католицькому середовищі – багато польських пісень записувалося у рукописних пісенниках православних й уніатів. Значно менше було пісень латинською мовою, хоча і вони доволі часто потрапляли до рукописів. Відзначимо, що конфесійна складова у цей час не відігравала важливої ролі щодо наявності польської або латинської мов, проте, починаючи з 30-х рр. XVIII ст., більшість польськомовних та латиномовних пісень містяться в рукописах паралітургічного призначення.

Серед *музично-стильових пріоритетів* української духовної пісенності першого (рукописного) періоду її розвитку відзначимо орієнтацію на західноєвропейську традицію, яка культивувала пісенні твори сучасного барокового стилю. Звернемо особливу увагу на популярність багатоголосся кантового типу, вже сформованого на середину XVII ст., репрезентованого в українській духовній пісні «Радуйся, Маріє, Дѣвам царице». Цей твір є типовим зразком кантового багатоголосся, де два верхніх голоси рухаються паралельними терціями, а нижній є функціональ-

ним басом. О. Шевчук у цьому творі констатує архаїчні риси мелодики – змінність VI ступеня (натуральний і дорійський), пов'язуючи це з традицією церковної монодії [207, с. 487]. Втім, багатоголосний виклад у пісні «Радуйся, Маріє, Дѣвам царице» є класичним для кантової традиції. Такий тип багатоголосся був далеко не єдиним у Європі, але став нормативним для українсько-білоруської, а згодом російської традиції. При малій кількості джерел (мелодії духовних пісень відомі переважно з російських рукописів) все ж можна говорити про загальну тенденцію використання в духовних піснях елементів барокової світської музики (опора на танцювальні ритми, ладова змінність тощо). Риси, що споріднюють пісні з церковною монодією, виявлені лише рудиментарно і не характерні для усього пісенного репертуару. Також відсутні пісні, які можна було б уважати такими, що виникли на основі гімнографічних мелодій, при тому що в текстах духовних пісень багато уривків з церковної гімнографії. Така невідповідність рецепції сакральних текстів і сакральних мелодій в українському духовно-пісенному репертуарі, як ми вже зазначали, була пов'язана з тим, що процеси адаптації гімнографічних текстів в Україні відбувалися значно пізніше, ніж у Європі, а тому музичний компонент орієнтувався не на середньовічну, а на барокову музичну традицію, актуальну на той час.

У перший період розвитку української духовної пісенності, що орієнтувалася на книжну традицію і європейський репертуар, зв'язок з фольклором не був актуальним. Втім, фольклорна традиція – літературна й музична – не могли не вплинути на її розвиток. Щодо фольклоризації книжних пісень, то серед найбільш значущих проявів вкажемо на проникнення кантового типу фактури в народнопісенну традицію, а також формування лірницького репертуару. Духовні пісні, попри їх спрямованість на сакральність в її церковному та побутовому вимірах, вже на першому етапі свого розвитку не були позбавлені рис *популярної* культури. Це проявляється у тиражуванні, поки ще рукописному, духовно-пісенників, частково зниженому стилі духовних пісень, які доповнюються несакральними деталями (особливо це стосується різдвяних пісенних творів), опорі на засоби музичної виразності, характерні для популярної (побутової) у той час музики.

Отже, у перший період розвитку української духовної пісенності було сформовано її основні риси, що заклали підвалини її подальшого розвитку і сформували її обличчя, яке відрізняє її від інших східнослов'янських духовно-пісенних традицій.

Другий період розвитку української духовної пісні тривав від початку едиційної традиції (остання третина XVIII ст.) до кінця XIX ст.

Друки духовно-пісенників не відразу витиснули рукописні співаники. Створення рукописних пісенників продовжувалося і зазнавало впливу едиційної. Так, наприклад, значна частина рукописів була скороченими копіями «Богогласника» [145, с. 76]. З часом рукописна традиція почала занепадати, що відображає об'єктивні процеси зміни способів трансляції духовно-пісенного репертуару. Тож ми будемо говорити не лише про друки, а й про рукописи, які у цей час продовжують відігравати доволі суттєву роль у розвитку духовно-пісенної традиції.

Джерельна база другого періоду розвитку української духовної пісенності доволі детально описана у монографії Ю. Медведика. Вчений зазначає перші друки з духовними піснями, вказує на два важливі едиційні осередки – львівський та почаївський. Перший відзначався польськоцентричною орієнтацією, тому у ньому українські пісні друкувалися лише латинкою. Серед збірок – «Pieśni o Najświętszej Maryi Pannie w Cudotwornym Obrazie Lwowskim...» (Львів, 1751 (?)), «Katechizm krótko zebrany...» (Львів, 1768), «Nabożeństwo do Matki Boskiej...» (Львів, 1797, третє видання) [145, с. 120–136]. У Почаєві у 1773 р. виходить нотована збірка з восьми духовних пісень українською мовою (її назва невідома, оскільки єдиний примірник зберігся без титульного аркуша) [145, с. 138–141]. Однак антологією української духовної пісенності XVII – XVIII ст. справедливо вважається «Богогласник» (1790–1791) [253]¹, який став взірцем для подальших видань духовних пісень не лише греко-католицької, а й православної традиції. Окрім того, у Почаєві виходять з друку й інші пісенники, зокрема наприклад, «Пѣсны благоговѣйныя. В кратцѣ собранныя. Поемыя. При Божественной Літургии чтенной» (1806). У Почаєві було надруковано ще два унійних видання «Богогласника» (1805, 1825), пізніше було чимало інших, переважно православних видань². Сьогодні для широкого загалу є менш відомими пісні українських авторів, що писали польською мовою, однак вони також відіграли важливу роль у становленні української духовної пісенності. У XVIII ст. одним зі знаних українських авторів, що писали пісні й польською мовою, був Тимофій Щуровський (1740–1812). Його музично-поетичний доробок, що сьогодні є предметом вивчення³, актуалізує питання поль-

¹ Сьогодні «Богогласник» доступний для дослідження завдяки розміщенню видань 1790–1791 та 1825 рр. на сайті НБУВ, а також публікації у 2016 р. з коментарями Ю. Медведика [223].

² Про видання «Богогласника» див. класичну працю С. Щеглової [216].

³ Українська дослідниця О. Шкурман, що студіює у Польщі, суттєво розширила джерельну базу щодо вивчення творчості Т. Щуровського, зокрема віднайшла повний примірник його книги «Wzór doskonałości panieńskiej...» (Почаїв, 1772) з

ськомовної духовно-пісенної творчості українських авторів XVIII – XIX ст. Серед друків Наддніпрянської України назвемо православні видання «Богогласника», серед яких є низка київських (1884, 1885, 1887, 1889, 1894, 1900, 1903). Усі вони є скороченими щодо почаївського видання, і, окрім першого, є нотованими [147, с. 78].

Джерельна база зазначеного періоду містить і рукописні пісенники Лемківщини, Галичини, Закарпаття, які нині знаходять у бібліотеках України, Польщі, Словаччини, Росії. Частина з них, зокрема закарпатську традицію, проаналізовано та описано у працях П. Женюха, а також роботах С. Паппа [163], А. Томко ([189]; [190]) та ін. Що стосується духовно-пісенної традиції у центральному, східному та південному регіонах України, то рукописних пісенників, що її репрезентують, значно менше.

Отже, цей період представлений великою кількістю друківаних та рукописних джерел, при цьому вони нерівномірно представляють українську традицію кінця XVIII – XIX ст. в її конфесійному та регіональному розмаїтті.

Джерела, які дійшли до нас, свідчать про *регіональні та соціокультурні аспекти* розвитку духовно-пісенної традиції, а саме про те, що осередки піснетворчості, які сприяли оновленню традиції (оформлення й закріплення репертуарного канону, розвій української духовно-пісенної едиційної традиції), знаходилися на західноукраїнських землях (Волинь, Галичина). Такий стан речей був тісно пов'язаний з розповсюдженням та вкоріненістю у регіональні церковні традиції паралітургічних практик, які передбачали виконання пісень у храмах, завдяки чому існувала необхідність впорядкування пісенного репертуару церковними ієрархами для його відповідності вимогам, що ставляться до творів, що можуть виконуватися у церкві. Відзначимо, що греко-католицький репертуар не був тотожний у різних регіонах України. Так, закарпатська духовно-пісенна традиція мала свої особливості, які пояснювалися словацькими та угорськими впливами; регіональна специфіка відобразилася і на структуруванні пісенників.

У східних та центральних регіонах України духовна пісенність розвивалася відповідно до православних церковних традицій. Популярність пісенних творів та їх затребуваність соціумом була не меншою, ніж у західному регіоні, але оскільки православна пісенність не була кодифікована, її дослідження є більш складним. У цей період формується й лірницький репертуар, зафіксований на межі XIX – XX ст. П. Демуцьким.

духовними піснями, уточнила місце їх видання, встановила кількість духовних пісень, які він написав [236].

Видання духовних пісень у православних осередках розпочалися досить пізно (згадаємо київські «Богогласники» кінця ХІХ – початку ХХ ст.) і базувалося на здобутках унійної церковної традиції, адаптованих для вірян православного віросповідання, значна частина яких свого часу була уніатами¹ і зберегла традицію співу пісень у зв'язку з богослужінням.

Серед *конфесій*, що репрезентували духовно-пісенну традицію другого періоду, найвагомішими були православна та греко-католицька. Дві основні гілки української духовної пісенності мали багато точок перетину, бо значна частина репертуару мала загальнохристиянський зміст. Так, православні видання «Богогласника» лише вилучали з друку репертуар, що мав яскраво виражені католицькі маркери (пісні до католицьких свят та святих, твори латинською та польською мовами), залишаючи незмінним загальний корпус духовних пісень, при цьому загальну структуру книги, побудовану за зразками католицьких канціоналів, було збережено. Друк більшості пісень з унійного видання в православних «Богогласниках» свідчить про єдність, хоча й нетотожність корпусу пісень паралітургічного та позалітургічного призначення, який часто різнився лише своєю функцією.

Стосовно інших конфесій, то у ХІХ ст. на теренах України продовжувала функціонувати і польськомовна католицька пісенність, однак, на відміну від попереднього періоду, вона вже не мала тієї культуротворчої ролі, що в минулих століттях. При цьому у греко-католицьких пісенниках до початку ХХ ст. продовжували записувати польські та латиномовні католицькі пісні, як давні, так і створені у ХІХ ст. Римокатолицька пісенність культивувалася в католицьких осередках національних меншин – поляків, словаків, угорців та ін., що проживали на українських землях, тож ця традиція помітного впливу на розвиток національної традиції у цей період не мала. Аналогічним чином представлена пісенність у протестантських, передусім лютеранських громадах.

Жанрово-тематичні пріоритети української духовної пісенності другого періоду в цілому були сформовані в попередній період, тому суттєвих змін у тематичному наповненні репертуару не відбулося. Серед найбільш популярних груп пісень залишаються колядки та великодні пісні, серед тематичних груп – богородичні пісні, пісні до найбільш шанованих святих (Миколая, Петра і Павла, Василя, Андрія, Івана Хрестителя, Параскеви, Варвари, ін.). Практично повністю виходять з ужит-

¹ Передусім це відноситься до білорусів, більшість з яких до 1839 р. були уніатами, але актуально і для українців.

ку псалтирні пісні. В греко-католицькій традиції¹ вже остаточно закріпилися пісні на католицькі свята (Тіла і Крові Христової, Співстраждання Богородиці, Непорочного Зачаття Богородиці). Відзначимо поліфункціональність духовно-пісенних творів, що описують страждання Богородиці, яка стояла під хрестом. Ці твори в європейській церковній традиції окреслюють як планкти. Окрім перекладів латинської секвенції «Stabat mater», в українському репертуарі є низка оригінальних пісень-планктів. Як показав їх порівняльний аналіз², запозичені й українські твори поділяються на два типи: перший надає перевагу ліричній лінії, сконцентрованої на темі страждань Богородиці, другий – оповідній, де послідовно викладено євангельські події Страстей Христових – від зради Іуди до погребіння Христа, поданих крізь призму опису страждань Богородиці. Відповідно, в українській паралітургічній практиці XVIII – початку ХХ ст. подвійність змісту, закладена у творі, знайшла відбиття в цікавій закономірності розташування пісень-планктів серед пасійних творів у рукописній традиції, тоді як у більшості друків – серед пісень, приурочених до свята Співстраждання Богородиці. Розміщення пісень-планктів у різних розділах пісенників свідчить не лише про подвійність змісту твору, а й про меншу поширеність свята Співстраждання Богородиці серед українців-католиків, де пісні до нього так і не стали частиною рукописної традиції навіть в едиційний період, хоч вони й активно пропагувалися на сторінках друків. Пісні до свята Співстраждання Богородиці також відсутні у закарпатських друкованих пісенниках. Пісні-планкти у православній традиції цього періоду практично не використовувалися, хоча ця тематика є актуальною і близькою для православного слухача³, а перші відомі українські пісні-планкти, частина з яких розміщена в «Богогласнику», належать саме православним авторам – Єпифанію Славинецькому («О Дѣвице пречистая») та Димитрію Ростовському («О возлюбленный Сыне, что сіе сотворил», «Зрящи Сына поносної смерти сужденна», «Нас дѣля распятого Марія видящи»).

Серед *мовних пріоритетів* української духовної пісенності цього періоду – церковнослов'янська та книжна українська (у друках); у греко-католицьких рукописах також нерідко використовувалася польська та латинська. У рукописних піснях, особливо тих, що не були надруковані, усе більше проявлялися риси живої розмовної мови. У нередагова-

¹ Йдеться передусім про галицьку традицію, оскільки в закарпатських греко-католицьких збірках найчастіше пісні на ці свята відсутні.

² Про це більш детально див. статтю автора [78].

³ Вона втілена у тексті каноні повечір'я Великої П'ятниці «Плач Пресвятої Богородиці», який за традицією приписується Симеону Логофету (Х ст.).

них пісенних текстах є багато діалектизмів (польських, словацьких, угорських), які дозволяють більш-менш точно локалізувати текст за його походженням. Наближенні до народної мови тексти духовних пісень поступово торували шлях до нового етапу української духовно-пісенної традиції, який отримав назву нововасиліанського.

У православних виданнях «Богогласника» кінця ХІХ – початку ХХ ст. книжна українська мова, наскільки могла, наближалася до церковнослов'янської. Синодальні петербурзькі видання «Богогласника» (1900, 1902, 1905) зберегли певні риси української мови у текстах пісень, однак вона була вже далекою від живої української мови, якою творилася нова українська пісенність постромантичної доби. Також згадаємо москвофільське львівське видання «Богогласника» 1886 р., де тексти були спотворені штучною церковнослов'янщиною, що напередодні оновлення української духовної пісенності була глибоким архаїзмом. Цікавим є той факт, що попри сплеск розвитку романтичної поезії у ХІХ ст. у творчості Т. Шевченка та його сучасників-романтиків, у цей період не було створено нового українського духовно-пісенного репертуару, і протягом усього ХІХ ст. актуальним залишався бароковий. Відставання розвитку духовної пісенності від літератури у Наддніпрянській Україні пояснюється особливостями духовної пісенності, яка швидше тяжіє до традиційного, ніж до нового, авторитетом «Богогласника», який упродовж ХІХ ст. не втрачав актуальності, відсутністю зацікавленості в оновленні репертуару церковною владою Російської імперії, яка прагнула уніфікувати східнослов'янський мовний простір за допомогою церковнослов'янських та російських текстів духовних пісень. Щодо пісенності католицьких та протестантських громад, то вони зберігали традиції своїх національних меншин, використовуючи у духовних піснях польську, німецьку та інші мови.

Музично-стильові пріоритети української духовної пісенності у другий період також відзначалися певною архаїчністю. Почаївський «Богогласник» (1790–1791) закріпив та кодифікував традицію української барокової пісенності, сформовану у ХVІІ – ХVІІІ ст. Через популярність цього видання українська духовна пісня протягом ХІХ ст. спиралася на барокову традицію. Вона фактично оминула класицизм: відсутність творів цього стилю є специфічною рисою української духовно-пісенної традиції. Елементи класицистичного стилю ми можемо знайти у деяких богогласникових піснях («Хвалите Господа со небес», № 77, «Ах! Смотри, кто жив на преждный мой вѣкъ» (№ 233)), але тут йдеться саме про елементи класицизму, позаяк тексти пісень за способом віршування є типово бароковими, мелодика пісень має як барокові, так і кла-

сицистичні риси. Зразків «чистого» класицизму серед творів «Богогласника» ми не знайдемо – частково через домінування барокової поезії, частково через малу поширеність нової стильової течії на українських землях у другій половині XVIII ст., на противагу російській традиції, де духовна пісенність цього періоду мала виразні риси класицизму. Класицистичні зразки української духовної пісенності можна знайти у представників української діаспори Санкт-Петербургу, які у той час репрезентували переважно російську, а не українську музичну культуру. Романтичні риси української духовної пісенності XIX ст. проявлялися не в новому репертуарі, а у рецепції барокового. Давні пісні з часом набували романтичних рис завдяки оновленню мелодики пісень, що було особливо характерно для лірницької традиції, а також через взаємодію з народнопісенними джерелами.

У цей період посилюється зв'язок з *фольклорною традицією*. О. Богданова зазначає систему жанрів духовних («набожних») наспівів лірницького репертуару XIX ст.: духовні вірші, псалми, молитви, акафісти, жебранки, «благодаренія», причитання, жебрацькі рецитації. Провідне місце в репертуарі лірників «посідає полістилістичне жанрове утворення – *псалма*, котра асимілює в собі різноманітні витоки церковної, світської, професійної й народнопісенної культури та як окреме фольклорне явище постає в процесі постійних еволюційно-трансформаційних перетворень» [7, с. 10]. Фіксацію лірницького репертуару здійснив П. Демуцький на початку XX ст., і хоча видання останнього хронологічно належить до наступного періоду, лірницький репертуар набуває класичного вигляду саме в XIX ст. Щодо виявів у духовній пісенності рис *популярної культури*, то в цей період він позначений синтезом церковної та побутової традицій. Оскільки духовні пісні завжди мають молитовний характер і спрямовані на трансцендентне, то серед основних функцій популярної культури в духовно-пісенній традиції відсутня розважальна. Однак зв'язок релігійного з побутовим, простота текстів та засобів виразності, форма тиражування, популяризація та депопуляризація пісенних творів – усв ці ознаки популярної культури характерні для української духовної пісенності цього періоду.

Третій етап розвитку української духовної пісенності розпочинається наприкінці XIX ст. і завершується у 30-х рр. XX ст. Цей етап ми назвали *поліконфесійним*, при цьому зазначивши, що це далеко не єдина специфічна риса, оскільки українська традиція завжди була поліконфесійною. Однак саме цей період ознаменований створенням новітнього україномовного репертуару в усіх конфесіях, за винятком римокатолицької, яка лише наприкінці XX ст. розпочала його формування.

Третій період також ознаменований оновленням українського духовно-пісенного репертуару, що також стає його характерною рисою. На жаль, цей період було штучно перервано радянською владою спочатку на землях Наддніпрянщини, а на зламі 30–40-х рр. – у Західній Україні.

Джерельна база цього періоду є доволі ваговою, однак значна кількість видань є рідкісними: їх потрібно відшукувати в архівах. Рукописні пісенники також залишаються актуальними, хоча і значно менш затребуваними. У роботі І. Матійчин [130] здійснено опис джерел нововасиліанської пісенності, що дозволило дослідниці прослідкувати усі етапи її становлення та описати духовно-пісенний репертуар. Значно меншу увагу науковці звертають на видання початку ХХ ст., які мають не інноваційний, а традиційний характер. Низка галицьких та закарпатських видань початку ХХ ст. спираються на едиційні традиції «Богогласника», при цьому вони мають інші назви – «Великій хлѣб души» (Унгвар – Нью-Йорк, 1903) [259], «Пѣсенник или собрание пѣсней, поемых во дни праздников...» (Унгвар, 1913) [296], «Пѣснословец или новое собрание церковных пѣсней» (Львів, 1909) [297]. Ці видання цікаві тим, що зберігали давній репертуар у той час, коли йшло його інтенсивне оновлення.

На сьогодні існує чимало робіт джерелознавчого характеру, в яких у науковий обіг потрапляють маловідомі збірки духовних пісень кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. Серед останніх назвемо дослідження Ю. Медведика та Г. Медведик [134], в якому зібрано відомості про друки українських різдвяних пісень другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Автори серед численних збірок називають не лише галицькі та закарпатські, а й одеські, серед яких «Український співаньк. 100 пісень з нотамы» (1904), укладений Б. Арсеном (псевдонім фольклориста і поета Арсена Бакалінського), та збірка «Українськи писни з нотамы» (1909), опрацьована А. Конощенком [134, с. 73].

Щодо новоствореного протестантського (баптистського) репертуару, то про його розвиток ми дізнаємося з передмови до пісенника «Євангельський співаник Відродження» (Чикаго, США, 1954). Про самі пісенники, описані у передмові («Пісні паломника» (Кременець, 1920), «Арфа» (Харків, 1925, 1928), «Рідні мелодії» (Харків, 1927), «Голос Сіону» (Львів, 1930), «Арфа Сіону» (Львів, 1931), «Пісні спасенних» (Львів, 1937), «Скарбничка» (Кременець, 1930), «Псалмоспівани» (Кременець, 1937, 1939), «Християнський співаник» (Лодзь, 1932), «Новий християнський співаник» (Рава-Руська, 1935), [271, с. 5–6]), наразі говорити важко, позаяк ці видання є раритетними, а тому їх детальний аналіз ще не було здійснено, хоча деякі з них згадуються в науковій літературі. Однак очевидним є те, що пісенний репертуар, уміщений в цих виданнях,

зберігся хоча б частково, передусім завдяки виданням діаспори. Серед доступних для дослідження видань цього періоду – «Український євангельський співаник» (Станіславів, 1933), особливості репертуару якого описано у розвідці автора, присвяченій розвитку української пісенності з кінця XIX ст. дотепер [74, с. 192–193].

Серед джерел, що репрезентують фольклоризовані варіанти українських духовних пісень, передусім відзначимо вже згадану збірку П. Демуцького «Ліра і її мотиви» (1903), яку було нещодавно перевидано з додатками, коментарями та інципітаріями пісень [36]. Після перевидання ця збірка стала більш доступною для дослідників, що дозволяє детально ознайомитися з фольклорним духовно-пісенним репертуаром.

Отже, джерельна база для вивчення української духовної пісенності цього періоду є доволі ваговою, хоча подекуди й важкодоступною. Відзначимо однак вибірковий інтерес до духовної пісенності цього періоду. Якщо нововасиліанська традиція та «Ліра і її мотиви» П. Демуцького є предметом вивчення українських учених, то протестантська традиція викликає значно менше зацікавлення у дослідників, через що загальна картина розвитку української духовної пісенності є неповною. Якщо російські баптистські збірки першої третини XX ст., укладені І. Прохановим, сьогодні є оцифрованими і доступні кожному досліднику, то українські того ж періоду є недоступними для вивчення. Враховуючи цей чинник, ми свідомо назвали цей період поліконфесійним, усвідомлюючи важливість конфесійного компонента у розвитку духовної пісенності цього періоду.

Регіональні та соціокультурні аспекти розвитку духовно-пісенної традиції зумовлені багатомісним знаходженням українських земель у межах двох держав (до 1918 р.) – Російської та Австро-угорської імперій, пізніше – у складі СРСР, Польщі, Чехословаччини, Румунії. Процеси оновлення репертуару в різних українських регіонах в цілому є ідентичними, але мають свої особливості, пов'язані з пріоритетами тієї чи іншої конфесії. Найбільш швидко процеси оновлення репертуару йшли в Галичині, де ченці-василіани заохочували усіх до створення нових духовних пісень, підтримуючи цю ініціативу сприянням у друкуванні пісенних творів. Детальний аналіз основних етапів становлення та розвитку нововасиліанської духовно-пісенної традиції містить дисертація І. Матійчин [130]. Її авторка зазначає, що внаслідок більш ніж чвертьвікового накопичення пісенного матеріалу у світ вийшли дві збірки – «Коляди» (Жовква, 1925) та «Церковні пісні» (Жовква, 1926), у яких зібрано й кодифіковано новий репертуар, що створювався на основі сучасної української мови та музичних засобів виразності доби романтизму. На відміну

від прогресивних тенденцій піснетворення, що були у Галичині, у греко-католицькому середовищі Закарпаття у цей час продовжували друкуватися пісенники, основний зміст яких складала барокові пісні, давньоукраїнська мова якого у той час вже була сильно зрусифікована.

На зламі XIX – XX ст. на території України, що входила до складу Російської імперії, пісенний жанр був представлений друками, серед яких православні видання «Богогласника», що актуалізували барокову музичну традицію, яка на той момент була вже архаїчною. Серед нових тенденцій, що з'явилися у 20-х рр. XX ст. – хорові обробки духовних пісень, передусім різдвяних, авторами яких були О. Кошиць, М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Яциневич та ін. [218, с. 121–122], що стали підґрунтям нової української богослужбової музики¹. П. Козицький, посилаючись на творчий досвід К. Стеценка, вважав, що використання у музиці елементів, які містяться в кантах і колядках, близьких до народної творчості, є єдиним способом оновлення української церковної музики [174, с. 129]. Як зразок нового музичного стилю наведемо Панахиду К. Стеценка, три пісні канону (№ 8 «Нема святішого як Ти, Господи», № 9 «Житейське море», № 11 «Бога людям неможливо бачити») якої спираються на кантове триголосся [164, с. 192]. Хорові обробки духовних пісень (за М. Юрченком – хорові канти [218, с. 121–122])² відображали загальну тенденцію розвитку духовної пісенності того часу – оновлення літературного та музичного компонентів духовно-пісенних творів. Однак про оновлення духовно-пісенного репертуару не йшлося, оскільки у розвитку богослужбової музики православної традиції духовна пісня не була пріоритетним жанром, на противагу греко-католицькій, тому давні духовні пісні лише модернізуватися через хорові обробки.

Також вагомою подією стало видання збірки П. Демуцького «Ліра і її мотиви» (1903). Цікавим є той факт, що упорядник не зміг оминати більш ніж столітньої едиційної традиції українських духовних пісень: упорядкування творів у збірці нагадує богогласникову, що дає підстави називати її лірницьким «Богогласником» [36, с. 41]. Значна кількість богогласникових та інших барокових пісень, що збереглися у лірницькому

¹ У Галичині обробки духовних пісень з'явилися раніше – у 90-х рр. XIX ст. [133, с. 235].

² М. Юрченко вважає, що хорові канти включалися в церковне служіння, замінюючи хоровий концерт [218, с. 122]. З цим твердження не погоджується Ю. Медведик, який зауважує, що «важко “хоровими кантами” замінити духовний концерт» [133, с. 235]. Також вчений вважає, що термін «хоровий кант» можна вживати лише умовно, оскільки обробки створено на основі одноголосних пісень [133, с. 233–234].

репертуарі, свідчить про актуальність у цей період в Україні давнього духовно-пісенного шару.

Третій період розвитку української духовно-пісенної традиції позначений активним розвитком протестантської пісенності. Підкреслимо, що остання до початку ХХ ст. розвивалася переважно в осередках національних меншин, а пісенний репертуар, культивованим етноконфесійними спільнотами, представлений творами, написаними національними мовами представників цих спільнот. Серед потужних євангелічних громад, що мешкали у Приазов'ї, назвемо менонітів, які переселилися з Пруссії до Катеринославської губернії наприкінці ХVІІІ ст. Музичну традицію менонітів детально досліджено у працях П. Леткеманна ([128]; [227]) та Т. Мартинюк ([127]; [129]). Духовні піснеспіви менонітів були німецькомовними і в зазначений період, як вказує Т. Мартинюк, представлені духовними піснями для хорового виконання. Тиражувалися духовні пісні менонітів учителем та видавцем І. Борном, який з липня 1889 р. щомісяця видавав музичні твори у вигляді окремих листівок під назвою «Sängerfreund», що склалися з 2 аркушів (4 сторінок), а після 18 випусків перевидавалися у вигляді великого тому «Sängerfreund». З січня 1891 р. назву було змінено на «Liederperlen», проте сам принцип видання залишився тим самим. До 1914 р. (І. Борн припинив роботу над збірками у 1903 р.) було видано 8 томів піснеспівів, після чого видання припинилося через заборону німецькомовних видань у Російській імперії. Тематика духовно-пісенних творів менонітів була типовою для протестантських громад і охоплювала твори прославного, покайного, молитовного змісту [129, с. 10]. Зазначимо однак, що протестантські духовно-пісенні традиції, репрезентовані національними меншинами, функціонували у локальних осередках і не впливали на загальний розвиток української духовної пісенності.

Окрім національних меншин, у цей час відбувається формування протестантської традиції національними мовами, серед яких найважливіше значення має баптистська. Більшість баптистських збірок першої третини ХХ ст., як уже зазначалося, походять із західноукраїнських територій (Кременець, Львів, Рава-Руська), на сході України (в УРСР) баптистський репертуар друкувався в Харкові. Його основу становили переклади іноземних пісень, хоча обов'язковим елементом були твори місцевих авторів: так, у кременецькій збірці «Скарбничка» (1930) було чимало пісень, перекладених з російської та польської мов, а також твори її укладача Д. Герасевича і пісні місцевих віруючих. Друге, розширене видання цього пісенника під назвою «Псалмоспіви» (1937, 1939) було краще опрацьоване і містило 309 пісенних творів [91, с. 47]. Щодо інших

збірок, то навіть таких даних про них ми не маємо, але враховуючи іноземне походження цих протестантських течій, де було сформовано потужну пісенну традицію, можна цілком впевнено говорити про вагомую роль запозиченого репертуару як у західноукраїнському, так і у східноукраїнському регіоні.

Жанрово-тематичні пріоритети української духовної пісенності третього періоду в православній та греко-католицькій пісенності в цілому не змінилися. Можемо констатувати лише появу нових тематичних груп у нововасиліанських пісенниках (збірка «Церковні пісні»), яких не було у «Богогласнику» та інших виданнях. Серед них пісні до популярних католицьких свят («До Пресвятого Серця Ісусового», «Гімн Цареві-Христові») та обрядів («Пісні під час служби Божої»). Є низка пісень у розділах «Пісні до Ісуса Христа» і «Пісні до Сотворителя», які близькі до творів, культивованих у протестантському середовищі. І. Матійчин зазначає спробу створення циклу пісень-молитов «Молитовні часи», але традиція виконання молитов у вигляді пісень не прийнялася [130, с. 9]. Також дослідниця вказує на пошуки форм духовних пісень, зазначаючи, що, окрім традиційної строфічної форми, створювалися пісні з 2- та 3-частинною будовою, а також у формі рондо. Окрім того, у піснях могла буди наприкінці невелика кода, у якій повторювалися значущі слова та фрази [130, с. 14].

Більш суттєвими були відмінності у протестантському репертуарі. Пісенник «Український євангельський співаник» (Станіславів, 1933) [321] містить твори як традиційні для православної та католицької традиції (на Різдво, Богоявлення, Великдень, ін.), так і типові для протестантських збірок тематичні групи (про церкву, таїнства, місію, кінець життя). Хоча деякі з названих тематичних груп також були в греко-католицьких пісенниках, саме в цих розділах зосереджено доктринальні відмінності, що відрізняють протестантські течії від традиційних – католицької та православної. Зазначимо, що нові тематичні групи здебільшого прямо не вплинули на пісенний репертуар традиційних християнських конфесій, однак опосередкований вплив все ж був, що ми спостерігаємо на сучасному етапі розвитку української духовно-пісенної традиції.

Мовні пріоритети української духовної пісенності у цей період дещо змінюються. Остаточо втрачає загальнонаціональне значення польська мова, що звучить майже виключно в римо-католицьких осередках. Виходять із ужитку й пісні латинською мовою. Щодо староукраїнської та церковнослов'янської, то вона представлена у перевиданнях «Богогласника», а також у пісенниках з іншим назвами, які орієнтувалися на репертуар цього друку.

У третій період остаточно стверджується сучасна українська мова як провідна для української духовно-пісенної традиції. Вже зазначалося, що саме ченці-василіани інспірували створення репертуару, який спирався на сучасну живу українську мову, і нововасиліанські збірки 20-х рр. ХХ ст. закріпили цю традицію. У цих виданнях тексти барокових пісень також подано в українізованому вигляді, на відміну від закарпатських збірок. Українізований варіант мають богогласникові пісні зі збірки «Ліра і її мотиви» П. Демуцького.

Щодо новоствореного протестантського репертуару, то він також був переважно україномовним. Пісні лише українською мовою містили західноукраїнські видання, щодо харківських видань, то в них репертуар подавався і російською, і українською мовою. Підтримка протестантськими конфесіями саме україномовного репертуару у 20-х рр. ХХ ст. пов'язана з політикою українізації, яка відбувалася у той час. У розвідці А. Ігнатуши, присвяченій протестантській пресі 20-х рр. ХХ ст., є згадки про співацьку практику протестантів цього періоду. Дослідник відзначає, що пастор, поет, проповідник та редактор журналу «Баптист Украины» І. Кмета-Єфимович був зацікавлений в українізації баптистських громад і прагнув, «щоб хори співали українські духовні гімни із збірки “Арфа” під час богослужінь» [83, с. 94]. Також в очікуванні виходу в світ збірки «Рідні мелодії» було запропоновано, цілком у дусі більшовицького адміністрування, «зобов'язати хори поширити репертуар українських пісень та співати їх на кожному зібранні» [83, с. 94–95]. Саме завдяки політиці українізації на Східній Україні було закладено основи українського протестантського репертуару. Щодо інших протестантських течій, то меншою мірою вона вплинула на п'ятидесятників, що було пов'язане з особливостями розвитку цієї церкви та її тодішніми керівниками [83, с. 98–99], через що їх служіння відбувалися російською мовою, і, відповідно, звучали духовні пісні російською. У адвентистів служіння йшли українською та німецькою мовами через етнічний склад віруючих [83, с. 99–100], тож відповідними мовами виконувалися і церковні піснеспіви. На жаль, відомості про репертуар та збірки адвентистів до нас не дійшли.

У цей період також важливим компонентом української духовно-пісенної традиції стає російська пісенність, яка до того була лише спорадично представлена в українському культурному просторі. Пісенні зразки російською записувалися в українських рукописах, переважно світського змісту. Але це були поодинокі випадки, і російські пісні виділялися на тлі іншого репертуару. Російські духовні пісні знаходимо і в рукописах кінця ХVІІІ ст., переписаних на Слобожанщині, там їх відсоток дещо більший, що свідчить про вплив російської пісенності на схід-

ноукраїнських землях. Але до кінця ХІХ ст. не має підстав говорити про значні російські впливи на національну духовно-пісенну традицію. На початку ХХ ст. російська духовна пісня входить до українського культурного простору. Зазначимо однак, що її роль була найбільш вагомою лише у тих осередках, які не мали потужного культуротворчого потенціалу, а саме в протестантських громадах. Вплив російськомовної пісенності у протестантських осередках пояснюється стрімким розвитком російського баптистського репертуару, створеного І. Прохановим, який упродовж першої чверті ХХ ст. видав 10 збірок духовних пісень¹. Враховуючи той факт, що у багатьох українських протестантських громадах богослужіння йшли російською мовою, то цілком зрозуміло, що збірки І. Проханова були затребувані та популярні.

Музично-стильові пріоритети української духовної пісенності третього періоду відзначаються прагненням до оновлення. У репертуарі зберігаються найбільш популярні барокові пісні, але вони зазнають видозмін, що наближають їх до народнопісенних витоків (лірницька традиція), або осучаснюються завдяки хоровим обробкам («хорові канти»). Однак найбільший культуротворчий потенціал мали нові пісні. У стильовому відношенні найсучаснішим був нововасиліанський репертуар, детально проаналізований у музичному плані у роботі І. Матійчин [130]. Дослідниця зазначає, що духовні пісні продовжували панегіричну та ліричну лінії духовного піснетворення. У панегіричних піснях переважають стрибки на широкі інтервали та рух по стійких ступенях ладу, для ліричних характерна пісенна мелодика, плавність та заокругленість мелодичних ліній. Окрім того, ліричні пісні мали широкий образний діапазон – від просвітленої лірики богородичних пісень до композицій скорботного змісту у піснях пасійного змісту. Для нововасиліанської пісенності ліричного змісту характерно використання пісенно-романсових інтонацій, розширеного діапазону мелодії [130, с. 13–14]. Зазначимо, що на початок ХХ ст. пісенно-романсовий стиль не був в авангарді музичних течій, однак саме він став однією з ознак української духовної пісенності, що має глибоке національне коріння, оскільки особливим проявом національного в українській культурі є ліризм.

Лютеранська збірка «Український євангельський співаник» містить пісні барокового та класичного стилів. У піснях також є елементи, що сполучають їх з народнопісенними витоками, переважно у творах, взятих з українського репертуару (колядки), та романтичною музичною

¹ Ці видання ми розглянемо більш детально у частині, присвяченій російській пісенності.

традицією. Щодо баптистських збірок першої третини ХХ ст., то наразі ми маємо лише їх стислий опис, однак в цілому можна визначити стильові особливості протестантського репертуару, виходячи з музичних пріоритетів російських збірок І. Проханова, популярних на українських теренах, а також більш пізніх нотованих видань середини ХХ ст. У стильовому відношенні ці пісні-гімни, призначені для хорового виконання. Вони написані у строфічній формі та спираються на музичні зразки класико-романтичної традиції.

Зв'язок з *фольклорною традицією* у цей період проявляється через пісенно-романсові стильові орієнтири, одним із витоків яких є лірична пісенність. Саме тому деякі церковні пісні, як, наприклад, знаменита «Страждальна мати» о. І. Дуцька з часом фольклоризувалася і нині сприймаються як народний пісенний твір духовного змісту. Також у цей період відбувається фіксація лірницького репертуару у знаменитій праці П. Демуцького «Ліра і її мотиви». У виданні зібрано духовні пісні, що увійшли у фольклорну традицію. Лірницький репертуар засвідчив поступову українізацію старовинних пісень через вимову у давніх текстах і видозміни в мелодиці, яка набула думних рис завдяки посиленню імпровізаційного компонента.

Що стосується зв'язку духовно-пісенної традиції з *популярною музикою* та засобами промоції, притаманними *популярній культурі*, то у стильовому відношенні вона не зазнала впливів тогочасної популярної світської (танго, фокстрот, ін.) або американської популярної християнської музики (спірічуелс, госпелз), а створювалася у дусі музично-церковних традицій XVIII – XIX ст. Однак духовно-пісенна творчість не була позбавлена типових рис промоції, характерних для популярної культури. Так, сам спосіб формування нововасиліанського репертуару через пресу став особливим способом промоції самої ідеї та нового репертуару, який спочатку, як зазначає І. Матійчин, друкувався на шпальтах періодичних видань [130, с. 7–8]. Вихід нових збірок рекламувався і протестантською пресою: наприклад, у газетах повідомлялося, що на молитовному зібранні хор співав піснеспіви зі збірок «Арфа» і «Рідні мелодії» у переповненому залі. Така інформація повинна була слугувати «рекламою щойно виданих Всеукраїнським союзом баптистів нотних збірок» [83, с. 96].

Загалом цей етап розвитку духовної пісенності позначений активним, пошуковим характером, у якому було здійснено багато новацій, але який було штучно перервано через антирелігійну політику радянської влади. Його значення дотепер є недостатньо оціненим і потребує подальшого дослідження.

Четвертий етап розвитку української духовної пісенності припадає на період з 30-80-х рр. ХХ ст. У зв'язку із забороною будь-якої релігії у СРСР, окрім комуністичної, духовна пісенність продовжує свій розвиток переважно поза межами України. Пісенники, що репрезентують найбільш знакові для України християнські конфесії, виходять у діаспорі¹, передусім в Європі, США та Канаді. На теренах СРСР, попри гоніння та переслідування, християнські громади також зберігали традицію співу духовних пісень, однак напівпідпільне існування суттєво гальмувало її розвиток. Отже, в силу історичних причин цей період є радше консервативним, ніж інноваційним, бо основним завданням піснетворців та видавців було збереження багатовікової національної традиції, а не її оновлення. Це не означає, що фонд українських духовних пісень не поповнювався новими творами, однак у цей період не було здійснено жодної суттєвої новації.

Що стосується *джерельної бази*, то завдяки сучасним методам збереження та розповсюдження інформації друковані пісенники, що виходили в українській діаспорі, стали доступними для широкого загалу, а отже, і дослідникам. Втім, не можна говорити, що на сьогоднішній день знайдено та оприлюднено всі або більшість джерел, що репрезентують пісенну едиційну практику діаспори усіх християнських конфесій. Напевно, зібрати усі видання діаспори неможливо, але у цьому наразі немає потреби. У нашому розпорядженні є близько 20 пісенників, які репрезентують усі християнські конфесії, окрім римо-католицької. Їх цілком достатньо, щоб уявити специфіку видань духовних пісень у діаспорі, ступінь інтересу до традиції тощо. У подальшому, після знаходження більшої кількості джерел, можна більш детально розглянути духовну пісенність західної української діаспори. Стосовно джерел, які походять з теренів України, то їх практично немає (друковані пісенники хронологічно належали до попереднього періоду, рукописні пісенники, якщо збереглися, знаходяться у приватних архівах).

Якщо у попередніх періодах, говорячи *про регіональні та соціокультурні особливості* розвитку духовно-пісенної традиції, ми розглядали регіони України, то нині це ті країни діаспори, де видавалися пісенники.

¹ У монографії Г. Карась, присвяченій українській західній діаспорі, духовна пісенність розглядається як складова богослужбової музики композиторів (паралітургічні жанри). У полі зору дослідниці – хорові обробки народних, богогласникових та нововасиліанських пісень, що належали перу О. Кошиця, М. Гайворонського, М. Федоріва, о. Григорія Павловського, А. Гнатишина, Б. Ю. Кушніра, І. Соневицького, О. Яковчука [87, с. 559–585]. Оригінальні духовні пісні композиторів діаспори у її роботі не розглядаються.

Серед європейських країн повоєнного періоду це Німеччина (перед війною – Польща, де виходили друком співаники, підготовлені у західноукраїнських регіонах), поза межами Європи – США та Канада. Друкувалися пісенники завдяки підтримці та коштами зацікавлених громад, які могли належати до різних конфесій. Видання середини ХХ ст. відзначаються мінімальними затратами на їх друк. У низці видань ноти не набиралися друкарським способом, а писалися від руки, тексти пісень друкувалися на машинці. Саме у такий спосіб тиражовані баптистські збірники «Рідна пісня на чужині» (Німеччина, 1948) [250], «Голос Євангелії» (Саскатун, Канада, 1958) [262] та ін. У більш пізніх виданнях вже набір нот було виконано у друкарський спосіб, але тексти набиралися на машинці, що, можливо, було пов'язане з дороговизною набору кириличних текстів. Саме так надруковано збірку С. Бичковського «Пісні ласки» (Торонто, Канада, 1969, другий випуск) [248]. Видання, надруковані у класичний спосіб, були рідкістю. Серед них назвемо збірку «Євангельський співаник Відродження» (Чикаго, США, 1954) [271]. Аналогічні типи видання ми бачимо у православних та греко-католицьких збірках.

У підготовці видань з технічного боку часто брали участь автори або упорядники. У передмові до другої частини збірки «Пісні ласки» зазначено, що С. Бичковський, який є автором пісень та аранжувальником, також «виконав тяжку і мозольну працю, приготувавши пісні для фотодруку», завдяки чому «співаник як своїм змістом, а також з технічно-естетичного боку виходить бездоганно» [248]. У передмові також повідомляється про популярність першої частини збірки і висловлюється сподівання про те, що і цей випуск поширюватиметься серед усіх українських християн діаспори. Отже, такого типу збірки були затребувані у християнських громадах, і композитори-ентузіасти своєю творчістю заповнювали цю нішу. Щодо баптистської традиції діаспори зазначимо, то саме цей пісенний репертуар після 1991 р. і навіть трохи раніше прийде до України та стане основою сучасної баптистської традиції. Відзначимо ще один соціокультурний момент, який яскраво втілено у назві збірки С. Бичковського «Рідна пісня на чужині» (Німеччина, 1948) [250]. Для творців та укладачів пісенників, які після війни не мали змоги повернутися в Україну, духовні пісні стали символом Батьківщини, і мали не лише духовний, а й національно орієнтований вимір.

Конфесійна складова духовно-пісенної традиції української діаспори включала три основні конфесії – православну, греко-католицьку, протестантську. Найбільш активною в едиційній практиці були протестанти (баптисти), кілька збірок яких було охарактеризовано вище. Назвемо кілька православних видань. Цікавим є нотодрук (ноти записані

від руки, текстом набраний на друкарці) гармонізованих двоголосно православних гімнографічних піснеспівів англійською мовою «Hymns of the Eastern Orthodox Church» (США, 1966) [338]. Після гімнів записано низку популярних українських коляд, перекладених англійською мовою (назви продубльовані українською мовою, записаною латинкою), які могли звучати у православному храмі протягом усього різдвяного періоду. Близькою за змістом та формою, але виданою українською мовою, є збірка «Дяківський курс» (Вінніпег, Канада, 1954) [269], де після літургійних піснеспівів вміщено кілька церковних пісень, серед яких є й богогласникові, і нововасиліанські.

Серед греко-католицьких привертає увагу пісенник «Grekokatolicki Duchovní Pisni» (Пряшів, Чехословаччина, 1969) [345]. Це видання цікаво тим, що Чехословаччини у цей час була у сфері ідеологічного впливу СРСР, який особливо посилювався після подій 1968 р. Однак саме у цей час там було дозволено відновити Греко-католицьку Церкву, заборонену в СРСР, і видання пісенника стало одним із символів її майбутнього відродження на теренах незалежної України. Нового репертуару у цьому виданні не було – збірка містила відомі й популярні богогласникові й нововасиліанські пісні.

На цей період припадають революційні зміни у Римо-католицькій Церкві, що відбулися після Другого Ватиканського Собору (1962–1965). Саме на цьому Соборі офіційно було дозволено відправляти літургію й інші служіння національними мовами, а не лише латиною. Завдяки цьому пісні національними мовами, які до цього часу офіційно не вважалися літургійними, отримали богослужбовий статус. Щодо українського римо-католицького репертуару, то його почали створювати лише після відновлення незалежності України. Така ситуація пояснюється тим, що українських римо-католиків у діаспорі було надто мало, оскільки це не є історично провідною конфесією українців, а ті католики, які мешкали у СРСР і зокрема в УРСР, були переважно поляками і співали на богослужіннях пісні польською мовою.

Жанрово-тематичні пріоритети української духовної пісенності у діаспорі у цей період не зазнають жодних змін, хоча було створено чимало нових пісень, особливо протестантських. Це пояснюється особливістю даного періоду, коли основним завданням було збереження традицій, а не їх подальший розвиток.

Українська духовна пісенність у діаспорі культивувала майже виключно *українську мову*, що є нетиповим для української традиції. Однак це стосується, передусім, едиційної діяльності, бо реальна практика могла бути дещо іншою. Згадаємо збірку «Hymns of the Eastern Orthodox

Church» [338], що містила піснеспіви та пісні англійською мовою. Так само іншими мовами (російською, польською, угорською, ін.) співали на богослужіннях християни різних конфесій в УРСР. Однак знаменним є друк пісень саме українською мовою, що сприяло збереженню національних традицій, які було поновлено в Україні після 1991 р. Звернемо у цьому контексті також увагу на збірку «Grekokatolicki Duchovni Pisni» [345], де пісні було надруковано українською мовою, але не кирилицею, а латинкою, і, на відміну від українських рукописів та видань XVIII – XIX ст. з Галичини та Волині, їх транслітерація здійснена не за польським правописом, а словацьким, що було пов'язане з місцем видання.

Музично-стильові пріоритети української духовної пісенності у діаспорі також не зазнавали змін: нові твори, які писали у цей період, продовжували традиції, орієнтовані на класико-романтичний стиль. У цей час найменше виявлені зв'язки з *фольклорною традицією*. Стосовно впливів *популярної музики* на українську духовно-пісенну традицію, то попри її розвиток переважно на американському континенті та ознайомлення авторів та укладачів з американською духовною музикою (спірічуелс, госпелз), що була одним із витоків джазового мистецтва, вона абсолютно не вплинула на українську, яка у цей період прагнула зберегти свою ідентичність.

Сучасний період розвитку української духовної пісенності розпочався після відновлення незалежності України у 1991 р. і триває дотепер. Він позначений відновленням церковного життя усіх християнських конфесій, яке характеризується бурхливим розвитком літургічної музики. У греко-католицькій, римо-католицькій та протестантській конфесіях, де пісенний жанр посідає важливе місце, сучасний період відзначений розвитком та оновленням власної духовно-пісенної традиції.

Джерельна база сучасного етапу є великою за обсягом та різноманітною. Вона складається з друкованих пісенників усіх основних християнських конфесій. Найменше представлена православна традиція, оскільки, як вже було неодноразова вказано, через відсутність стійкої практики співу духовних пісень на літургії церковна влада недостатньо уваги приділяла едиційній справі. Відомі нам православні пісенники походять із західного регіону, передусім з Волині, збереглася практика співу духовних пісень¹. Серед збірок відзначимо нотовані авторські збірки О. Каліщука «Дзвонять в церкві дзвони» (2000) [275] і «Подарунок душі» (2001) [276], текстову збірку під назвою «Богогласник. Колядки,

¹ Щодо практики співу пісень у різних конфесіях на основі опитування респондентів див. у публікації автора [74, с. 196–200].

щедрівки, церковні пісні, псалми заупокійні» (місце видання не зазначено, 2007) [252], ненотовану збірку «Почаевский богогласник» (Почаїв, 2004) [292]. Стосовно інших регіонів, відомостей про них немає, що може непрямо вказувати про відсутність або малу кількість таких друків.

Греко-католицька пісенність представлена значною кількістю пісенників, серед яких і перевидання нововасиліанської збірки «Церковні пісні» (Львів, 1996) [325], сучасні пісенники загального змісту («Господь моя пісня» (Львів, 2003) [263]), а також численні авторські збірки, написані сучасними піснетворцями, серед яких назвемо «Припадаю до тебе, мій Христе» (місце видання не зазначено, 2010) [282] Г. Мартинюк, «Тебе, Спасителю, вітаєм» (Жовква, 2011) [266] та «Йосафата» (Жовква, 2011) [265] М. Дацка. Видають греко-католики й молодіжні пісні, серед яких назвемо «Церковні пісні (нові)» (Львів, 2012) [324]. Серед закарпатських видань виділимо публікації І. Хланти, серед яких найбільшим є зібрання закарпатських духовних пісень «Співайте Богові нашому, співайте» (Ужгород, 2008) [319], що побутують у сучасному греко-католицькому середовищі¹.

Новою гілкою української духовної пісенності від 1990-х рр. стає римо-католицька². У нашому розпорядженні є більш ніж два десятки пісенників, які було надруковано у 90-х рр. ХХ ст. та на початку 2000-х, що призначалися для використання у конкретних парафіях, які ми згадували при характеристиці структури сучасних римо-католицьких співанників. Тому вкажемо лише збірки з пісенними творами, що мають загальнонаціональне значення, серед яких «Вгору серця» (Київ, 2001) [258] та «Psallite Deo» (Одеса, 2016) [348]. Католицька пісенність представлена також в аудіо-версіях: аудіокасетах (1990-ті рр.) та компакт-дисках (2000-і рр.). Серед них виділимо авторські збірки о. Олега Сартакова «Оазис Життя», «Exodus», «Симфонія сердець» (2000-і рр.), призначені для молитовних молодіжних зібрань (Оаз).

Найбільша кількість пісенників належить протестантським конфесіям. Утім, вони представлені нерівномірно. Дотепер немає українського лютеранського пісенника, найбільша їх кількість – у баптистів. Серед видань, що вийшло ще за радянських часів, назвемо «Євангельська пісня» (Київ, 1988) [270], пізніше було видано його оновлений варіант «Євангельські Пісні» (Київ, 1997) [272]. Постійно перевидують збірки з

¹ Збірка є позацерковним виданням, її друк підтримано Православною Церквою, однак відображає вона передусім традиції Греко-католицької Церкви.

² Більш детальну характеристику римо-католицької пісенності див. у публікаціях автора ([64]; [65]; [72]; [74, с. 201–202]).

назвами «Псалмоспіви» та «Євангельські Пісні» (нотовані й ненотовані), у яких з кожним новим виданням збільшується кількість пісень. Назвемо також серійні видання у вигляді журналів («Пісні хвали»), де постійно друкуються новий пісенний репертуар. Останнє є не лише нотним, до нього передбачений додаток у вигляді касети або компакт-диску.

Таким чином, джерельна база сучасного етапу пісень є доволі розмаїтою, вона складається не лише з друкованих пісенників, а й їх аудіо-версій, що особливо важливо у тих випадках, коли збірники пісень мають лише тексти. Додамо ще кілька моментів, які характерні для усіх конфесій. Сьогодні джерелом вивчення духовної пісенності слугують відео з YouTube, де записані духовні пісні у виконанні різних церковних колективів – професійних та аматорських, які є фрагментами богослужінь або концертів. Часто такі відео містяться на офіційних сайтах парафій і в такий спосіб презентують музичний доробок своєї конфесії. Завдяки цьому ми можемо ознайомитися не лише з репертуаром, а і з особливостями реальної церковної практики, яка є відмінною у різних християнських деномінаціях.

Ми зосередили увагу передусім на виданнях, що друкують пісні українською мовою, і не брали до уваги співаники, видані за межами України (російські, польські, угорські тощо), якими також користуються християни у різних регіонах і які стають джерелом поповнення українського духовно-пісенного репертуару.

Регіональні та соціокультурні аспекти розвитку духовно-пісенної традиції сучасного періоду тісно пов'язані з *конфесією*, яка є найбільшою в регіоні. У Галичині та Закарпатті активно розвивається греко-католицька пісенність, підтримувана церковною владою, завдяки чому створюються та видаються нові пісенні твори. Щодо православної пісенності, то вона розвивається в усіх регіонах України, однак створення нового репертуару йде переважно в західних. Західноукраїнські регіони також мають свої відмінності: якщо на Волині представники церковної влади і Київського, і Московського патріархатів підтримують нову піснетворчість, то в Закарпатті православ'я представлено майже виключно церквами Московського патріархату, які не опікуються співом духовних пісень, тож ця традиція практично відсутня. Римо-католицька і протестантська пісенність представлена рівномірно по всій Україні, однак україномовний репертуар переважає у центральних та західних регіонах, російськомовний – у південних та східних.

Окрім власне богослужіння, духовна пісня посідає більш широке значення у соціокультурному просторі. Так, фестивалі церковного співу, де представлений також пісенний репертуар, описано у статті

М. Антоненко. Дослідниця зазначає, що сьогодні популярними є фестивалі православної духовної музики «Від Різдва до Різдва» (Дніпро), «Різдвяний передзвін» (Київ), «Різдвяні дзвіночки» (Вінниця), «Різдвяні передзвони» (Мелітополь), «Наддніпрянські пасхальні піснеспіви» (Дніпро), «Христос Воскресе» (Запоріжжя) та ін., де звучать різдвяні духовні пісні у хорівій обробці. Є й фестивалі, де виконуються виключно духовні пісні, серед них – міжрегіональний фестиваль духовно-патріотичної пісні «Сонячні дзвони» (с. Хорли Херсонської обл.) та ін. [2, с. 127].

Православна духовна пісенність представлена й авторською духовною піснею, яка за стилем близька до бардівської. Серед фестивалів, присвячених авторській пісні – Міжнародний православний фестиваль «Благодатне небо» (Київ), заснований у 2007 р. відомим виконавцем духовних пісень О. Ахаїмовим. Пізніше фестивальну традицію авторської пісні було продовжено: так виникають всеукраїнський фестиваль авторської православної пісні «Ранкова зоря» (м. Коростень Житомирської обл.), всеукраїнський фестиваль духовно-патріотичної авторської пісні «Поговори зі мною, душе!» (м. Макарів Київської обл.) [2, с. 128–129].

Фестивалі духовних пісень, що проводяться під егідою Греко-католицької Церкви, відбуваються переважно у західних регіонах країни. Серед них – міжнародні та всеукраїнські фестивалі духовної пісні «Пісня серця» (Львів), «Велика коляда» (Львів), «Все упованіє моє на Тебе, Мати, возлагаю» (Коломия), «Аскольдів глас» (Київ) та багато інших, на яких виступають професійні й аматорські, церковні та нецерковні колективи. Також є безліч фестивалів районного та обласного рівня, організованих місцевими церковними осередками, у яких беруть участь колективи району та області. У програмах фестивалів – не лише твори духовного змісту, створені у пісенному жанрі, однак пісні у хорівію виконанні є важливою складовою фестивального репертуару.

Багато фестивалів проводять і протестантські церкви, особливо у 2017 р., коли весь світ відзначає 500-річчя Реформації. Фестивалів, які організує Римо-католицька Церква, є небагато, вони мають місцевий характер, як, наприклад, Різдвяний фестиваль колядок «У Домі Марії» (Ялта).

Жанрово-тематичні пріоритети української духовної пісенності у цей період продовжують багатотомові пісенні традиції і культивують пісні господського, богородичного циклів, пісні до святих, покайні, молитовні, славильні. Також вже понад століття розвивається українському протестантська духовно-пісенна традиція, де відсутні богородичні пісні та пісні до святих, а пісні церковного року обмежуються Різдом та Великоднем, але включають твори до нових свят (свято жнив, свято єднання). Лише одиничними творами представлені псалтирні пісні, не-

має жодного зразка біблійної пісні, при цьому безліч творів у текстах мають покликання на біблійні тексти.

Серед пісенних жанрів назвемо такі, які раніше не були поширені в українському репертуарі. Передусім відзначимо збірку «Йосафата» (2011) [265], написану Мироном Дацком на вірші о. Василя Богдана Мєндруня. Цей твір є пісенним тематичним циклом із 25 хорових творів для однорідного складу (2–3 голоси), у яких йдеться про історію життя блаженної с. Йосафати (Михайлини) Гордашевської – співзасновниці жіночого Згромадження Сестер Служебниць Непорочної Діви Марії. Новим для української традиції є створення тематичного пісенного сюжетного циклу, а також велика кількість творів з приспівом, що загалом є нехарактерним для жанру духовної пісні.

Новим для української духовної є створення циклів на основі паралітургічних молебнів. Вже згаданий аудіо-альбом «Exodus», призначений для молодіжних молитовних зібрань (Оаз), що є другим у циклі з трьох платівок, складається із 17 творів, де 15 пісень присвячено змісту кожної з таємниць розарію¹ – популярної католицької молитви. Тексти пісень базуються на фрагментах зі Св. Письма, які описують основні євангельські події – від Благовіщення до увінчання Богородиці Царицею неба і землі. Жанровою новацією, як і в попередньому прикладі, є створення циклу духовних пісень, однак у даному випадку циклічність створюється не єдністю сюжету, а молитовним зразком.

Ще одним новим жанром сучасної української пісенності є авторська духовна пісня, яка є християнським варіантом бардівської пісні. Специфічною рисою цього типу пісенності є використання авторами пісенних творів переважно російської мови, що пов'язано з тим, що історично бардівська пісенна традиція є переважно російськомовна, по-друге, з популярністю цього типу пісень у сучасній Росії, на традиції якої спираються автори, які працюють в цьому жанрі.

Серед *мовних пріоритетів* української духовної пісенності сучасного періоду – українська та російська, також у різних регіонах представлені польська, словацька, угорська та інші мови; у римо-католицьких та лютеранських громадах, богослужіння яких відвідують представники дипломатичного корпусу та інші іноземці – англійська, німецька, іспанська. Репертуар греко-католицької духовно-пісенної традиції є виключно україномовним, включаючи т. зв. «молодіжні» пісні. Натомість у пра-

¹ Автор циклу спирається на класичну версію молитви, яка мала 15 таємниць, після реформи 2002 р. таємниць стає 20.

вославному середовищі доволі поширеною є російська мова, особливо у парафіях Московського патріархату.

Римо-католицькі пісенники, що видаються як репрезентативні («Вгору серця» та «Psallite Deo»)¹, є виключно україномовними (за винятком пісень, написаних латинською мовою, що є традиційною для цієї конфесії). У регіональних виданнях мовна варіативність є ширшою. Поширеними є багатомовні пісенники, що друкували, окрім українських та латинських, пісні польською або російською мовою (в залежності від регіону), або усіма трьома. Призначення багатомовних пісенників, враховуючи той факт, що католицькі відправи у кожній парафії йдуть як мінімум 2-3 мовами, суто практичне – зібрати найбільш поширений репертуар, що використовується у даній парафії або у регіоні для його фіксації в одній книзі.

Стосовно українських протестантів, то вони, окрім україномовних видань, широко користуються пісенниками, виданими у Росії та Білорусі російською мовою, серед них – збірка «Песнь Возрождения» [290], яка є найпоширенішим в Росії виданням євангельських християн-баптистів, створена на основі збірок І. Проханова. Також і в Україні видаються збірки російською мовою або двомовні. Так, у продовжуваному виданні «Пісні хвали», окрім українських пісень, є твори російською мовою.

Отже, новостворений пісенний матеріал, що видається друком у різних конфесіях, є переважно україномовним. Твори, написані іншими мовами, використовуються в залежності від регіону, і найбільш поширеною серед них є російська.

Музично-стильові пріоритети української духовної пісенності є різноманітними і відрізняються плюралізмом, характерним для доби постмодернізму. Стильове розмаїття пов'язане із загальносвітовими тенденціями розвитку богослужбової (і не лише) музики, що орієнтується на різні стильові шари, в залежності від творчої фантазії митця або умови замовника. Стильова палітра сучасної української богослужбової музики, вагому частину якої складають духовні пісні, також є ознакою пошукового характеру літургійного репертуару, який часто є стилістично строкатим і не завжди високої якості, що пояснюється історичними причинами: упродовж тривалої доби радянського атеїзму церковна музика усіх християнських деномінацій – і повністю заборонених, і тих, що офіційно діяли на теренах СРСР – не могла повноцінно розвиватися. Часто стильовий

¹ Нагадаємо, що в Україні наразі відсутній пісенник для римо-католиків, що має офіційний літургійний статус.

плюралізм викликаний не творчими пошуками, а невибагливими смаками як творців пісень, так і споживачів їхньої продукції.

Вагоме місце в сучасному українському духовно-пісенному репертуарі різних конфесій посідають пісні барокової і класико-романтичної традиції, що складає т. зв. традиційний репертуар. У випадках, коли у недільні свята є кілька богослужінь, такого роду твори як універсальні виконуються на центральних богослужіннях, а музиканти, які беруть участь у літургії, мають професійну музичні освіту. Традиційні церковні пісні найбільш позитивно сприймаються прихожанами середнього та старшого віку. Серед стильових новацій цього періоду – активне поширення т. зв. «молодіжних» пісень, що орієнтуються на естрадну музику останньої третини ХХ ст. Такого типу пісні зародилися у протестантському середовищі, що пов'язане з традицією церковної музики чорношкірих американців, яка ще на початку ХХ ст. розмила стильову межу між християнською музикою споглядального та екстатичного характеру. «Молодіжні» пісні стали популярними серед вірян усіх християнських конфесій, можливо, лише в православному середовищі вони є менш уживаними. Виконуються такі твори під гітару, у деяких протестантів – у супроводі вокально-інструментального ансамблю за участю електрогітар, синтезаторів, перкусії тощо. Зазвичай такі пісні звучать на молодіжних богослужіннях, прощах, молитовних зібраннях, де бере участь велика кількість віруючих, серед яких багато молоді. Корпус «молодіжних» пісень є відомий серед усіх християнських конфесій, більшість їх прийшли із зарубіжного репертуару. Сьогодні представники традиційних конфесій відчують перенасиченість літургічного простору цими піснями, які не сприяють зосередженості, оскільки спрямовані більше на почуття, а не на духовне піднесення, тому нині спостерігається тенденція відходу від «молодіжного» репертуару і повернення до пісень традиційного стилю.

Ще однією стильовою домінантою є пісенно-романсовий стиль, що характерний не лише для духовної бардівської пісні, а й для шару пісень, які наближені до міського романсу, часто межуючи з кічем. Такі пісні залюбки співаються вірянами, бо є надзвичайно душевними. Однак навряд чи такі твори варто культивувати, якщо йдеться про музику, що звучить на богослужінні. На жаль, такі пісні потрапляють до друку не через їх художню або релігійну цінність, а через нестачу якісних пісенних творів, що відповідають критеріям літургічності.

Зв'язок з *фольклорною традицією* у даний період виявляється через відродженням кобзарсько-лірницького репертуару, що зник з політичних причин у першій третині ХХ ст. Сучасні кобзарі-лірники на концертах і фестивалях виконують старовинні духовні пісні у традиційній манері,

супроводжуючи свій спів грою на кобзі, традиційній бандурі чи колісній лірі. Серед виконавців духовних пісень назовемо вокально-інструментальний колектив «Хорея козацька», що використовує старовинні та народні інструменти, та його соліста Тараса Компаніченка, які пропагують українську духовну пісню книжного походження як частину фольклорної традиції на концертах в Україні та за її межами. У доробку колективу та її соліста – богогласникові пісні, які завдяки фольклоризованому виконанню отримали нове життя. Серед вокальних фольклорних колективів духовні пісні є в репертуарі ансамблю «Божичі», який серед інших творів виконує духовні псалми. Свій альбом «Псалми. Помишляйте, человеци» (2009) колектив присвятив виключно пісням духовного змісту, у якому є пісні книжного і фольклорного походження. Відзначимо, що до альбому потрапила й популярна нововасиліанська пісня «Страдальна мати», яку виконавці інтерпретували у фольклорному дусі.

Щодо зв'язку духовної пісенності з напрямками *популярної музики*, то вже було відзначено надзвичайну популярність «молодіжних» пісень. Утім, сьогодні важко знайти сучасні музичні гурти, які б виконували християнські пісні. Відповідно, християнська молодіжна музика є своєрідною релігійною субкультурою, яка має попит лише у вузькому конфесійному (переважно протестантському) середовищі. З іншого боку, саме з протестантських церковних хорів виходять виконавці, які йдуть у шоу-бізнес, тим самим повторюючи американську модель музичної кар'єри популярних виконавців. Також відзначимо способи поширення християнських пісень, які використовують засоби масової комунікації, передусім пресу, інтернет, радіо та телебачення.

Таким чином, сьогодні український духовно-пісенний репертуар, що пройшов більш ніж чотирьохсотлітній шлях, є різноманітним у конфесійному, функціональному та стилістичному відношеннях. Сучасний етап його розвитку не є підсумковим, бо свідчить, що традиція співу духовних пісень є живою та потребуваною. Найкращі пісні, створені 300–400 років тому, є такими ж актуальними, як і сучасні, а нові твори, що витримують перевірку часом, стануть підґрунтям для оновлення та подальшого розвитку української духовно-пісенної традиції.

4.2. Білоруська духовна пісенність: етапи становлення

У контексті вивчення основних етапів становлення та розвитку східнослов'янської духовної пісенності найменш дослідженою на сьогоднішній день є білоруська духовно-пісенна традиція, що знаходиться в тіні української та російської. Якщо східнослов'янський духовно-пісенний

репертуар книжного походження дозволяє більш-менш чітко віднести ті чи інші твори до української або російської традиції, то білоруська пісенність книжного типу ніби розчиняється між польською, українською та російською, а, отже, її важко виокремити серед східнослов'янських національних гілок. Втім, білоруська духовна пісня книжного походження, попри малу кількість джерел, що дійшли до нас, має своє виразне обличчя і яскраво репрезентує східнослов'янську духовно-пісенну традицію.

На сьогоднішній день науковці, чиї праці є класичними у білоруському музикознавстві, розробили фундамент для вивчення національної духовно-пісенної традиції. Відзначимо насамперед науковий доробок Л. Костюковець ([89]; [90]; [105]; [106]; [107]; [108]), яка від 70-х рр. ХХ ст. опублікувала понад 100 статей та кілька монографій, створивши наукову школу дослідження білоруської духовної пісенності книжного та фольклорного типу. У вивченні білоруської духовно-пісенної традиції важливу роль відіграють праці науковців, що вивчають це питання дотично або досліджують окремий конкретний напрям білоруської духовної пісенності (білоруські (Л. Сидорович ([182]; [183]), Т. Ліхач ([121]; [122]; [123]), А. Солодухін [176], В. Романенкова [173]) та російські (І. Герасимова [22], Л. Щавинська [215]) дослідники), які зробили свій внесок у вивчення духовно-пісенної культури Білорусі. До цих авторів треба додати англійського дослідника білоруської музики Г. де Пікарду, що у 1995 р. створив нарис з історії церковної музики Білорусі у період 989 – 1995 рр. [165], де також не оминув питання духовної пісенності, та німецького славіста Д. Штерна, який опублікував Супрасльський богогласник – рукописний пісенник середини ХVІІІ ст., що яскраво репрезентує білоруську традицію духовної пісенності, хоча містить не лише твори білоруського походження [225]. Однак і дотепер не було окреслено генеральну лінію розвитку білоруської духовної пісенності, і не лише тому, що вона «губиться» поміж польською, українською та російською, а передусім через специфіку її конфесійної складової. На вагомість неправославного (протестантського, римо-католицького та унійного) компонента білоруської пісенності вказують усі дослідники, але донедавна упереджене ставлення до католицької гілки білоруської традиції, репрезентованої обома обрядами, не дозволяло вибудувати цілісну лінію розвитку білоруської духовної пісенності книжного походження. Тож сьогодні настав час створити цілісну картину розвитку білоруської духовної пісенності як повноцінної гілки східнослов'янської духовно-пісенної традиції.

Хронологічні межі періодів становлення білоруської пісенності є нетотожними українській і російській. Початок **першого етапу** становлення білоруської пісенності припадає на середину ХVІ ст., коли на те-

ренах Білорусі було надруковано перші польськомовні протестантські пісенники, які дійшли до нас. Цей період розвитку білоруської пісенності ми назвали *протестантським*. **Другий етап** розпочинається від початку XVII ст. або навіть раніше, за аналогією з українською традицією, і ознаменований появою духовних пісень старобілоруською (староукраїнською) мовою, що культивувалася у православному середовищі. Однак не треба забувати, що вже від початку XVII ст. на білоруських землях унійні традиції були міцними, тому духовна пісенність, особливо з середини XVII ст., має яскраві риси, що відрізняли її від православної. Тож цей період ми називаємо *православно-унійним*, оскільки обидві конфесії відіграли роль у становленні білоруської духовної пісенності книжного типу. Також ця назва є слушною у тому сенсі, що після 1839 р., коли в Російській імперії було офіційно ліквідовано Унію і всі білоруські християни стали або православними, або римо-католиками, традиції співу духовних пісень у зв'язку з богослужінням, започатковані уніатами, збереглися, але розвивалися у межах Православної Церкви. Завершується цей період початком XX ст., коли на білоруських землях почалися активні націєтворчі процеси. Зазначимо, що другий період є доволі тривалим і охоплює різні історичні етапи розвитку білоруських земель у складі Речі Посполитої та Російської імперії, а також кілька історичних музичних стилів. Однак на даному етапі через брак джерел ми не можемо виділити менші за часом періоди. Зрештою, у перспективі цей період може також, як і український, поділятися на рукописний та едиційний, оскільки рукописні друковані пісенники поширювалися як на українських, так і білоруських землях. Щодо власне білоруських друків, то головними центрами були Супрасль та Вільно, де друкувалися і пісенні твори, але білоруські видання не мали того революційного значення для розвитку східнослов'янської духовної пісенності, як почаївські.

Третій період, названий нами *новітнім*, є важливим у річищі пошуків новітньої білоруської ідентичності, що знайшло відображення і в духовно-пісенному репертуарі. Він розпочинається на початку XX ст. і триває до 90-х рр. XX ст. Його умовно можна поділити на дорадянський та радянський (атеїстичний), коли духовна пісня могла розвиватися лише в підпіллі. Після розпаду СРСР та проголошення незалежності радянськими республіками, у Білорусі, як і в Україні, також розпочинається **четвертий, сучасний** етап розвитку національної духовно-пісенної традиції, який триває дотепер. Попри певну умовність цієї хронології, вона, на нашу думку, відображає особливості білоруської духовно-пісенної традиції у її відмінності від української та російської, з якими її споріднює частина репертуару і спільність певних історико-культурних процесів. У

подальшому вчені зможуть поглибити та уточнити хронологію і специфіку білоруської духовної пісенності. Ця частина є першою спробою синтезувати усі відомості, які є у нашому розпорядженні, вибудувавши цілісну концепцію її розвитку від зародження до сучасності. Враховуючи той момент, що пісенних джерел до нас дійшло небагато, сім параметрів (джерельна база, регіональні та соціокультурні особливості, конфесійна складова, жанрово-тематичні пріоритети, мовні пріоритети, музично-стильові пріоритети, зв'язок з фольклорною традицією та напрямками популярної музики), на яких базувався розгляд української традиції, у деяких періодах будуть окреслені схематично або гіпотетично.

Перший період, окреслений нами як *протестантський*, розпочався у середині XVI ст. З цього часу до нас дійшли друковані пісенники, які власне дали підставу розпочати білоруську традицію саме у добу Відродження. Отже, *джерельна база* цього періоду є доволі великою і на сьогоднішній день дослідженою. Серед білоруських науковців, які акцентували увагу на протестантських канціоналах у контексті розвитку білоруської культури, назвемо Л. Костюковець [90] та А. Солодухіна [176]. У їхніх працях названо та описано протестантські пісенники, що виходили на теренах Білорусі. Першим канціоналом, що був надрукований на білоруських теренах і дійшов до нашого часу, хоча й у неповному вигляді, був польськомовний кальвіністський «Pieśni chwał Boskich» (1558), відомий ще як Берестейський канціонал. З цього пісенника, на жаль, збереглася лише невелика частина: десять пісень повністю і два неповних фрагменти. Однак, на думку вчених, частина творів (38 пісень, з них 19 з мелодіями) увійшли у друге видання канціонала Яна Секлюціана «Pieśni chrześcijańskie», виданого у Крулевці у 1559 р. У 1563 р. у Несвіжі було видано «Katechizm albo krótkie w jedno miejsce zebranie wiary. Psalmu i pieśni». Цей збірник, відомий як Несвіжський канціонал, завдяки старанням укладача було пізніше передруковано у Вільно у 1581, 1594, 1598 та 1600 рр. Ці видання відомі як Віленські канціонали. Традиція друку протестантських пісенників продовжується і пізніше: у заснованій на початку XVII ст. кальвіністській друкарні у Любчі було видано низку канціоналів [176, с. 11–14]. Отже, починаючи з другої половини XVI ст., на білоруських землях друкувалися канціонали з духовними піснями, що мали важливе значення для розвитку білоруської культури. Щодо духовної пісенності інших *конфесій* (католицької та православної), то у розвідках вчених вона не згадується передусім через відсутність джерел, та важко уявити, щоб у церковних осередках спів духовних пісень був відсутній. Однак потенціал інших християнських конфесій у царині піснетворчості буде розкрито вже в наступні періоди.

Про *регіональні особливості* у цей період говорити ще рано, щодо *соціокультурних умов*, то саме вони спричинилися до сплеску протестантської пісенності. Завдяки підтримці кальвінізму Миколою Радзивілом Чорним (1515–1565) на білоруських землях Великого князівства Литовського було збудовано багато кальвіністських церков¹, відкрито школи та друкарні, які поширювали церковну і світську літературу. Тому з усіх східнослов'янських земель саме на білоруських теренах було видано друковані пісенники. В Україні протестантизм не мав значної підтримки, хоча протестантських громад в середині XVI ст. було доволі багато. Однак наразі відомостей про друковані збірки з духовними піснями, видані на теренах України, немає.

Щодо *мовних пріоритетів*, то даний період, відповідно до збережених джерел, є суцільно польськомовним. Усі названі вище, а також інші протестантські канціонали містять лише пісні, написані польською мовою. Цим білоруська традиція також відрізняється від української, де в XVI ст. також існувала протестантська духовна пісенність, про яку збереглися згадки, зокрема про співаник кінця XVI ст. з Познанської бібліотеки, який містив переклади близько п'ятдесяти німецьких духовних пісень староукраїнською мовою, про що було згадано у відповідному розділі. Зазначимо, що польськомовній протестантській пісенності, поширеній у Великому князівстві Литовському та Речі Посполитій, дотепер відмовляють у її білоруській ідентичності, через мовний чинник автоматично долучаючи до польської традиції. Нагадаємо, що перші розвідки про Берестейський та інші канціонали було зроблено польськими вченими, які розглядали ці друки у контексті розвитку польської музичної культури. Однак таких підхід сьогодні вважають хибним. Хоча усі протестантські (переважно кальвіністські) канціонали містили твори польською, а не старобілоруською мовою, однак це не дає підстави не вважати їх феноменами білоруської культури, оскільки усі причетні до цих видань мешкали на білоруських теренах, а польська була однією з мов білоруської шляхти у Великому князівстві Литовському і Речі Посполитій. Саме тому у своїх працях білоруська вчена О. Дадімова наголошує на тому, що в розвитку білоруської культури відігравали важливу роль усі події, що відбувалися в її географічних та хронологічних межах, у тому числі мистецькі явища, які традиційно належать до польської, литовської та російської культури [34, с. 6]. Тож відзначимо важливість польськомовного компонента, що відігравав вагомий роль у роз-

¹ Кальвінізм у Річ Посполиту прийшов з Пруссії, яка була його частиною.

витку білоруської духовної пісенності не лише на цьому етапі, а й у подальшому її розвитку.

Жанрово-тематичні пріоритети білоруських протестантських канціоналів відображали європейську протестантську (в даному випадку кальвіністську) практику. Тематика пісень відповідала основним моментам їх церковного вчення. *Музично-стильові пріоритети* білоруської духовної пісенності відповідали історично актуальному ренесансному стилю. А. Солодухін відзначає, що Несвіжський та Віленський канціонали свідчать про знання білоруськими протестантами європейської протестантської музичної традиції: у цих виданнях міститься низка мелодій з Французького псалтиря 1562 р., деякі мелодії близькі до чеських та німецьких пісень [176, с. 12–13]. Ймовірно, що низка пісень із білоруських канціоналів була створена місцевими авторами, однак вони орієнтувалися на загальноєвропейський музичний стиль доби Ренесансу. Отже, говорити про білоруську специфіку у кальвіністських канціоналах другої половини XVI ст. не варто, однак відповідно до музичної практики того часу навряд чи її можна було б відшукати.

Закінчуючи розгляд першого етапу розвитку білоруської пісенності, зазначимо, що, хоча пісенний репертуар з протестантських канціоналів, на нашу думку, прямо не вплинув на розвиток білоруської духовної пісенності книжного типу – ні православної, ні унійної, однак заклав та ствердив західний вектор її розвитку.

Другий етап розвитку білоруської пісенності розпочався на початку XVII ст. Враховуючи момент проголошення Берестейської Унії у 1596 р. та її поширення передусім на білоруських землях, пісенність, що створювалася старобілоруською мовою, можна відразу ж визначати як унійну. Однак через відсутність джерел початку XVII ст. варто період до середини XVII ст. розглядати і як православний, враховуючи аналогічні процеси, що відбувалися в Україні, де на початку XVII ст. також були унійні парафії, але пісенні твори відомі саме з православних осередків, а також вплив білоруської пісенності на московську.

Щодо *джерельної бази*, то до середини XVIII(!) ст. повністю збережених пісенників ми не маємо. Та в нашому розпорядженні є російські рукописні пісенники кінця XVII ст., де містяться пісні, які привезли до Московської держави колишні громадяни Речі Посполитої – українці й білоруси. Щодо білоруського компонента, то його виділити достатньо важко, враховуючи єдність книжної мови українців і білорусів, тим не менше, це завдання варте того, щоб у подальшому бути розв'язаним, оскільки перший етап становлення російської пісенності фактично є рецепцією українсько-білоруської, а через неї – польської традиції, культи-

вованої у Московській державі. Саме у цьому контексті треба розглядати творчість Симеона Полоцького, яка належить до російської духовно-пісенної традиції, але своїм корінням ґрунтується на білоруській.

Серед найцінніших джерел, що дійшли до нас – рукописний пісенник середини XVIII ст., відомий у науці як Супрасльський богогласник, що зберігається у бібліотеці Литовської Академії наук, тексти якого повністю опубліковані Д. Штерном у 2000 р. [225]. Це джерело є цінним ще й тим, що у ньому відображено специфіку духовно-пісенного репертуару на білоруських землях. У Супрасльському богогласнику багато пісень, які мають українське походження, є чимало творів, відомих з російських рукописів, що прийшли до Москви з Речі Посполитої. Оригінальними є твори, створені та записані білорусом Спиридоном Яхимовичем наприкінці рукопису, які є перекладами латинської гімнографії. Щодо функціонування пісень у XIX ст., то білоруси широко користувалися виданнями «Богогласника»¹. Недостатність джерел, рукописних і друкованих, пояснюється ще тим, що у 1839 р. після придушення польського повстання Унійну Церкву було ліквідовано, а усі свідчення про її існування, у тому числі пісенники, підлягали знищенню. Саме тому сьогодні реконструювати унійну гілку білоруської духовно-пісенної традиції найважче. Втім, у бібліотеках та архівах Польщі та Литви, напевно, збережено рукописні пісенники, які її репрезентують, що у подальшому дозволить ознайомитися з нею повніше.

Також не варто забувати і про польськомовну та латиномовну римо-католицьку пісенність, яка також була широко розповсюджена на білоруських землях. Традиційно вона залишається у тіні. Однак, як зазначає О. Дадімова, навіть у протестантських пісенниках так звані «фігуральні співи» були репрезентантами католицької, а не протестантської культури [33, с. 35]. Католицькі польські пісні лягли в основу польського корпусу в російських рукописах, перенесених українцями та білорусами. Однак сьогодні ця складова також є недослідженою, про духовну пісенність лише згадує Т. Ліхач у ґрунтовній розвідці про католицьку музику Білорусі [121, с. 66–67]. На жаль, польськомовні пісенники та друки, як католицькі, так і унійні, що виходили на білоруських землях, мало цікавлять білоруських учених, через хибну думку щодо приналежності до білоруської культури лише пісень, що репрезентують православну і унійну (у тих моментах, де вона збігається з православною) тра-

¹ У білоруській науковій літературі друковані пісенники з духовними піснями традиційно називають богогласниками.

дицію. Тож знаходження, опис та вивчення нових джерел дозволить повному поглянути на розвиток білоруської духовно-пісенної традиції.

Якщо про *регіональні особливості* через недостатність джерел ми говорити не можемо, то *соціокультурна й конфесійна складові* є важливими для розуміння розвитку білоруської пісенності. Характеризуючи їх, спочатку розмежуємо два поняття: білоруська пісенність на теренах Білорусі і білоруська пісенність поза її межами. Охарактеризуємо спочатку останню, бо саме ці твори дійшли до нас у більшій кількості. При цьому не треба забувати, що пісні, написані за межами білоруських земель, у край рідко ставали відомими та популярними на колишній батьківщині їх авторів. Так, твори новоєрусалимських піснетворців, серед яких були й білоруси¹, не зафіксовані у білоруських рукописах. Щодо творчості Симеона Полоцького, то вона є репрезентантом білоруської поетичної, у тому числі й духовно-пісенної, традиції, яка дала рясні плоди на російському ґрунті. Сьогодні білоруські вчені підкреслюють білоруську складову у його творчості, знаходячи білорусизми у віршах поета [182, с. 21] або порівнюючи ритмоформули і ритмоінтонації «Римованого Псалтиря» з духовно-пісенною українсько-білоруською традицією [106, с. 23]². Зазначимо, що значення творчості поета для власне білоруської пісенності є незначним, оскільки, наприклад, пісні з «Римованого Псалтиря», надзвичайно популярні в російському репертуарі протягом XVIII – XIX ст., не були записані в жодному відомому на сьогоднішній день рукописному пісеннику білоруського (а також українського) походження, у тому числі знаменитому Супрасльському богогласнику середини XVIII ст., хоча цей рукопис містить низку пісень, відомих у Москві наприкінці XVII ст. Як паралель наведемо творчість Димитрія Ростовського (Данила Туптала), твори якого були відомі в Росії з кінця XVII до початку XX ст., при цьому його пісні-канти були так само популярні

¹ Білоруські впливи на розвиток музичної культури Московської держави підкреслює Г. де Пікарда. Він зазначає, що Іверський та Новодівочий монастирі у Москві склалися з білорусів, які перенесли туди місцеву білоруську монодійну традицію. У московських хорах також було багато білорусів, а московські князі та єпископи намагалися роздобути співаків з Вільни або Києва. Патріарх Нікон був прихильником «штучного співу», він мав хор з п'яти співаків «з Польщі», які співали навіть латинською мовою [165, с. 27].

² Л. Костюковець зазначає, що стилістика «Римованого Псалтиря» є більш обмеженою у порівнянні з віршованими структурами та ритмоформулами українсько-білоруської традиції. «Римований Псалтир», на думку вченої, став першоджерелом та зразком для російського канта, оскільки його «ритмоформули, ритмоінтонації, а також переважаюча структура вірша – 13 (7+6), фактура канта-“штампа” стають основними показниками стилістики російського канта» [106, с. 23].

й на українських землях та увійшли до «Богогласника». Тому питання актуальності творчості поетів та композиторів білоруського походження кінця XVII ст., що працювали у Москві, для розвитку власне білоруського духовно-пісенного репертуару залишається відкритим і потребує подальших досліджень. Отже, православна пісенність білорусів відома передусім з московських джерел, і вона, як і українська, зробила значений внесок у розвиток духовної пісенності Московської держави.

Унійна духовна пісенність, що репрезентує традиції, яка розвивалась на власне білоруських землях з другої половини XVII ст., є найбільш оригінальною серед усіх східнослов'янських духовно-пісенних традицій. В осередках уніатів можна спостерігати різні форми взаємодії католицького та православного елементів. О. Дадіомова наводить факти, що у богослужіннях римо-католиків та уніатів брали участь ті самі музиканти [34, с. 23–25], а органи в храмах стали звичайним явищем, серед яких найбільш відомими були органи у Супрасльському та Жировицькому монастирях [34, с. 31]. Зберігся контракт 1794 р. борунських василіан з органістом Михайлом Хеткевичем, мешканцем міста Боруни (нині Ошмянський р-н Гродненської обл.), який за плату повинен був грати на органі месу, години, літанію, акафісти [126, с. 139]. І. Герасимова в анотації до диску «З творчої спадщини віленської школи. Музика давньої греко-католицької церкви» (2015) вказує на можливість використання органу в партесних композиціях, про що свідчать вказівки у рукописах та тип фактури. Отже, орган та інструментальна музика з середини XVII ст. стали звичайним компонентом відправ в Унійній Церкві Білорусі¹.

Стосовно співу духовних пісень, то саме в унійних осередках Білорусі вже з середини XVII ст. почалося їх вживання як паралітургічних творів, коли вони стали невід'ємним компонентом літургії та інших церковних відправ. При цьому вони не витіснили інші піснеспіви богослужінь, а лише їх доповнювали; також вони виконувалися на різних паралітургічних служіннях, молебнях, прощах тощо. Найімовірніше, паралітургічні пісні у великих храмах звучали, як і багатоголосні партесні цикли, у супроводі органу. Уже з 30-х рр. XVII ст. є свідчення про паралітургічний спів пісень. Д. Штерн зазначає, що церковнослов'янський переклад латинського гімну «Dies irae» записаний на початку двох ірмолоїв (1639

¹ Традиційно вважають, що органи використовувалися лише в унійних церквах Білорусі, а в українських храмах вони були відсутні. Це не зовсім вірно, бо в XIX ст. органи мали й українські греко-католицькі церкви. Так, у праці о. Йосифа Левицького «Історія введення музикального п'янія в Перемышли» зазначається, що органи у Галичині в XIX ст. були достатньо поширеними і звучали під час божої служби [84, с. 82–83].

та 1662 рр.) із Супрасльського монастиря, де стосовно першого немає вказівки щодо призначення, а у другому є пояснення, що його треба виконувати за померлих на літургії. Рукописна Мінея з Борунського василіанського монастиря містить нотний ірмолой разом із польськими побожними піснями [213, с. 326]. Паралітургічний спів пісень, розпочатий у Білорусі, у XVIII ст. став поширюватися і на українських землях у західному регіоні, а кодифікацію паралітургічної гілки було звершено вже в Україні виходом почаївського «Богогласника» (1790–1791), який набув популярності і в білоруських уніатів.

Після ліквідації Унії на білоруських землях у 1839 р. розвиток унійної духовно-пісенної традиції фактично припинився. Однак при цьому повністю викоринити традицію співу пісень у XIX ст. колишніми уніатами, а нині православними, не вдалося. Тому, як зазначає Т. Ліхач, православна ієрархія після дискусії у церковній пресі дозволила білорусам співати духовні пісні відповідно до унійної церковної практики [123, с. 33]. У цьому контексті стає зрозумілою необхідність у численних православних виданнях «Богогласника», оскільки в унійних «маленьких приходських церквах, в каплицях, де здійснювалися богослужіння після закриття церков або пожежі, «Богогласник» став чи не найважливішою богослужбовою книгою» [30, с. 178] Тож колишнім уніатам треба було дати «правильні» книжки з їх улюбленими піснями.

Жанрово-тематичні пріоритети білоруської пісенності цього періоду є традиційними для усього українсько-білоруського регіону, а саме пісні на господські та богородичні свята, пісні до святих, твори покаянного, молитовного, славильного змісту. Щодо псалтирних пісень, то на території Білорусі цей жанр, як і в Україні, був поширений до першої половини у XVIII ст., а потім потроху зникає. Однак творчість білоруса Симеона Полоцького та його «Римований Псалтир» у Росії зіграв велику роль у розвитку російської духовної пісенності. Сюди ж можна додати й анонімних авторів Новоєрусалимського монастиря, серед ченців якого були й білоруси, що також культивували пісенну псалтирну поезію. І новоєрусалимські піснетворці, й Симеон Полоцький писали місяцеслови, пісні на біблійні тексти, які також не були відомі на теренах Білорусі й України, а, отже, репрезентували російську традицію, хоча і створену іноземцями.

Втім, білоруська традиція мала свої специфічні жанри, які були тісно пов'язані з католицькою практикою. У Супрасльському богогласнику розміщено цикл, що складався з акламацій гімнів-пісень та молитов, зазначений автором перекладу, василіаніном Спиридоном Яхимовичем у рукописі як «Годинки о Зачатїи Пресвятыя Дѣвы Богородиця от римска

діалектра на російській преведенны, в Супраслю» [225, с. 754]. Як ми вже зазначали, цей твір є вільною версією католицького молебна «Officium parvum Conceptionis Immaculatae Beatae Mariae Virginis», у якій, окрім зазначеного молебну, є елементи акафісту Богородиці та молитви на вервиці. Даний твір є унікальним з точки зору східнослов'янської духовної пісенності, однак цілком зрозумілим у контексті білоруської унійної традиції, в якій у супроводі органу звучали і літургії, і акафісти. На жаль, ці гібридні пісенно-молитовні форми зафіксовані лише у Супрасльському богогласнику, і ми не можемо достеменно сказати, чи такі твори були характерні для всієї білоруської духовно-пісенної традиції.

Цікавими були й *мовні пріоритети* білоруської духовної пісенності. Білоруські за походженням піснетворці, що працювали у Москві, використовували церковнослов'янську мову. Також вони, поряд з українцями, стали трансляторами польського корпусу духовних пісень в Московській державі. У середині ХХ ст. польські пісні стали предметом вивчення російського філолога О. Позднеєва [167], нещодавно було опубліковано працю німецького славіста В. Нойманна [228], у якій з коментарями опубліковано тексти польського корпусу пісень з російських рукописів останньої третини ХVІІ ст. Втім, сьогодні широкий загал лише починає усвідомлювати роль білорусів та українців не лише у трансляції, а й створенні низки пісень польською мовою, які традиційно вважаються польськими. Так, білорусько-російська дослідниця І. Герасимова зазначає, що у корпусі польських пісень, записаних кирилицею в російських рукописах кінця ХVІІ ст., містяться пісні «Боже ласкавый» та «Злота Ойчизна ксенства Литевскъго», зміст яких пов'язаний з історичними подіями, зокрема з історією взяття Вільно військами московського царя у 1655 р., а, отже, вони походять з білоруського, а не польського шляхетського культурного середовища¹. Нагадаємо, що у польському корпусі з російських рукописів ми знаходимо й твори українських авторів, зокрема польські пісні Й. Галятовського «Nakłóń, o Ewropa» та «Niech monarchowie», опубліковані в додатку «Pieśni nabożne. Dla pożytku duchownego i zbawienego narodowi chrześcijańskiemu potrzebne...» до полемічного трактату «Messyjasz prawdziwy...», надрукованого у Києво-Печерській лаврі у 1672 р. [141, с. 156–157]. Отже, у ХVІІ ст. мовний, зокрема польський, компонент не завжди був показником національної і конфесійної приналежності авторів пісень, у тому числі й духовних. Однак вже у ХVІІІ ст. польська мова усе частіше відігравала роль маркера, який вказував на католицькі пріоритети

¹ Аналіз творів з публікацією текстів та музики пісень див. у статті І. Герасимової [22].

авторів та переписувачів духовно-пісенників, що особливо характерно для білоруської пісенності. Зазначимо, що на сьогоднішній день майже не дослідженими є польськомовні кантички, які у величезній кількості друкувалися у Супрасльському монастирі. Російські білорусисти Ю. Лабинцев та Л. Щавинська зазначають, що «Супрасль, даючи найраніші приклади білоруської польськомовної кантичкової творчості, сприяв розповсюдженню подібних творів у XVIII – на початку XIX ст. у величезній на ті часи кількості» [115, с. 294]. Дослідники вказують, що один збірник з тих, що найкраще зберігся, нині знаходиться у Бібліотеці Варшавського університету [115, с. 298]. Серед польськомовних пісень (кантичок), що були популярні на білоруських землях – знамениті «O najświętszej Maryi Pannie Ostrobramskiej» та «Żyrowice, łask krynice»¹. Отже, для білоруського духовно-пісенного репертуару польський (передусім католицький) компонент є надзвичайно важливим, що дозволяє говорити про польськоцентризм білоруської пісенності, який особливо проявив себе у пісенності неправославних конфесій.

Білоруська духовно-пісенна традиція культивувала пісні книжною українською (білоруською) мовою, що ми бачимо на прикладі репертуару рукописного Супрасльського богогласника та численних друкованих видань «Богогласника». Пісні книжною мовою протрималися у білоруському репертуарі до початку XX ст., про що свідчать видання богогласників. Не менш популярною була й церковнослов'янська мова. Нею писали пісні не лише автори, що працювали у Москві. У Супрасльському богогласнику чимало пісенних творів, написаних церковнослов'янською мовою – оригінальних творів і перекладів. Використання церковнослов'янської мови в Супраслі можна пояснити впливом монастирського середовища, де ця мова була богослужбовою – переробка книжної української мови на церковнослов'янську у деяких піснях почайвського «Богогласника» це підтверджує. Однак адаптація латинських літургічних та паралітургічних текстів через переклад церковнослов'янською мовою – це традиція саме білоруських василіан, яка в українських осередках не зафіксована.

Музично-стильові пріоритети білоруської пісенності відповідають загальним тенденціям епохи. Втім, усі рукописні пісенники, що походять з білоруських теренів, є ненотованими, а тому неможливо за пря-

¹ Остання пісня написана ченцем Скальським (Skalski) у відомому білоруському василіанському монастирі – Жировицькому. Г. де Пікарда зазначає, що в цьому монастирі наприкінці XVIII ст. було видано збірник польською мовою «Славнэ кантичкі жыровецке» [165, с. 29–30]. Дослідник не подає польську назву збірки, її пошук під назвою «Sławne kantyczki żyrowieckie» наразі не дав результату.

ними джерелами встановити стильову еволюцію. Однак за аналогією до української традиції, яка у XVII – XVIII ст. культивувала бароковий за стилем пісенний репертуар, який не втратив актуальності у XIX ст., найімовірніше, класицизм у білоруській пісенності не був поширеним, хоча не виключено, що білоруси були знайомі з російською пісенністю другої половини XVIII ст., у якій риси класицизму виражені достатньо яскраво. Щодо романтичних рис, то вони виявилися вже у наступну добу.

Зв'язок з *фольклорною традицією* білоруської пісенності виявився у фольклоризації духовних пісень, яка найбільш характерно проявилася в лірницькому репертуарі. Білоруську лірницьку традицію досліджувала Л. Баранкевич, яка у своїй дисертації [3] підсумувала свої спостереження. Дослідниця відзначає твори духовного змісту, що побутували в білоруському репертуарі, серед яких духовні стихи, різдвяні псалми-колядки, покаєнні, есхатологічні, молитовні псалми, псалми різним святим, Христу та Богоматері [3, с. 13]. Серед лірницького репертуару особливо популярними були твори про Лазаря та Олексія, чоловіка Божого, які мають різні регіональні варіанти [3, с. 16]. Щодо стилю творів, які фольклоризувалися у XVII – XIX ст., то вони спираються на стилістику канта та міської пісні [3, с. 19].

Третій період, названий нами *новітнім*, розпочинається на початку XX ст. Він тісно пов'язаний з націєтворчими процесами, що розпочалися в Білорусі на початку минулого століття.

Джерельна база, яка є у нашому розпорядженні та репрезентує власне цей період, є невеликою, однак більш пізні за часом створення (кінець XX – початок XXI ст.) рукописи свідчать про тяглість розвитку духовної пісенності у XX ст. Низка співаників цього періоду, що знаходяться у бібліотеках Польщі та Литви, а також у приватних архівах мешканців Білорусі та сусідніх країн, ще потребують вивчення. Серед джерел, які ляжуть в основу характеристики цього періоду – православне (Віленський богогласник 1912 р., надрукований в Петербурзі) та католицьке (збірка «Kantyczka abo sebrannie nabożnych piesień dla użytku katalikou biełarusou», Вільно, 1914 р.) видання, які з різних сторін характеризують стан розвитку білоруської пісенності та новітні процеси, що в ній відбуваються.

Соціокультурну та релігійну ситуацію на білоруських землях, що входила на початку XX ст. до складу Російської імперії, можна охарактеризувати як багатоконфесійну, де поряд з офіційним православ'ям був поширений і католицизм, який сповідували передусім поляки та литовці. Серед римо-католиків було й багато білорусів, яким була близька польська культура, при цьому вони ідентифікували себе як білоруси.

Нагадаємо, що у православних осередках наприкінці XIX – початку XX ст. виходять друком видання «Богогласника», які були рекомендовані для співу в церковно-приходських школах (але не для співу на богослужінні) Північно-Західного та Південно-Західного краю Російської імперії, тобто території Білорусі та України, де протягом століть була поширена практика співу пісень у зв'язку з храмовими відправами. У науковій літературі найчастіше згадуються київські, почаївські, холмські, львівські, варшавські богогласники, однак значно рідше потрапляють у поле зору видання, надруковані на території Білорусі, серед яких – гродненські та віленські. Білоруські видання відрізняються від київських та петербурзьких, хоча частково на них орієнтуються. Віленський «Богогласник»¹, укладений О. Рождественським, був надрукований у Петербурзі у 1912 р., однак був підготовлений Віленським Святодухівським братством². Відзначимо важливість цього видання, у якому подано бачення «Богогласника», відмінне від офіційних видань. Також цей друк доповнює вже усталену традицію православних «Богогласників», показуючи, що вона є актуальною та затребуваною у православному середовищі.

На початку XX ст. в Білорусі спостерігається тенденція не лише до збереження традиції, а й прагнення до оновлення духовно-пісенного репертуару. Значною подією став вихід друкованої збірки нової пісенної творчості «Kantyczka abo sebrannie nabożnych piesień dla użytku katalikou biełarusou», виданий у Вільні у 1914 р. [341], яка містила записаний латинкою білоруськомовний репертуар, що призначався для білорусів-католиків. Це видання знаменне тим, що репрезентувало новий етап духовної піснетворчості, аналогічній нововасиліанській, яка базувалася на живій розмовній мові та на музичних інтонаціях, актуальних у даний період. На жаль, малий наклад зробив цю збірку бібліографічною рідкістю, а тому вона, як зазначає відома російська білорусистка Л. Щавинська, майже невідома у наукових колах [215, с. 293]. Втім, це видання мало важливе соціокультурне значення для розвитку і білоруської духовно-пісенної традиції, і новітньої літератури білорусів. У цьому контексті показовим є припущення про участь у підготовці видання Янки Купали, який у той час був секретарем віленського видавництва білоруської літератури, де було надруковано збірку [215, с. 284].

Цікавим є репертуарне наповнення цього пісенника. У 1990-х рр. ми ознайомилися з ним в одній із бібліотек Польщі і ще тоді звернули

¹ Повна назва видання – «Богогласник. Сборник церковных песнопений и духовных песен для пения в семье, школе и внебогослужебных беседах в 3-голосном изложении».

² Див. аналіз збірника та публікацію низки пісень у виданні [170].

увагу на те, що у збірці надруковано низку популярних польських католицьких пісень XVI – XVIII ст. різдвяної, великопісної, великодньої, ехаристичної тематики, перекладених сучасною білоруською мовою і надрукованих латинкою [76, с. 114]. Л. Щавинська у статті, присвяченій цій збірці, публікує тексти кількох творів, які апелюють до польської пісенної традиції, а також аналізує тексти пісень збірки з точки зору їх побутування на теренах Білорусі. Базуючись на своїх спостереженнях та висновках Л. Щавинської, сконцентруємося на моментах, які яскраво репрезентують новий білоруськомовний репертуар. Відзначимо насамперед орієнтацію на польську духовно-пісенну традицію, і не лише на польські класичні твори XVI – XVIII ст., а й більш сучасний репертуар. Л. Щавинська у статті повністю наводить білоруські тексти (разом з польськими) двох знаменитих пісень польського поета-сентименталіста, уродженця Покуття Ф. Карпінського «Kiedy ranne wstają zorze» та «Wszystkie nasze dzienne sprawy», які у збірці перекладено білоруською мовою («Ranny świt jak ćuć zajmessa» та «Usie dzienny našy sprawy») [215, с. 284–285]. Є у збірнику твори, що репрезентують православну традицію: дослідниця наводить текст популярної української пісні «А што, што Мікаїаја любіць» [215, с. 286–287], надзвичайно популярній в Білорусі. Також у збірці надруковано гімн «О мój Воже! wieriu Tabie»¹ (його автором міг бути Ф. Карпінський), який є надзвичайно популярним дотепер. Цей твір записувався в рукописних пісенниках спочатку латинкою, пізніше – кирилицею [215, с. 290–293]. Порівнюючи білоруське видання з українською нововасиліанською збіркою «Церковні пісні», відразу стає очевидною різниця між оновленим українським та білоруським репертуаром, яка виявляється, між іншим, у зв'язках кожної традиції з польською пісенністю. У білоруській традиції він є більш тісним, ніж в українській, хоча в обох є пісні польського походження.

Зазначимо, що збірка «Kantyczka abo sebrannie nabożnych piesień...» могла б стати прецедентом в оновленні білоруської духовно-пісенної традиції, подібно до української нововасиліанської піснетворчості. Однак її значення в розвитку білоруської духовної пісенності є меншим, ніж аналогічних українських видань. Знаменним однак є той факт, що в оновленні українського та білоруського репертуару ключову роль відіграли представники католицького (східного та західного обря-

¹ Ю. Лабинцев та Л. Щавінська визначають його як твір, що репрезентує унійну традицію [115, с. 296], Г. Де Пікарда – римо-католицьку, вказуючи, що пісня могла бути написана музикантом-езуїтом [165, с. 30].

дів) віросповідання, що пояснюється важливістю пісенного репертуару, призначеного для церковно-літургічних практик.

Білоруська протестантська пісенність формується практично одночасно з українською – у 1930–40-х рр. Серед видань назвемо методистські збірки духовних пісень «Песьні духоўныя з гарфы сіонскай» (Варшава, 1925) [291] та «Божая ліра. Хрысціянскія духоўныя песні» (Вільня, 1930) [257]. Баптистський збірник «Эвангельскі хрысціянскі сьпеўнік» (Мінськ, 1943) містив 142 релігійних гімни, частина з яких була передрукована зі збірок «Песьні духоўныя з гарфы сіонскай» та «Божая ліра», а частина – новоперекладені твори з німецької мови [193, с. 46]. Усі названі друки вийшли на територіях, що не входили до складу СРСР або у період окупації СРСР Німеччиною під час II Світової війни. У повоєнні роки виходить збірка «Гімны хрысціян» (Крейнсвіл, США, 1979), що містила більш ніж 600 пісень [165, с. 36].

Якщо казати про друки духовних пісень в білоруській діаспорі, то їх, на відміну від української, були небагато. Це стало однією з причин того, що ми не виділяємо окремо діаспорний період у розвитку білоруської пісенності. Дослідник білоруських релігійних друків у діаспорі Ю. Гарбінський зазначає, що у період 1930–80-ті рр. вийшли 3 православних, 5 католицьких та 4 протестантських видання для співу [19, с. 90]. Стосовно православних друків, то це літургічні піснеспіви, католицькі та протестантські містили духовно-пісенні твори. Більшість видань мало надзвичайно малий обсяг – до 10 сторінок, лише дві протестантські збірки («Божая ліра» та «Гімны хрысціян») є великими зібраннями пісень¹

Щодо *жанрово-тематичних пріоритетів*, то у цей період ми не спостерігаємо народження нових жанрів. Цікаві жанрові гібриди, характерні для унійної традиції, зникають після ліквідації Унії, принаймні вони не зафіксовані у джерелах, хоча, можливо, пісні-молебні могли виконуватися на паралітургічних відправах. Тематика пісень у православних і католицьких виданнях відображала традиції кожної конфесії, які були актуальними на той час.

Серед *мовних пріоритетів* відзначимо сучасну білоруську, польську, книжну білоруську, церковнослов'янську, російську мови. Книжною білоруською та церковнослов'янською друкувалися пісні в «Богогласниках», тексти яких або були незмінними з XVIII ст., або поступово русифікувалися. Цікавим є питання щодо вимови пісень, написаних старобілоруською мовою. В українських нововасиліанських виданнях вміщено низку богогласникових пісень, де завдяки новому правопису відо-

¹ Див. перелік видань у статті Ю. Гарбінського [19, с. 101–102].

бражено особливості вимови давніх текстів, які є дуже близькими до сучасної української мови. Тож тексти богогласникових пісень на білоруських теренах вимовлялися відповідно до норм білоруської мови. Стосовно польської мови, то вона не втрачає свого значення: польськомовні пісні продовжують виконувати поляки, що мешкали в численних польських осередках, так і католики-білоруси.

За даними Л. Щавинської щодо сучасної практики релігійного співу білорусів, білоруськомовні пісні походять з ХХ ст., лише деякі твори написано у ХІХ ст. Ці пісні в основному переписувалися, але також існували латинографічні білоруськомовні друки [115, с. 296].

Найважливішим у контексті мовного питання є поява друкованих пісенників з духовними піснями, написаними сучасною білоруською мовою. Саме цей факт відмежовує новітній період від попереднього. Першим таким пісенником стала вже згадувана збірка «*Kantyczka abo sebrannie pabożnych piesień...*» (Вільно, 1914), у якому твори записані латинкою. У протестантських друках 1930-40-х рр. тексти пісень надруковано за класичним правописом білоруської мови (тарашкевицею), який є відмінним від прийнятого в СРСР у 1930-ті рр. Тарашкевицю використовували збірки білоруської діаспори у повоєнну добу.

Цей період у Білорусі представлений і російськомовним репертуаром, передусім старообрядницьким. У довоєнні й повоєнні роки духовні пісні російською мовою співалися також православними білорусами.

Музично-стильові пріоритети білоруської духовної пісенності були тісно пов'язані з основними стильовими тенденціями богослужбової музики початку ХХ ст. Актуальними залишаються барокові пісні та твори класико-романтичні.

Однією з тенденцій оновлення пісенного жанру, характерного для усієї православної традиції Російської імперії, стало наближення пісенного та богослужбових жанрів через гармонізацію перших. Особливістю православних видань «Богогласника» межі століть став їх поділ на дві частини: у першій пісні записувалися одноголосно, у другій подавалася їх триголосна гармонізація, яка зовнішньо орієнтувалася на кантовий стиль, хоча насправді була його стилізацією. Дещо по-іншому виглядає згадуваний вище Віленський богогласник О. Рождественського 1912 р., низку пісень якого надруковано у хрестоматії, виданій Т. Ліхач [170]. Специфічною рисою цього видання є друк усіх творів лише у триголосній гармонізації, чого не було в інших богогласниках межі ХІХ – ХХ ст., де гармонізації містилися у другій частині збірника, тоді як у першій твори записувалися одноголосно. Цікавою є сама музична частина творів, де відомі богогласникові тексти мають мелодії, доволі далекі від на-

друкованих у виданнях ХІХ ст., відображаючи мелодичні трансформації, що сталися внаслідок напівусного побутування в білоруському православному середовищі, і гармонізації, в яких відображено авторський почерк О. Рождественського, який намагався не імітувати кантову фактуру, а створити повноцінну хорову партитуру з трьох голосів.

Четвертий, сучасний етап розвитку білоруської пісенності розпочався після проголошення незалежності Білорусі і триває понині. Цей етап ознаменований поступовою білорусизацією духовно-пісенного репертуару, яка, правда, є дещо непослідовною.

Джерельною базою вивчення пісенності цього періоду є публікації текстів, описів рукописів та друків, здійснених Ю. Лабинцевим та Л. Щавінською [115], Л. Костюковець [107], В. Романенковою [173], а також дані з інтернет-простору (записи пісень, відомості про видання тощо), власних спостережень. Відомостей щодо сучасних духових пісень є доволі багато, однак вони є несистематизованими, а сама традиція – у стадії оновлення, тому висновки щодо цього періоду не є остаточними.

Регіональні та соціокультурні особливості сучасних білоруських духовних пісень тісно пов'язані з їх *конфесійною складовою*. Досліджуючи народну книжність Білорусі ХХ ст. Ю. Лабинцев та Л. Щавінська багато уваги приділяють поетичним жанрам, у тому числі й пісенним. Вчені детально дослідили сучасну народну білоруську літературу на межі Білорусі, України, Росії [115]. Вони зафіксували строкатість конфесійної мапи цих теренів: окрім білорусів, у поле зору потрапили росіяни-старообрядці, православні росіяни, при цьому не дослідженою залишилася творчість протестантів різних деномінацій. Наукова експедиція провадилася на початку ХХІ ст., однак у поле зору авторів потрапили дані та документи, що охоплюють період усього ХХ ст. У контексті наукових розвідок Ю. Лабинцева та Л. Щавінської хотілося б ще раз підкреслити різницю між двома явищами – народною книжністю та фольклором. Фольклор – це передусім мистецтво усної традиції, народна книжність – письмової, але функціонує остання за принципами і фольклорних, і книжних творів. У додатку до книги «Народная литература белорусско-украинского пограничья» Ю. Лабинцев та Л. Щавінська наводять фотокопії зразків народної книжності ХХ – початку ХХІ ст, серед яких – релігійна поезія та духовні пісні представників різних конфесій [115, с. 302–319]. Також у книзі наведені поетичні тексти, серед яких є й пісенні. Вчені наголошують на тому факті, що ця література є майже недослідженою [115, с. 7]. Для нас розвідки Ю. Лабинцева та Л. Щавінської важливі ще тим, що вони, по-перше, документально засвідчують про функціонування духовних пісень у побуті не як фольклорних, а як писем-

них творів, по-друге, створюють повну картину пісенної традиції цього регіону у її конфесійному та національному розмаїтті, демонструючи зразки автентичних рукописів з текстами духовних пісень ХХ – початку ХХІ ст., що розширює наше уявлення щодо актуальності рукописної традиції вказаного періоду.

Зосередимося також на конфесійній мапі сучасної Білорусі. Значна кількість вірян належать до православної конфесії, втім, сьогодні відсутні друки з білоруським православним духовно-пісенним репертуаром, тим паче білоруськомовним, вона представлена лише творами, записними в рукописах, найчастіше зробленими у попередній період. Духовні пісні церковного типу у сучасному білоруському репертуарі відсутні, оскільки нинішня білоруська богослужбова практика орієнтується на московські церковні традиції, де спів пісень під час богослужіння не практикується. Щодо сучасного стану білоруської Греко-католицької Церкви, то нині вона налічує за офіційними даними три тисячі вірних¹, тому зараз важко говорити про повноцінний розвиток білоруської греко-католицької духовно-пісенної традиції. Доступні нам баптистські пісенники є російськомовними, хоча низка їх видана у Білорусі, а їхній зміст є ідентичним з російськими виданнями. Наразі ми не маємо даних щодо використання серед білоруських протестантів білоруськомовного репертуару діаспори, але цілком ймовірно, що він відомий у західних регіонах країни. Деякі баптистські пісні вже встигли фольклоризуватися: в описі пісень книжного походження, що увійшли у фольклор, які містяться в додатку до книги Л. Костюковець «Фольклоризация канта», є низка баптистських пісень, як російськомовних, так і білоруськомовних.

Важливим у становленні білоруськомовної пісенності є римо-католицький репертуар, який має яскраво виражений польськоцентричний характер. У пісеннику «Магутны Божа» (Мінськ, 2000) [281], який є виданням для внутрішнього використання у центральній мінській парафії костюлу св. Симона та Олени, основу репертуару складають польські літургічні пісні та їх переклади білоруською, доповнені кількома творами, написаними місцевими авторами. Зазначимо, що подібні польськоорієнтовані видання для римо-католиків були і в Україні у 1990–2000-х рр. ([322]; [323]). Але вони виходили лише на периферії, тоді як у Києві пісенні зразки, залучені з польського репертуару, займали не більше 50 відсотків книги, причому лише у перекладах. Пісні ж польською мовою у київських збірках не друкувалися, навіть якщо видання мало апробаційний характер. Білоруськомовний римо-католицький ре-

¹ Нагадаємо, що сьогодні населення Білорусі складає близько 10 млн. осіб.

пертуар як на початку ХХ, так і ХХІ ст. є польськоцентричний, він, за рідким винятком, не залучає пісні, що побутували протягом століть у православному та греко-католицькому середовищі, що докорінно відрізняє білоруську традицію від української.

Жанрово-тематичні та музично-стильові пріоритети білоруської духовної пісенності є характерними для цього періоду розвитку духовної пісенності і в цілому збігаються з українською та російською традиціями. Щодо *мовних пріоритетів*, то сьогодні найпоширенішими мовами є російська та білоруська. Перша використовується у пісенному репертуарі православних та протестантів, друга – у католиків обох обрядів. Білорусизація репертуару найбільше виявлена у римо-католиків, де з 1990-х рр. було видано низку церковних пісенників білоруською мовою [115, с. 298]. Втім, білоруські римо-католики не відмовляються і від польськомовного репертуару, який використовується на богослужіннях, що відправляються польською мовою, долучаючи до пісенників польські пісні, розташовуючи для зручності поруч обидва тексти – польський та білоруський (у пісеннику «Магутны Божа»).

Зв'язок духовної пісенності з *фольклорною традицією* є одним із пріоритетних напрямків сучасного білоруського музикознавства. Дослідження охоплюють як представників православної (Л. Костюковець [107]), так і римо-католицької (В. Романенкова [173]) конфесій. Цінним у цих роботах є й емпіричний матеріал, і спостереження авторів щодо фольклоризованого пісенного шару. Загалом ці питання можуть стати основою спеціального дослідження, особливо у порівнянні з українською традицією, тому відзначимо лише один, на нашу думку, показовий момент. Серед пісень книжного походження, пов'язаних з календарними святами, білоруські авторки виділяють не лише колядки, що характерно і для України, а й пісні на Великдень, коріння яких сягає традиції волочесних пісень, які майже відсутні в Україні. Цікавим є однак той факт, що центральним твором, який репрезентований в усіх регіонах та конфесіях, є пісня «Вясёлы дзень для нас настаў». Вона існує у польськомовному, білоруськомовному та російськомовному варіантах [173, с. 344–345], і прийшла з польського католицького репертуару («Wesoły nam dzień dziś nastał»). Популярність цього твору є настільки великою, що ці пісні в білоруській науковій літературі називають «васольними» [107, с. 14], а їхня кількість є дуже великою.

У фольклорній традиції інципіти зазнали трансформації (за інципітарієм білоруських фольклоризованих книжних пісень [107, с. 100–177]: «Васолы нам дзись дзень настал» (№ 118), «Вэсолы нам дзись дзень настал» (№ 174 та ін.), «Вялік святы нам дзень настал» (№ 188 та ін.)), але

загальний зміст, що є у першоджерелі, залишився незмінним. Зазначимо, що в сучасному українському римо-католицькому середовищі, яке є нечисленним у відсотковому відношенні, цей твір також є популярним, а в перекладах він був відомий і в українському унійному середовищі XVIII ст., про що свідчать записи пісні у великій кількості пісенників того часу. Л. Костюковець, спираючись на публікації відомого польського фольклориста О. Кольберга, який зафіксував в українському середовищі цей твір, висловила припущення, що «васольні» пісні є і в Україні, які виконуються не лише польською мовою [107, с. 23]. Це припущення є хибним (хіба що українські фольклористи проведуть ретельне дослідження українського релігійного фольклору), бо воно побудовано за принципом аналогії функціонування та жанрових пріоритетів білоруського фольклору, і не враховує відмінності між білоруською та українською традиціями. Тож, якщо у XIX ст. українські варіанти польської пісні «Wesoły nam dzień dziś nastał» і були поширені, це стосується лише Західної України, тоді як у Білорусі ця пісня відома у всіх регіонах та всіх конфесіях (окрім протестантських). Нині у православному та греко-католицькому середовищі України українські варіанти пісні «Wesoły nam dzień dziś nastał» майже невідомі (тому твір не зазнав фольклоризації), що можна пояснити й відсутністю цього твору у «Богогласнику», і меншим значенням польської пісенності для українського репертуару у XIX – XX ст., і відсутністю волочебних пісень, у рамках яких функціонували «васольні» пісні.

Таким чином, білоруський духовно-пісенний репертуар, який має майже п'ятсотрічну історію та глибоку вкоріненість у національній культурі, сьогодні переживає період трансформації та оновлення. Завершення трансформаційних процесів має бути ознаменоване формуванням та кодифікацією білоруськомовного репертуару у всіх християнських конфесіях.

4.3. Російська духовна пісенність: історичні віхи

Російська духовна пісенність є дослідженою багатьма науковцями, але далеко не усі періоди її становлення та розвитку вивчені достатньо глибоко. Більшість учених приділяє увагу її початковому етапу, доволі багато розвідок присвячено її розвитку в XVIII ст. Значно менше досліджень духовної пісенності XX – початку XXI ст., за винятком фольклорної та старообрядницької традицій (духовні стихи), які активно вивчаються у різних регіонах Росії. Створення цілісного дискурсу розвитку російської пісенності – прерогатива передусім російських авторів, нашим

завданням є розгляд цілісної картини російської духовної пісенності у її співвіднесенні з іншими східнослов'янськими традиціями заради виявлення спільних та відмінних рис.

Періодизація розвитку російської духовної пісенності виділяє основні віхи її розвитку. **Перший період**, що розпочався в останній третині XVII ст., а завершився на початку XVIII ст., ми назвемо *українсько-білоруським*, оскільки у становленні російської духовної пісенності українсько-білоруська традиція мала ключове значення. **Другий період**, що охоплює XVIII – XIX ст., характеризується способом трансляції духовно-пісенного репертуару за допомогою рукописів. Рукописна традиція у цей період була настільки актуальною для Росії, що навіть з появою друків вона не занепадає. Саме тому ми визначаємо цей період як *рукописний* через найбільш популярний спосіб поширення духовно-пісенного репертуару. **Третій період**, що триває майже усе XX ст. (до 90-х рр.), ми окреслимо як *новітній*, оскільки у ньому яскраво виявляються нові тенденції розвитку духовної пісенності. Останній, **четвертий період** ми відзначаємо як *сучасний*, він розпочинається на початку 90-х рр. і триває дотепер.

Порівнюючи періодизацію української, білоруської та російської духовної пісенності, очевидною стає певна подібність російської та білоруської традицій, які мають чотири етапи замість п'яти, про тому, що українська духовно-пісенна традиція має більше спільних рис із білоруською, ніж з російською. Різниця у виділенні основних етапів полягає в аналізі та оцінці розвитку духовної пісенності у XVIII – XIX ст. та в радянські часи, а саме доцільність розмежування двох етапів – рукописного та едиційного (XVIII – XIX ст.), а також виділення окремого зарубіжного (діаспорного) періоду в XX ст. Відносно місця діаспори у збереженні та трансляції духовно-пісенної традиції треба зауважити, що в нашому розпорядженні є достатньо пісенників різних конфесій української діаспори, які дозволяють хоча б конспективно реконструювати репертуар і відзначити місце духовної пісенності в житті зарубіжних українців, а також оцінити вплив цих видань на відновлення традицій після проголошення Україною незалежності у 1991 р. Щодо друків духовних пісень в білоруській та російській діаспорах, то наразі даних про них дуже мало, і це стосується передусім білоруської традиції, про що вже йшлося у відповідній частині книги¹. Отже, наразі немає сенсу ви-

¹ Зарубіжні видавництва з випуску християнської літератури російською мовою існували, серед них найвідомішим було брюссельське «Жизнь с Богом», яке після розпаду СРСР припинило своє існування. Видавництво спеціалізувалося на друках богослужбових книг та молитовників, різноманітної християнської літератури, однак серед видань відсутні збірки з духовними піснями.

діляти окремо діаспорний період в російській духовно-пісенній традиції, як і в білоруській. Щодо радянських часів, то у цей період духовна пісенність розвивалися у підпіллі, продовжуючи, але не оновлюючи традиції, що склалися на початок ХХ ст. Саме тому ми не виділяємо окремо радянський (атеїстичний) період від дорадянського попри те, що умови розвитку духовно-пісенної традиції були різними.

Перший період, названий нами як *українсько-білоруський*, тривав не більше ніж півстоліття (остання третина ХVII – початок ХVIII ст.). Особливість його полягає у процесі вкорінення українсько-білоруської духовно-пісенної традиції на російському ґрунті.

Збережені джерела, на яких можна роботи висновки щодо розвитку духовної пісенності, є у достатній кількості, вони є репрезентативними для характеристики першого етапу розвитку російської духовної пісенності у його поетичних, жанрових та стильових вимірах. Більшість рукописів цього періоду зберігаються у Російській державній бібліотеці (м. Москва) та Російській національній бібліотеці (м. Санкт-Петербург), Державному історичному музеї (м. Москва), Російському державному архіві давніх актів (м. Москва), Російському державному історичному архіві (м. Санкт-Петербург), а також інших інституціях. Низка пісенних творів з цих рукописів опублікована філологами та музикознавцями¹, також у розвідках науковців нерідко (як додатки) надруковано тексти та музику духовних пісень ХVII ст. Отже, інтерес до початкового етапу розвитку російської пісенності, що виник наприкінці 90-х рр. ХХ ст., сьогодні не зменшується: це підтверджується працями науковців і публікацією першоджерел. Цінність російських рукописів останньої третини ХVII ст. полягає в тому, що у них збережено цілісний шар польської, української, білоруської та російської пісенності не лише у її текстових, а й музичних варіантах, тоді як українські й білоруські рукописи зберегла лише тексти духовно-пісенних творів.

Регіональні та соціокультурні аспекти розвитку російської духовно-пісенної традиції є важливими для розуміння її специфіки. Щодо регіональних особливостей, то у цей період говорити про неї ще зарано, однак виділимо, окрім Москви, новоєрусалимський осередок (монастир у Новому Єрусалимі під Москвою), який відзначився оригінальною поетичною творчістю. Серед видатних постатей новоєрусалимських піснетворців – ієромонах Герман, автор низки популярних духовних пісень.

¹ Рукопис з фонду ДІМ (ф. Основний, № 1938) опубліковано О. Дольською [239], тексти польських пісень з РНБ (ф. М. Погодіна, № 1974) видано В. Нойманом [228].

Відзначимо, що серед ченців монастиря були й переселенці з Речі Посполитої, чим пояснюється культивування нових європейських барокових пісенних форм.

Творці нового духовно-пісенного репертуару в Московській державі також добре знали польський репертуар і були обізнані з новими поетичними та музичними формами. Саме тому в Московії було швидко створено духовні пісні нового європейського стилю. Втім, нові пісенні твори не завжди радо сприймалися консервативним московським духівництвом. Як зазначає Д. Штерн, взагалі не йшлося, щоб їх використовували на богослужінні, також є свідчення, що «навіть і у нелітургічних функціях православні москвичі кинули підозрілим оком на ті нові пісні на польську манеру» [213, с. 323]. Але вони могли іноді звучати у православних храмах. Так, пісню ієромонаха Германа «Радуйся з'яло, дщи Сїоня» було написано та виконано в церкві Новоєрусалимського монастиря з нагоди повернення патріарха Никона із заслання у 1681 р. Також у Москві співалися духовні пісні у церквах на пошану високопоставлених осіб, але це були одноразові акції з нагоди особливих подій. Однак велика кількість пісень створювалася не для поодиноких випадків вітання духівництва, а й для співу під час трапези або у вільний час ченців [213, с. 324]. Отже, у цей період було сформовано та закріплено сфери використання російської духовної пісні, спільною рисою яких є її позабогослужбове виконання, яке й до сьогодні характеризує російську православну духовно-пісенну традицію.

Зазначимо ще один момент, особливо важливий для характеристики українського та білоруського компонентів східнослов'янської пісенності. Цей період ми визначили як українсько-білоруський, однак він є українсько-білоруським стосовно традиції, що формувалася у Московській державі. Річ у тім, що багато пісень, створених українцями і білорусам у Москві, які мали виразні національно виражені риси, сьогодні вченими автоматично долучаються до української та білоруської традиції, нібито вони були відомими та поширеними на українських та білоруських землях. Ми вже говорили у частині, присвяченій білоруській традиції, що поетичні псалми Симеона Полоцького не були зафіксовані у білоруських джерелах XVIII ст., в той час як в російських вони переписувалися ще в XIX ст. Натомість псалми Дмитрія Ростовського були відомі на українсько-білоруських землях і увійшли до «Богогласника». Різниця полягає не в художній якості музично-поетичних творів Дмитрія Ростовського, а в тому, що вони були написані в український період його творчості, а тому були відомі і на українських теренах, на відміну від доробку Симеона Полоцького, створеного у Москві. Отже, щодо українсь-

ко-білоруської традиції, то при її аналізі важливо розуміти особливості трансляції духовно-пісенного репертуару і не залучати механічно весь українсько-білоруський репертуар, що функціонував у Росії, до української або білоруської духовно-пісенної традиції, або інтерпретувати його як твори української або білоруської східної діаспори.

Наостанок зазначимо долю російського пісенного репертуару першого періоду. Унаслідок політичних змін і перенесення столиці Московської держави до Петербургу, а також переорієнтації духовної пісенності у світське річище (віватні канти), барокова традиція в Російській імперії швидко втрачає актуальність. У пісенниках XVIII ст., особливо у першій половині, подекуди трапляються барокові пісенні твори (поетичні псалми Симеона Полоцького, деякі пісні з новоєрусалимського репертуару, пісні Димитрія Ростовського тощо), однак музично-стильова переорієнтація розмежувала стару (московську) та нову (петербурзьку) традиції.

Щодо *конфесійної складової* російської духовної пісенності, то уся вона створювалася у православному середовищі. Значна кількість польських пісень, переважно католицьких, а частково тих, що потрапили до польського репертуару з протестантських джерел, втратили свої конфесійні ознаки і сприймалися як твори загального християнського змісту. У цілому в цей період було закладено одноконфесійний вектор розвитку російської духовної пісенності, який був незмінним до початку XX ст.¹, коли почала активно розвиватися протестантська духовна пісенність.

Серед *жанрово-тематичних пріоритетів* російської духовної пісенності – пісні до свят господського (Різдво, Великий Піст, Великдень) циклу, до Богородиці (пісні молитовного характеру, без пісенних творів до календарних свят), твори покаянного та славильного змісту. Також у російському репертуарі були дуже популярними поетичні переспіви Псалтиря та біблійних текстів. Пісні до святих траплялися не так часто, однак популярним був жанр місяцеслова, де в одному творі містилася згадка про всіх святих, що випадали на кожен місяць. Біблійні пісні та місяцеслови є специфічними жанрами, які характерні лише для російської традиції, навіть у тому випадку, коли її створювали білоруси чи українці, оскільки ці жанри невідомі на українських та білоруських землях. Псалтирна пісенність у Росії також представлена значно більшою кількістю творів, ніж в Україні або Білорусі. Зазначимо, що в корпусі польських пісень містилися твори, що репрезентували суто католицькі пісенно-літургічні жанри, се-

¹ Старообрядців ми розглядаємо як різновид православ'я, хоча їх пісенна традиція була багато у чому відмінною.

ред яких були адвентові та євхаристичні пісні, фрагменти молитовних богородичних годинок тощо. Однак ці твори в російському репертуарі сприймалися як твори духовного змісту без жанрово-літургічних конотацій. Як висновок зазначимо, що жанрово-тематичні пріоритети російської пісенності закладалися саме в цей період, і у подальшому, попри зникнення деяких жанрів, їх система практично не змінювалася.

Відзначимо *мовні пріоритети* російської духовної пісенності. Більшість духовних пісень цього періоду написано модернізованою церковнослов'янською мовою: нею писали українські (Єпифаній Славинецький, Дмитрій Ростовський) та білоруські автори (Симеон Полоцький), що працювали в Московії. Російська мова з'являється в духовних піснях лише у XVIII ст. Щодо книжної української (білоруської) мови, то вона, як правило, у московських рукописах пов'язана зі світською пісенністю, однак у духовно-пісенних творах вона також представлена, хоча й значно меншою мірою. Польський корпус пісень був популярним до початку XVIII ст. Пісні польською мовою записувалися за допомогою кириличної транслітерації, яка не мала уніфікованого характеру. Їх фонетична відмінність від класичної польської мови свідчить про трансляцію цього корпусу пісень не поляками, однак людьми, які її розуміли, тобто вихідцями з Речі Посполитої. У російських рукописах цього періоду відсутні пісні латинською мовою. Пізніше, у XVIII ст. ми можемо натрапити на латиномовні твори, але скоріше як виняток. Цим російська традиція суттєво відрізняється від української і білоруської, де пісенність латинською мовою була важливим компонентом національної традиції.

Музично-стильові пріоритети російської духовної пісенності є аналогічними до західноєвропейських барокової доби. Попри обмеження у засобах музичної виразності (кантове триголосся), пісенні твори позначені різноманітністю фактурних рішень – від простого кантового триголосся з двома паралельними голосами і мелодизованим басом до доволі складних партитур з імітаційною поліфонією. Не усі триголосні партитури зручні для вокального виконання, однак очевидним є орієнтація на вокальний тип письма. Характерним для пісенних творів є використання тих самих мелодій для різних текстів, не лише духовних, а й світських. Духовним пісням скорботного змісту притаманна мінорна ладова сфера, урочистим та славильним – мажорна, однак ця закономірність не є обов'язковою для творів з менш вираженим смисловим нахилом: наприклад, богородичні пісні благального змісту могли бути і мажорними, і мінорними. Риторичні фігури як типові засоби барокової музики у піснях трапляються вкрай рідко через специфіку жанру пісні, де мелодія не має можливості ілюструвати кожен деталь тексту, а пови-

нна передавати його загальний зміст. Триголосний тип фактури, що прийшов до Росії з Європи через Україну та Білорусь, закріпився у російській традиції і був популярний в ХІХ ст., тоді як в Україні та Білорусі він у цей час вийшов зі вжитку.

У цей період розвитку російської пісенності важко встановити зв'язок з *фольклорною традицією*, оскільки новий репертуар тільки прийшов до Московської держави і процес його фольклоризації ще не почався. Також у цей період відсутній і зворотній зв'язок – вплив фольклору на духовну пісенність. Натомість у пісенно-кантовій творчості яскраво виявлено вплив побутової музики як важливого елемента *популярної культури*. Пісенні й танцювальні інтонації ми знаходимо не лише у світських, а й духовних піснях. Нові інтонації не були російськими, як і не були українськими або білоруськими, а спиралися на зразки європейської світської музики, яка в добу бароко мала сильний вплив на церковну.

Другий період є найбільш тривалим: він розпочався на початку ХVІІІ і завершився на зламі ХІХ – ХХ ст. Цей період ми назвали рукописним, оскільки пісенний репертуар транслювався переважно за допомогою рукописів.

Щодо *джерельної бази*, то цей період представлений значною кількістю рукописних пісенників, що зберігаються у книгосховищах Росії. Рукописні співаники російської традиції є в невеликій кількості також в українських зібраннях. Порівняльний аналіз рукописів української та російської традицій дозволяє наочно засвідчити серйозні відмінності між ними. Друки духовних пісень були нечисленні і не впливали на загальний розвиток російської традиції. Дане спостереження стосується передусім православних та старообрядницьких рукописів, протестантські течії (поволзькі лютерани та меноніти) представлені незначною кількістю джерел і в основному пізнього походження (кінець ХІХ – ХХ ст.¹)

Соціокультурні аспекти розвитку російської духовно-пісенної традиції можна розглядати з різних позицій, ми зупинимося лише на двох – формі трансляції пісенного репертуару та його функції. Основною формою запису духовних пісень у ХVІІІ – ХІХ ст. були рукописи – нотовані та ненотовані. Обидва типи були однаково популярні. Тим самим російська традиція суттєво відрізнялася від української та білоруської, де нотовані рукописні пісенники були більш рідким явищем. Ро-

¹ Вивченням німецької духовно-пісенної традиції Поволжя та Сибіру займається російська дослідниця Л. Егле, в розпорядженні якої є багатий матеріал, зібраний в фольклорно-етнографічних експедиціях в Красноярському краї та Кемеровській обл. у 1995–2015 рр. [39, с. 20]

сійський пісенник цього періоду характеризувався вільним розташуванням пісенного репертуару. Алфавітний принцип упорядкування, характерний для новоєрусалимських рукописів, вийшов з ужитку, однак ліг в основу алфавітного покажчика пісень. Зазвичай він був на початку рукописного пісенника і записувався червоним кольором. Покажчик пісень був не у кожному рукописі (у деяких він міг не зберегтися), однак саме він є тією ознакою, яка відрізняє російські рукописи від українських або білоруських. Іноді пісенники містили і світські твори, однак найчастіше у збірках того періоду були лише духовні пісні.

Нагадаємо, що вільний тип організації стане провідним у протестантських (баптистських) виданнях ХХ ст., де пісні групуватимуть не тематично, а вільно розміщуватимуть у збірці, а допоміжним інструментом у пошуку пісень стануть алфавітний або тематичний покажчики. У цьому ми вбачаємо спорідненість російської православної пісенності з протестантською, що виявляється у способі упорядкування пісень у збірці. Близькість із протестантськими пісенниками не є випадковою, бо, як уже було зазначено, збірки духовних пісень бувають двох типів, перший з яких зберігає структуру літургічної книги, другий відмовляється від неї. Щодо російської православної пісенності, то вона ніколи не призначалася для виконання на богослужінні, і, відповідно, не створила та не використовувала форму пісенника літургічного типу. Нерегламентований спів духовних пісень, що не були частиною православної літургії, та вільне використання пісень на баптистському богослужінні стали тими точками дотику, які зблизили форму пісенників двох різних традицій – православної та протестантської.

Щодо друків духовних пісень, то у Москві у 1799 р., тобто невдовзі після виходу почаївського «Богогласника», було видано книгу «Духовные и торжественные псалмы, собранные в пользу любителей оных московским купцом Яковом Добрыниным». Цей збірник містив 96 духовних та світських текстів без вказівки на авторство. Вочевидь, це видання відображало смаки видавця – книгопродавця Я. Добриніна [149, с. 22]. У цілому видання Я. Добриніна наслідувало форму, типову для російських рукописних пісенників, тому його можна вважати репрезентативним для російської духовно-пісенної традиції під оглядом як репертуару, так і структурування. Відсутність типової структури російського пісенника і невизначеність щодо потенційного споживача стали причиною того, що книга Я. Добриніна не змогла стати взірцем духовно-пісенних друків, подібним до українського почаївського «Богогласника». Втім, вихід книги свідчить про актуальність такого роду видань. Та коли церковною владою Православної Церкви Російської імперії було

вирішено розпочати друк духовних пісень, за основу синодальних видань межі XIX – XX ст. взяли саме українську модель як найбільш досконалу для пісенників східно-християнської церковної традиції.

Стосовно *регіонального аспекту* російської духовно-пісенної традиції, то її вивчення є прерогативою російських учених. Сьогодні такі дослідження є, але вони передусім стосуються або фольклорної традиції (православні духовні стихи), або старообрядницького репертуару (старообрядницькі духовні стихи). Зазначимо, що і в російських старообрядців, і у фольклорній традиції православних представлені українські барокові пісні, що прийшли до Росії у XVII ст.¹ Російська книжна духовна пісенність у її регіональному розмаїтті ще не ставала предметом спеціального дослідження, хоча у книгозбірнях є рукописи з різних російських міст – Ярославля, Твері, Новгорода, Ростова та ін. Зазначимо, що зміст цих рукописів не був принципово відмінним, однак відображав локальні традиції. Так, у вже згадуваному пісеннику 1838 р. з Ростова [311], де особливо шанованим був Дмитрій Ростовський, є багато пісень, які належать перу святителя, а також твори, написані на його честь. Такої концентрації пісень Дмитрія Ростовського немає у більшості російських пісенників, і зміст рукопису пов'язаний саме з місцевою традицією. Цікавим міг би стати розгляд книжної (не фольклорної) православної (не старообрядницької) рукописної традиції Уралу, Сибіру, Далекого Сходу XVIII – XIX ст., якщо будуть знайдені відповідні джерела.

Серед *конфесій*, що репрезентували російську духовно-пісенну традицію XVIII – XIX ст., найбільшою є православна. Конфесійна однорідність є специфічною рисою російської духовної пісенності. Старообрядці, які фактично є відгалуженням православ'я, хоча формально до нього не належать, мають свій репертуар, який частково збігається з православним, однак має свої відмінності.

У XVIII – XIX ст. до Російської імперії, як зазначає російська дослідниця німецької музичної традиції Л. Егле, переїхало близько 70 тисяч переселенців, які утворили понад 300 німецьких колоній, з яких понад 100 було у Поволжі. Німецькі колоністи поселялися «строго відокремленими етноконфесійними групами, вони створили лютеранські (Schaffhausen, Bettinger, Basel, Unterwalden, Reinwald, Rosenheim), католицькі (Wittmann, Urbach, Rohleder, Mariental, Brabander, Rothammel, Leichtling) та менонітські (Rosental, Reinsfeld, Bergtal, Liebental, Hoffental, Strassburg) колонії» [40, с. 521]. Тривалий час німецьке населення було

¹ Див., наприклад, опис старообрядницького пісенника поморської традиції середини XIX ст. у розвідці А. Хачаянц [205].

ізолюваним від російського та зберігало мову, народні звичаї, релігію, і, відповідно, звичаї, обряди, народні та духовні пісні [39, с. 17]. Духовна пісенність протестантських конфесій, представлених у Росії іноземцями, через ізоляцію не впливала на розвиток російської пісенності, а протестантський духовно-пісенний репертуар не мав спільних пісенних творів з православним.

Жанрово-тематичні пріоритети російської духовної пісенності мало чим відрізнялися від попереднього періоду. З репертуару вийшли лише біблійні пісні та поетичні місяцеслови. Натомість була продовжена та розвинена псалтирна пісенність, культивування якої споріднює російську православну та протестантську традиції. Найулюбленішою тематикою у російському репертуарі стали твори покайного, молитовного, благального, есхатологічного змісту. Менш поширеними були пісні до християнських свят, що пов'язане з відсутністю паралітургічної традиції співу пісень, оскільки потреба у піснях до церковних свят виникала лише тоді, коли вони виконувалися в храмі. Цікаво, що низка пісень на календарні свята та до найбільш шанованих святих в російському репертуарі були українського походження («На Фаворі преобразися», «Горы сладость искапайте», «Златокованную трубу», ін.).

Серед *мовних пріоритетів* російської духовної пісенності – церковнослов'янська та російська. Церковнослов'янською написані пісні, створені у барокову добу, нові пісенні твори писалися російською мовою. Популярні в Росії пісні українсько-білоруського репертуару, написані книжною українсько-білоруською мовою, продовжують співатися без будь-яких суттєвих лексичних змін. Польські пісні ще на початку XVIII ст. зникли з репертуару, продовжувалися співатися лише ті твори, що були перекладені наприкінці XVII ст. церковнослов'янською мовою. Пісні латинською мовою, що були відсутні у попередньому періоді, нами знайдено лише в одному рукописі російського походження, переписаного у 50–70-х рр. XVIII ст. [303]. Німецьку мову у духовних піснях використовували католицькі та протестантські громади католиків, лютеран та менонітів.

Музично-стильова палітра російської духовної пісенності цього періоду орієнтується на два провідні стилі цієї доби – бароко та класицизм. Бароковий стиль був актуальний для нових пісень до середини XVIII ст., пізніше репертуар створювався, спираючись на класицистичні взірці. Прикметним є той факт, що не всі духовні пісні, написані на вірші поетів-класицистів, у стильовому відношенні спиралися на музичний класицистичний стиль. Не втратили актуальності і деякі барокові пісні, що переписувалися до початку XX ст., а деякі співалися і у XX ст.

Щодо романтичних тенденцій, то вони також наклали свій відбиток на духовну пісенність, але меншою мірою, ніж на світську. Цікавими є втілення класицистичних рис у піснях, що записувалися у традиційному кантовому триголоссі. Автори триголосних варіантів духовних пісень, залишаючись у рамках засобів доби бароко, намагалися передати специфіку нового стилю, внаслідок чого твори, що спиралися на класицистичний стиль, частково його архаїзували. Твори класицистичного стилю, як вже неодноразово зазначалося, є прикметною рисою російської духовної пісенності, чим різняться від української та білоруської, де риси класицизму виявлено лише на рівні елементів.

Запис традиційної кантової фактури духовно-пісенних творів православної традиції впродовж двох століть поступово модернізувався: з'являються тактові риси, фермати та відображається затакт, чого не було в рукописних пісенниках більш раннього періоду. При цьому використовується київська квадратна, а не італійська нотація, серед ключів найчастіше трапляються скрипковий та басовий, лише іноді вживаються ключі *до*. Представники старообрядницької традиції записували пісенні твори, у тому числі барокової традиції, в одноголосному вигляді крюковою нотацією. При цьому мелодії в цілому зберігалися, рідко коли пісні отримували новий варіант або значно змінювали оригінал. У російських старообрядницьких рукописах є твори й українсько-білоруської, і навіть польської традиції¹. Запис новітніх пісень європейської традиції (у тому числі європейського походження) середньовічною крюковою нотацією має аналоги в католицькому світі, зокрема запис хоральною нотацією (якою фіксували григоріанські піснеспіви) пісенних творів, написаних у бароковому та класико-романтичному стилі. Такі зразки є свідченням про спробу включити нові твори за допомогою середньовічних маркерів сакральності (у даному випадку – за допомогою середньовічної нотації) до давньої церковної традиції.

Зв'язки з *фольклорною традицією* посилилися у XIX ст., коли низка книжних духовних пісень фольклоризувалася, тим самим приєднавшись до традиційних російських духовних стихів. Фольклоризовані барокові пісні, як вже зазначалося, у російському музикознавстві розглядають як пізніший шар духовних стихів. Щодо зв'язків духовної пісенності з *популярною* музичною культурою, то, як і в попередній період, пісенні твори духовного змісту були тісно пов'язані з побутовою музикою. У другій половині XVIII ст. на зміну бароковому прийшов галант-

¹ Див. записи двох польських пісень крюковою нотацією у старообрядницькому рукописі та їх розшифровки у [180, с. 100–106].

ний стиль, що досить часто використовувався в духовних піснях. Поєднання популярного у той час легкого музичного стилю з текстом духовного змісту треба інтерпретувати як данину епосі.

Третій період, названий нами *новітнім*, розпочинається на зламі XIX – XX ст. і триває до 90-х рр. XX ст. На цей час припадає оновлення російської духовно-пісенної традиції, зокрема розширення її конфесійної палітри. Неоднорідність новітнього періоду пов'язана зі складними політичними умовами, зокрема з політикою державного атеїзму у СРСР, унаслідок якого будь-яка релігія зазнавала утисків. Та попри складні умови функціонування, цей час позначений певною жанровою та стильовою цілісністю, що дозволяє розглядати розвиток духовної пісенності XX ст. як один період.

Джерельна база, що репрезентує цей етап розвитку духовної пісенності, містить друковані пісенники (православні «Богогласники» межі XIX – початку XX ст., протестантські пісенники І. Проханова, видані у першій третині XX ст.), а також рукописні пісенники православної, старообрядницької, лютеранської традицій. Рукописні співаники продовжували переписуватися протягом усього XX ст., в той час як друковані видання релігійного змісту були заборонені з 30-х рр. XX ст. і тиражувалися лише підпільно. Ми зосередимо увагу передусім на друкованих виданнях, поява яких розпочинає новий період розвитку російської пісенності, оскільки рукописні співаники як форма поширення репертуару були продовженням традицій попереднього періоду. Зазначимо однак, що саме рукописна традиція відіграла важливу роль трансляції духовно-пісенного репертуару в часи переслідування християн радянською владою. Сьогодні співаники радянської доби поступово потрапляють у поле зору вчених. Як приклад наведемо зразок лютеранської збірки, знайденої в експедиції Л. Егле, що була переписана Філіпом Конрадів (1902 р. н.), засланим з АРСР німців Поволжя до Красноярського краю, у 60-ті рр. XX ст. за зразком друкованих. У пісеннику зафіксовано 501 твір німецькою мовою. Кожна пісня має свій порядковий номер. Піснеспіви розташовано за церковним календарем, наприкінці є зміст, де назви усіх пісень записано за абеткою. На відміну від друкованих видань, у збірці відсутні вказівки на мелодії [38, с. 74]. Відзначимо тісний зв'язок рукописної та едиційної традиції німецьких лютеран Росії, де перша стає актуальною лише у зв'язку з неможливістю мати друкований варіант пісенників. В інших християнських конфесіях подібний зв'язок є менш очевидним, однак продовжує ті традиції, що склалися на початку XX ст.

Соціокультурні аспекти розвою російської духовно-пісенної традиції розглянемо на прикладі двох *конфесійних* традицій, що репрезен-

тували російську пісенність у цей період – православної та протестантської, розвиток яких (особливо останньої) тісно пов'язаний з появою друкованих пісенників.

Відомо, що друковані видання, призначені для співу, не відображають реальну виконавську практику, але вони спрямовані на створення того ідеального зразка книги, що є необхідним для повноцінного розвитку співацької традиції конфесії. Коли цей ідеал збігається із соціокультурними запитами, видання стає популярним, і навпаки. Видання духовних пісень у вигляді великих збірок також є символом зрілості традиції, оскільки воно є своєрідним засобом кодифікації кодифікації. Друк духовно-пісенних творів міг мати, окрім релігійної, ще й інші функції. Тож розглянемо особливості друку духовних пісень у Російській імперії на початку ХХ ст.

Як вже було зазначено, у Росії, в силу специфіки розвитку духовно-пісенної традиції на національному ґрунті, так і не було створено традицію нотодруку духовних пісень. Однак наприкінці ХІХ ст. виникає така потреба, причому лише там, де була поширена практика співу пісень у зв'язку з богослужінням, тобто на територіях України та Білорусі. Такі видання мали соціокультурну спрямованість – скоригувати сталі практики співу духовних пісень серед православних українців та білорусів в офіційне православне річище. Показовим тут є місця цих видань – Київ, Гродно, Холм, тобто там, де ця традиція була живою і актуальною. У переліку видань немає жодного російського міста, за винятком Петербурга, оскільки в Росії традиції паралітургічного співу ніколи не існувало. Петербурзькі видання, надруковані у столиці, мали бути взірцем для інших видань такого типу. Офіційні російські «Богогласники» не були спрямовані на розвиток духовно-пісенної традиції, а лише на її зберігання й очищення від усього неправославного. Про ретроспективну спрямованість цих видань свідчила і форма запису пісень у другій частині, де пісенні твори подавалися в гармонізації, що була стилізована під кантове триголосся, яке на той час стало вже глибокою архаїкою. Риси архаїзації ми знаходимо і в низці українських православних та греко-католицьких друкованих співаниках, які виходили на території Австро-Угорської імперії, однак там у той самий час йшло оновлення пісенного репертуару василіанами, чого не було в Росії. Отже, друк православних «Богогласників» мало що вніс у розвиток російської традиції, позаяк більша частина репертуару у той час була відома або вже відходила в минуле. А щодо української та білоруської традицій, то вони розвивалися своїм шляхом, і ці офіційні видання також мало впливали на її розвиток.

Протестантські видання засвідчили інший соціокультурний вектор розвитку російської духовної пісенності. Поява протестантських видань, першим з яких була ненотована збірка «Гусли» (1902), підготовлена до друку І. Прохановим, стала показовою щодо змін до фактично одноконфесійної парадигми розвитку російської пісенності. Значного впливу на розвиток російської духовно-пісенної традиції проханівські видання не мали, але саме вони засвідчили потенційну можливість поліконфесійного вектору розвитку духовної пісенності Росії. Видання десяти збірок («Десятисборник») І. Прохановим у 1927–1928 рр. у трьох томах з нотами свідчило про соціальний запит щодо цих друків. Російські протестантські пісенники поширювалися і в українських громадах в радянську добу, вплинувши на розвиток української протестантської (баптистської) пісенності. Видання І. Проханова заклали основу російської баптистської традиції¹, яка не зникла під час гонінь на протестантів у радянські часи, хоча й функціонувала у підпіллі. Після розпаду СРСР вона була відновлена, оскільки було достатньо легко поновити репертуар через значну кількість видань першої третини ХХ ст. Значення протестантських збірок на розвиток російської духовної пісенності не є очевидним, позаяк ці піснеспіви не увійшли до російської православної традиції, однак вони стали символом не лише поліконфесійності духовно-пісенного репертуару, а й виконання духовних пісень сучасною російською мовою, без архаїзмів та церковнослов'янізмів ХVІІІ – ХІХ ст., що стало нормою у ХХ ст. У цьому контексті протестантська духовна пісенність за функцією близька до творчості нововасиліанських піснетворців або білоруських римо-католиків початку ХХ ст.

Під час гонінь на релігію за часів радянської влади пісенна традиція не переривалася, хоча її розвиток було загальмовано. Стосовно її розвитку за межами Росії, у діаспорі, то якщо вона існувала, вона не була такою потужною, як українська.

Щодо *регіональної специфіки* духовно-пісенного репертуару різних конфесій цього періоду, то вона є предметом спеціального дослідження російських учених, хоча у поле зору науковців ще не потрапили всі конфесії. Ми ж наголосимо на тому, що друки духовних пісень – православні та протестантські – спрямовані не на збереження специфіки локальних традицій, а відображають тенденції щодо уніфікації реперту-

¹ Дослідники російської баптистської пісенності Н. Лозовська та Д. Фокін назвали збірку «Гусли» І. Проханова «Проханівським псалтирем» [124, с. 60], вказуючи на значення цього зібрання для розвитку традиції.

ару та централізації його розповсюдження¹. У цьому контексті цікавим може бути вивчення рецепції друківаних видань у різних регіонах, що засвідчують ступінь закритості чи відкритості локальних осередків до новацій, запропонованих видавцями.

Жанрово-тематичний спектр російської духовної пісенності у цей період був розширений за рахунок поповнення творами, що були важливими для протестантської традиції – піснями про таїнства, церкву, навернення та покаяння, слідування вченню Христа та ін.² Щодо традиційних для Росії конфесій, то їх жанрова палітра була сформована в попередній період, і у ХХ ст. не зазнала принципових змін. Зазначимо, що на сьогодні російські вчені не створили єдиної класифікації жанрів духовної пісенності книжної та фольклорної традицій. Це пов'язано передусім зі специфікою побутування творів, коли в кожній релігійній та етнічній групах подібні піснеспіви мають різні дефініції. Як зразок наведемо жанрову класифікацію російських духовних пісень пісенної традиції духоборів³. Дослідниця традицій співу донських духоборів А. Зерніна визначає три типи піснеспівів – псалми, стихи та стишки. Авторка також зазначає, що самі духобори вичленовують із корпусу піснеспівів ще молитви та гімни. Псалми є творами непісенних форм, у яких використано фрагменти зі Св. Письма. Також до псалмів іноді потрапляють давні духовні стихи. Жанр духовних стихів є подібним до усієї російської традиції, але їх зміст скориговано відповідно до вчення та світогляду духоборів. Щодо стишків, до вони зачисляють до них авторські силабо-тонічні тексти, створені духоборами або перероблені ними вірші російських поетів. Стишки виконуються на мотиви народних або авторських пісень і є різновидом духовної пісні, хоча цим терміном представники цієї течії не користуються [52, с. 70–72]. Отже, духовно-пісенні твори пізнього періоду мають свою жанрову дефініцію («стишки»), яка відокремлює давній духовно-пісенний шар від нового.

¹ У російській традиції є й винятки, приміром, незавершена збірка І. Проханова, «Песни союза», у якій автор зібрав піснеспіви, що відображали національні традиції народів Росії.

² Пісні цієї тематики існували в духовно-пісенному репертуарі німецьких лютеран та менонітів, що проживали в Росії, але вперше вони стали поширюватися російською мовою лише з появою російськомовного баптистського репертуару.

³ Релігійна течія духоборів яких виникає у другій половині XVIII ст. Духобори мешкали спочатку на території Катеринославської губернії, пізніше осередки духоборів з'являються на півдні Росії, в Закавказзі, Канаді.

Серед *мовних пріоритетів* російської духовної пісенності – російська мова; у барокових піснях, що збереглися в російському репертуарі, без змін залишено церковнослов'янську та староукраїнську мови.

Музичний стиль російської духовної пісенності ХХ ст. орієнтується на здобутки минулих століть. В основі православної та старообрядницької пісенності лежить традиція, сформована наприкінці ХVІІ ст. і розвинена у ХVІІІ – ХІХ ст., відповідно, пісенний репертуар містить твори барокової та класичної доби. Щодо музичного стилю пізніших епох, то у ХХ ст. набувають особливої популярності пісні-романси духовної тематики, які є актуальними й сьогодні. Пісні-романси, як правило, не друкувалися, а розповсюджувалися в усний спосіб. Записувалися лише тексти пісень, тому цей стильовий напрямок ми аналізуємо передусім за зразками духовних пісень-романсів кінця ХХ ст.

У протестантських (баптистських) церковних громадах у цей період на російський ґрунт транслюється американська традиція духовних піснеспівів, яка у стильовому відношенні спирається на класико-романтичні традиції. Автори духовних гімнів використовували засоби музичної виразності (стриманий темп, хорове чотириголосся, де переважає хоральна (акордова) фактура, гімнічні інтонації та ін.), характерні для музики цієї конфесії. Втім, баптисти культивували не лише хорові пісні-гімни. Показовою є збірка І. Проханова «Гусли», де у змісті укладач класифікує піснеспіви збірки за музичною структурою, виділяючи гімни для жіночого та чоловічого хорів, гімни для сольного виконання, дуети, сольні піснеспіви та дуети з хоровим завершенням, мелодекламації та гімни для загального співу. Сольні піснеспіви за жанром можна окреслити як романси або романси-арії, які, на відміну від класичних хорових гімнів, за стилістикою є більш сучасними й орієнтуються на музичний стиль доби модернізму¹. Модерністичним є й єдиний мелодекламаційний твір «Обвитый чистой плащаницей» (№ 4156), у якому низхідний хроматичний рух музичного супроводу (риторична фігура *katabasis*) символізує покладення Христа у гріб. Майже всі модерністичні музичні твори вміщені наприкінці збірки як варіант хорових піснеспівів класико-романтичного стилю. Однак основою російського протестантського репертуару стали запозичені та новостворені піснеспіви (гімни), що спиралися на класико-романтичний музичний стиль.

Зв'язок книжної традиції з *фольклорною* у цей період продовжувався, хоча основний етап фольклоризації книжних пісень вже було пройдено. Щодо дослідження релігійної фольклорної традиції, то в радянську добу християнський фольклорний шар не вивчався, у виданнях

¹ Автором багатьох сольних піснеспівів та дуетів є Г. Драненко.

фольклористів пісенні твори християнського змісту були відсутні. Однак після зняття заборони на вивчення релігійного фольклору в пострадянську добу з'ясувалося, що він нікуди не зникав. Так, дослідниця духовного стиха на Уралі М. Казанцева зазначає, що від перших повоєнних років до 1980-х рр. у Свердловській обл. були кілька співацьких центрів (Єкатеринбург, Асбест, Ревда, Тагіл, Алапаєвськ). Кожен центр і навіть храм мав свою специфіку виконання («очень високо, «тонким голосом»), а також репертуар [85, с. 254–255].

Четвертий період розвитку російської духовної пісенності, окреслений нами як *сучасний*, розпочинається на початку 1990-х рр. і триває дотепер. Як у пострадянському просторі загалом, у цей час відбувається активне відродження християнського життя, у тому числі й традицій співу духовних пісень.

Джерельна база вивчення цього етапу російської духовно-пісенної традиції є достатньо великою, вона містить друковані видання різних християнських конфесій, а також віднайдені фольклористами та введені до наукового обігу рукописні збірники духовних стихів, що репрезентують цей і попередній період розвитку російської духовної пісенності. Ці відомості є розпорошеними, оскільки у поле зору кожного вченого рідко потрапляє більш ніж одна конфесія. Найбільша кількість праць присвячена вивченню старообрядницької традиції, що засвідчено у розвідках Н. Мурашової, присвяченій вивченню духовного стиха в Росії. Авторка зазначає, що з 90-х рр. ХХ ст. опубліковано близько 200 праць з історії старообрядницького духовного стиха, захищено 3 докторські та 6 кандидатських дисертацій [150, с. 108], називає імена близько 30 сучасних авторів, які сьогодні працюють у царині дослідження старообрядницького духовного стиха [149, с. 37]. Відповідно, джерельна база для вивчення цього жанру є розлогою.

У дослідженні сучасного етапу розвитку російської духовно-пісенної традиції також важливими є інтернет-джерела, що містять текстові, нотні, аудіо- та відео-матеріали. Оскільки новий пісенний репертуар ще не зазнав перевірки часом, тому давати остаточні оцінки його нинішнього стану та значення у розвитку традицій поки що зарано. Та однозначно показовим є сам факт оновлення корпусу духовних пісень при опорі на традиції, що склалися три століття тому.

Соціокультурні аспекти розвитку російської духовно-пісенної традиції тісно пов'язані з процесами, що відбувалися наприкінці ХХ ст., а саме з розпадом СРСР та входженням усіх пострадянських країн у світовий культурний простір. Це сприяло відродженню та оновленню музичних традицій усіх християнських конфесій, у тому числі й духовно-пісенного репертуару. Важливим у цьому контексті є постмодерністські

впливи на розвиток духовної пісенності, що виявляються в конфесійному та стильовому плюралізмі, характерному не лише для російської традиції, а й світової.

Російські *регіональні* духовно-пісенні традиції сьогодні вивчаються переважно на прикладі старообрядницької та православної фольклорної пісенності. Назвемо лише кілька робіт. Православні та старообрядницькі духовні стихи Уралу вивчала М. Казанцева [85], православні духовні стихи Калузько-Брянського пограниччя досліджує С. Косятова [109], духовні стихи донських старообрядців – Т. Рудиченко [175]. Серед праць, що досліджують неправославні конфесії, відзначимо роботи Л. Егле ([38]; [39]; [40]) та О. Шишкіної [212], де аналізуються духовно-пісенна традиція російських німців Поволжя та Сибіру, а також дослідження Ю. Фіденко, присвячене сучасній римо-католицькій традиції Сибіру та Далекого Сходу [202]. Дослідження Л. Егле та Ю. Фіденко базуються на ґрунтовному вивченні джерел, серед яких багато унікальних, охоплюють великий і практично недосліджений регіон, створюючи цілісну картину розвитку лютеранської та римо-католицької літургійної музики, більшу частину якої сьогодні складають пісенні жанри.

Конфесійна складова російської духовно-пісенної традиції сучасного періоду є різноманітна і представлена практично усіма християнськими конфесіями, включаючи старообрядницьку. Найбільшу кількість російських християн є православними, тож російська православна пісенність є репрезентативною для національної традиції. Сьогодні в Росії проводяться фестивалі духовної музики, де часто звучать духовно-пісенні твори, розвивається авторська (бардівська) духовна пісня, друкуються пісенники. Щодо православних друків, то їх у цілому небагато відносно до загальної кількості православних віруючих, оскільки основна функція духовної пісні в російській православній традиції – позабогослужбова, коли пісенники призначалися для домашнього співу, а також для молитовних зібрань, прощ тощо. Показовим є перевидання петербурзького «Богогласника» 1900 р., що вийшов у 2002 р. до сторіччя першого видання [251]. Якщо видання початку ХХ ст. намагалися наблизити друк до православних церковних традицій, то перевидання ХХІ ст. продовжило цю традицію. У виданні ХХ ст. було збережено структуру, апробовану в католицькій церковній практиці, натомість сучасний «Богогласник» остаточно структурований відповідно до східного календаря: відлік свят починається не з грудня (свято Різдва Христового), а з вересня (свято Різдва Богородиці). Видозміни пов'язані, на нашу думку, з тим, що за столітній період змінився споживач цієї продукції: видання орієнтоване не на недостатньо «православних», на думку тодішніх ієрархів, українців чи бі-

лорусів, а на сучасних росіян. Продовжує розвиватися й старообрядницька традиція, що транслюється передусім за допомогою рукописів.

Формування римо-католицької літургічної пісенності в Росії було розпочато наприкінці ХХ ст. і кодифіковано у 2005 р. у пісеннику «Воспойте Господу» [261]. Особливості російської римо-католицької пісенності у контексті національної традиції було детально розглянуто у розвідці автора [65], в якій детально проаналізовано це питання. Як висновок дослідження цієї проблеми зазначимо, що російська римо-католицька пісенність не є вкоріненою в національній традиції, вона є штучним продуктом, призначеним для соціокультурних потреб іноземних громадян, що проживають у Росії, та громадян Росії, які походять з католицьких родин, а також нечисленного міського прошарку інтелігенції римо-католицького віросповідання. Відповідно, новостворений російський репертуар не спирається на національні традиції, про що також йшлося у розділі, присвяченому псалтирним пісням. Спроба створити римо-католицький репертуар, який би був пов'язаний з національними культурними традиціями, було здійснено в експериментальному виданні «Сборник церковных песнопений» (Рим-Люблін, 1994 р.) [314]. Та спроба, на нашу думку, виявилася невдалою, оскільки ця прив'язка здійснювалася через поєднання християнської романтичної поезії російських авторів, що мала індивідуалістичний характер, із класичними зразками католицької та протестантської барокової пісенності, де соборне превалує над індивідуальним. Збірка, створена у колах російської католицької інтелігенції, виявилася нежиттєздатною як цілісність. Тому багато експериментальних творів не увійшли до літургічного видання «Воспойте Господу» (Москва, 2005) [261], яке містить дуже мало власне російського репертуару, а більшість піснеспівів є перекладами зарубіжних літургічних пісень, створених у різні часи. Твори з тезаурусу російської національної традиції XVII – XVIII ст. не увійшли до цього видання, в той час як в аналогічних українських пісенниках, де також багато запозичених піснеспівів, широко представлена національна духовно-пісенна традиція. Попри те, у Росії було дуже швидко кодифіковано римо-католицький пісенний літургічний репертуар, чого досі не зроблено в Україні.

Отже, російська римо-католицька пісенність є автономною і не перетинається із загальною лінією розвитку російської духовно-пісенної традиції, на яку вона не впливає, а остання, відповідно, не впливає на неї. Якщо провести паралель з баптистським репертуаром початку ХХ ст., який також призначався для вузького кола російських баптистів, і складався переважно з перекладених американських гімнів, то в культуротворчому плані останній, навіть не будучи популярним серед широких верств російського населення, був більш знаковий, оскільки фак-

тично розпочав та закріпив традицію співу пісень сучасною російською мовою в церковній практиці. Римо-католицький репертуар був створений століттям пізніше, коли це завдання вже було виконано.

Лютеранська російська пісенність була кодифікована практично у той самий час, що й римо-католицька – на початку ХХІ ст. Пісенник «Сборник песнопений Евангелическо-лютеранской Церкви» мав кілька видань (2005, 2007, 2009) [309] і призначався для лютеран усього СНД. Його основним завданням було створити російськомовний пісенний репертуар для вірян, але враховуючи специфіку лютеранських громад СНД, які були строкатими у національному відношенні. Тому тексти низки духовних пісень дублювалися німецькою, англійською, латиською, естонською, фінською, шведською мовами, у збірнику є й деякі піснеспіви латинською мовою, що прийшли з католицької традиції. Як і в католицькому пісеннику «Воспойте Господу», це видання мало орієнтувалося на здобутки російської духовно-пісенної традиції, оскільки не було розраховане на широкі верстви населення.

Стосовно баптистських видань, то вони є найчисельнішими з усіх пісенних збірок, що виходили на території Росії від 1991 р. Серед них є зібрання, призначені для загального співу, що містять лише тексти творів. Найбільшою популярністю користується збірка «Песнь Возрождения» [290], в якій кожне нове видання пропонує більшу кількість пісенних творів. Також виходять збірники, що містять гімни, призначені для виконання професійним хором («Песни христиан» [288]). Баптистські книги для співу продовжують традиції, закладені виданнями І. Проханова, але вміщують не лише класичні, а й сучасні твори.

Отже, на сучасному етапі російська пісенність представлена різними конфесіями, однак усі вони не репрезентують єдину національну традицію як її різні гілки, а є кількома традиціями, що існують паралельно, перетинаючись лише час від часу і не мають спільного ґрунту.

Жанрово-тематичні пріоритети російської православної та старообрядницької духовної пісенності мало змінилися з минулих століть. Серед жанрів, які знову стали актуальними на зламі століть, зазначимо псалтирні пісні, репрезентовані збіркою «Избранные псалмы в современном переводе с нотным приложением» (Москва, 1999) [274], яка на новому історичному етапі відроджує традицію створення псалтирних пісенних парафраз як цілісного циклу. Нові жанри з'явилися і в римо-католицькій пісенності, що було пов'язане з особливостями обряду та церковного року. Серед них – пісні на деякі богородичні свята, яких немає у православному календарі, евхаристичні пісні тощо.

Щодо *мови* російської духовної пісенності цього періоду, то більшість репертуару написана російською мовою, більш давній репертуар, що

зберіг актуальність, не змінив оригінальну церковнослов'янську та староукраїнську мови. У збірках різних конфесій представлені піснеспіви тими мовами, які є репрезентативними для цих конфесій: латинська, польська – для католиків, німецька, фінська, шведська та ін. – для лютеран.

Музично-стильові пріоритети російської духовної пісенності є різноманітними. Стильовий плюралізм, характерний для доби постмодернізму, не міг оминати й російську пісенність. Популярними стають «молодіжні» пісенні твори, що спираються на стилістику сучасної естрадної музики. Ці твори прийшли з протестантського середовища, але стали популярними і в інших конфесіях. Приміром, «молодіжні» пісні ми знаходимо у католицькій збірці «Сборник церковных песнопений», де вони зібрані в окремий розділ «Песни для детей и молодежи» [314, с. 403–493].

Попри консерватизм православного середовища, його також не оминули сучасні стильові течії. Так, деякі сучасні російські православні священики, услід за протестантами, грають у рок-групах, виконуючи твори християнського змісту [161]¹. Та основний корпус пісень складають не «молодіжні» пісні, а твори, що спираються на класичні традиції. Низка нових пісень у римо-католицьких та лютеранських виданнях використовують барокову стилістику; у цих виданнях також значна кількість пісень є автентичними бароковими творами. Відзначимо і православну бардівську пісню, яка є сучасним міським романсом. Отже, стильова палітра сучасної російської духовної пісенності є широкою і є відповідає загальним процесам, що відбуваються у світовій християнській музиці.

Зв'язок з *фольклорною традицією* виявлений менш очевидно через зміну засобів трансляції – фольклорний тип поступово замінюється новітніми формами передачі та збереження інформації. Сьогоднішній етап позначений зацікавленням фольклорною традицією, зокрема регіональною, який вилився у появі численних розвідок, присвячених християнській фольклорній пісенності. Щодо зв'язку з *популярною музичною культурою*, то вона проявляється у використанні стилю розважальної музики у «молодіжних» піснях, поширенні духовних пісень-романсів класичного та бардівського стилю, а також у способах трансляції репертуару – через ЗМІ та інтернет.

Отже, сучасний етап розвитку російської духовної пісенності свідчить про збереження її самобутності та специфічних рис, закладених понад три століття тому, а також про її включення у загальносвітові культурні процеси інформаційної доби.

¹ Автор розвідки О. Павлов чи не вперше проаналізував сприйняття молоддю сучасної християнської музики, відзначивши неоднозначність як самих музичних творів, так і її сприйняття.

ПІСЛЯМОВА

Середньовічне церковне мистецтво як засіб релігійної комунікації людини з Трансцендентним за допомогою художніх засобів у символічний спосіб відтворювало надприродний світ у сакральному просторі богослужіння. У Новий час людина як суб'єкт релігійної комунікації докорінним чином змінила його форми, і у церковному мистецтві з часом ставало все менше середньовічних атрибутів, таких як сакральна мова та музичний «продовжений теперішній час». Антропоцентричний вимір християнського мистецтва, що розпочався у добу бароко, актуалізував нові якості релігійної музики – динамічність, монументальність і одночасно простоту, ясність, прозорість, камерність. Останні набувають особливого значення в жанрі духовної пісні, що максимально повно відповідала запитам християнина Нового часу не лише як індивідуальна пісенна молитва, а й музична складова богослужіння. Простота, доступність і зрозумілість текстів, нескладні мелодії, що призначалися для виконання не професійним хором, а усіма прихожанами, зробили жанр духовної пісні популярним в усій Європі. Функціональне розуміння християнської музики з диференціацією трьох видів – літургійного, паралітургійного та позалітургійного – відбилосся й на жанрі духовної пісні, яка могла звучати і на літургії та інших храмових відправах, стаючи невід'ємною частиною сакрального простору богослужіння, і виконуватися як приватна або суспільна позахрамова молитва, призначення якої – сакралізація повсякденного людського буття.

Виокремлення трьох складових релігійної музики та духовної пісні як її різновиду відбулося на християнському Заході, проте швидко було перейнято й православним світом. Історія східнослов'янської духовної пісенності – це історія пошуків власного шляху розвитку, де спроба зберегти давні традиції, що сягають корінням Середньовіччя, поєднувалася з радикальним оновленням поетичних і музичних форм. У східнослов'янському духовно-пісенному репертуарі XVII ст. ми знаходимо унікальні форми включення гімнографічних і біблійних текстів у пісенну поезію, написану церковнослов'янською мовою, при цьому музичний компонент тих самих духовних пісень не позбавлений танцювальних прообразів, що прийшли зі світської музики.

«Нова сакральність» є відкритою системою, що взаємодіє з різними культурними шарами, серед яких – дохристиянський сакральний світ. Книжна духовна пісня, потрапляючи у фольклорне середовище, зазвичай зберігає християнський компонент як підґрунтя сакрального, що ми бачимо на прикладі лірницького репертуару. Однак не рідкісними є

випадки включення християнських пісень в обрядові практики, що мають дохристиянську генезу, а пісенні твори християнського змісту набувають магичної функції.

Духовна пісня як найпростіший жанр християнської музики є ефективним засобом поширення християнського вчення. Її важливими соціокультурними функціями є проповідницька (конфесійно-полемічна), виховна (катехізаційна) та промоційна. Таким чином, духовну пісенність Нового часу можна розглядати і як складову популярної культури, якщо дистанціюватися від розважальної функції останньої, оскільки способи функціонування духовних пісень у просторі культури, засоби їх поширення вповні відповідають тим параметрам, якими характеризується популярна культура.

Східнослов'янська духовна пісенність не є монолітним корпусом, а складається з трьох національних традицій – української, білоруської і російської. Кожна з них має свої особливості, пов'язані з історією націєтворення та конфесійними пріоритетами. Порівняльний аналіз дозволив розкрити специфіку усіх трьох традицій, підкреслити їх унікальність та вказати важливу роль української духовної пісенності у розвитку двох інших.

Сьогодні ми спостерігаємо сплеск духовної піснетворчості в усіх християнських конфесіях. На відміну від попередніх століть, духовна пісня вже не має полемічного характеру, а спрямована на формування християнського світогляду. Автори нового духовно-пісенного репертуару у своїх творах прагнуть виразити дух часу, при цьому вони зберігають національні й конфесійні традиції як орієнтири її подальшого розвитку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Література

1. Алексеева Н. Ю. Поздний Сумароков как переводчик псалмов // *Russian Literature*. Vol. 75. Issues 1–4 (1 January – 15 May 2014). P. 3–31.
2. Антоненко М. М. Духовна пісня православної традиції в контексті розвитку культури України періоду Незалежності // *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр.* Київ: Міленіум, 2015. Вип. 28. С. 122–130.
3. Баранкевич Л. Ф. Духовный стих в белорусском музыкальном фольклоре: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Минск: БГАМ, 2009. 25 с.
4. Барокові духовні пісні з рукописних співаників XVIII ст. Лемківщини / Вступ, упорядкування і коментарі Олі Гнатюк. Львів: Місіонер, 2000. 336 с.
5. Безугла Р. І. Масова та популярна культура: до проблеми співвідношення понять // *Культура і сучасність: альманах*. Київ: Міленіум, 2010. № 2. С. 86–91.
6. Богданова О. В. Духовна пісня в лірницькому репертуарі // *Історія української музики: у 6 т.* Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2017. Т. 1: Від найдавніших часів до XVIII століття. Ч. 1: Народна музика. С. 325–339.
7. Богданова О. В. Лірницька традиція в контексті духовної культури України: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. 20 с.
8. Бычковский Сергей Данилович. URL: <http://hymns.us.to/bychkovskiy> (дата звернення: 18.09.2017).
9. Васильева Е. Е. Музыкально-литургическое наследие никонова монастыря Нового Иерусалима. Новоиерусалимская школа песнетворчества // *Государство, религия, Церковь в России и за рубежом*. Москва, 2009. Специальный выпуск к № 2. С. 267–275.
10. Васильева Е. Е. Новоиерусалимская школа: Германовы гимны Воскресению Христову // *Государство, религия, Церковь в России и за рубежом*. Москва, 2011. № 1. С. 48–56.
11. Васильева Е. Е. «Песнь песней» новоиерусалимских песнетворцев // *Государство, религия, Церковь в России и за рубежом*. Москва, 2011. № 1. С. 131–145.
12. Васильева Е. Е. Псалтирь в русской культуре второй половины XVII века: историко-стилистические процессы в музыкально-поэтическом творчестве // *Государство, религия, Церковь в России и за рубежом*. Москва, 2009. Специальный выпуск к № 4. С. 446–487.

13. Васильева Е. Е., Заболотная Н. В., Кручинина А. Н., Шмидт В. В. Патриарх Никон: традиция и современность (русское певческое искусство второй половины XVII – начала XVIII века) // Государство, религия, Церковь в России и за рубежом. Москва, 2007. № 1–2. С. 98–126.

14. Васильева Н. В. Творчество Галины Уствольской в аспекте «новой сакральности»: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Нижний Новгород: НГК им. М. И. Глинки, 2008. 24 с.

15. Возняк М. З культурного життя України XVII – XVIII вв. // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Львів, 1912. Т. CVIII. С. 57–102; Львів, 1914. Т. CIX. С. 10–38.

16. Возняк М. Історія української літератури: у 2 кн. 2-ге вид., перероб. Львів: Світ, 1992. Кн. 1. 696 с.

17. Возняк М. Матеріали до історії української пісні і вірші. Тексти і замітки // Українсько-руський архів. Львів, 1913. Т. IX. С. 1–124; Львів, 1914. Т. X. С. 125–480; Львів, 1925. Т. XI. С. 481–589.

18. Воронцова Е. Современное бытование духовных стихов в среде старообрядцев Южной Вятки // Антропологический форум. Санкт-Петербург: ЛЕМА, 2014. № 23. С. 38–51.

19. Гарбінські Ю. Беларускі рэлігійны друк на эміграцыі // Запісы = Zapisy. Менск, 2004. Кніга 27. С. 65–109.

20. Гарднер И. Богослужбное пение русской православной церкви. Сущность. Система. История: у 2 т. С. Посад: Московская духовная академия, 1998. Т. 2. 640 с.

21. Герасимова-Персидська Н. Монодія як символ сакрального // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Київ, 2001. Вип. 15: Сакральна монодія: її богословська, літургічна та естетична сутність. С. 13–20.

22. Герасімава І. Канты часу швецкага «Патопу» у рускіх спеўніках апошняй чвэрці XVII в. // Arche. 2012. № 6. С. 477–491.

23. Герчанівська П. Е. Українська народна культура: християнський вимір: монографія. Київ: Університет «Україна», 2011. 426 с.

24. Гнатюк В. Угро-руські духовні вірші // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Львів, 1902. Т. XLVI. С. 1–68; Т. XLVII. С. 69–164; Т. XLVIII. С. 165–272.

25. Гнатюк О. Українська духовна бароккова пісня. Варшава; Київ: Перевал, 1994. 188 с.

26. Грималовський І. Функціонування української духовної поезії XVIII – початку XIX століть // Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича: зб. наук. пр. Чернівці: Рута, 2008. Вип. 428–429: Слов'янська філологія. С. 160–164.

27. Грінченко М. Історія української музики. Київ: Спілка, 1922. 278 с.
28. Грушевський М. Історія української літератури: в 6 т., 9 кн. Київ: Либідь, 1994. Т. 4. Кн. 1 / Упоряд. О. М. Таланчук; приміт. С. К. Росовецького. 336 с. (Літературні пам'ятки України).
29. Грушевський М. Співаник з початку XVIII в. // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Львів, 1897. Т. XV. С. 1–48; Т. XVII. С. 49–98.
30. Густова Л. А. Модифікація богослужбового чина Русской Церкви (XV – нач. XIX в.): региональные особенности (Беларусь) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Київ, 2009. Вип. 88: Старовинна музика: сучасний погляд; у 2 ч. Ч. 2. С. 171–182.
31. Густова Л. А. Новый подход в изучении сакральной певческой культуры православной традиции: вопросы методологии // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Мінск, 2011. Вып. 19. С. 64–67.
32. Гуцуляк Л. Д. Божественна літургія Йоана Золотоустого в Київській митрополії після унії з Римом (період 1596–1839 рр.). Львів: Свічадо, 2004. 432 с. (Джерелознавчі дослідження. Т. 1).
33. Дадзієва В. У. Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя. Мінск: Беларуска дзяржаўная акадэмія музыкі, 2012. 230 с.
34. Дадзієва В. У. Нарысы гісторыі музычнай культуры Беларусі. Мінск: Беларуска дзяржаўная акадэмія музыкі, 2001. 256 с.
35. Даниленко І. І. Місце й роль псалмодики в культурному дискурсі європейській національних літератур // Новітня філологія. Миколаїв, 2008. № 10 (30). С. 141–150.
36. Демуцький П. Д. Ліра і її мотиви. Додатки. Біографічні матеріали / Упоряд., покажч. О. О. Савчук; передмови О. В. Богданової та Ю. Є. Медведика; інципітарій текстів Ю. Є. Медведика; примітки О. М. Геращенко, Ю. Є. Медведика; уклад. бібліогр. П. О. Андрійчук. Харків: Видавець Савчук О. О., 2012. 310 с.
37. Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни // Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения: Антология / Сост. и общ. ред.: А. Н. Красников. Москва: Канон+, 1998. С. 174–231.
38. Егле Л. Ю. Музыкальные традиции российских немцев в религиозных общинах Сибири // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 2. С. 71–76.
39. Егле Л. Ю. Традиции российских немцев как историко-культурный феномен // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 3. С. 16–21.

40. Егле Л. Ю. Факторы формирования духовных песнопений немцев в России // Мир науки, культуры, образования. 2014. № 6 (49). С. 520–523.
41. Електронний архів українського фольклору. URL: <https://folklore-archive.org.ua/> (дата звернення: 18.09.2017).
42. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Пер. Г. Кьорян, В. Сахна. Київ: Основи, 2001. 592 с.
43. Єфіменко А. Концепція времени в сакральних жанрах кінця ХХ – початку ХХІ століття // Київське музикознавство. Київ, 2009. Вип. 30. С. 163–172.
44. Єфіменко А. Пути обновления теории и богослужебной практики католической мессы ХХ столетия (на примере творчества церковных композиторов): монографія. Луцк: Вежа, 2011. 402 с.
45. Єфіменко А. Духовна спадщина Антоніна Дворжака в контексті ідеї «нової літургійної музики» // Наукові записки Тернопільського педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2005. Вип. 3 (15). С. 2–8.
46. Єфіменко А. Еволюція ідеї «нової церковної музики»: від романтизму до сучасності // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: зб. наук. пр. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2005. Вип. 15. С. 239–244.
47. Єфіменко А. Реформи католицької меси у документах Другого Ватиканського собору // ΚΑΛΟΦΩΝΙΑ. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів: Вид-во УКУ, 2012. Ч. 6. С. 191–202.
48. Єфіменко А. Сучасна концепція сакрального у літургійному мотеті *Lux aeterna* Джеффрей Філіпса // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Київ, 2005. Вип. 36. С. 67–76.
49. Єфремов Є. В. Зимові пісні. Колядки і щедрівки // Історія української музики: у 6 т. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2017. Т. 1: Від найдавніших часів до ХVІІІ століття. Ч. 1: Народна музика. С. 41–55.
50. Жимулева Е. И. Православная и фольклорная певческие традиции: проблемы взаимодействия: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2008. 26 с.
51. Загорулько М. А., Личкова В. А. «Чернігівські Афіни»: від Бароко до Постмодерну в естетиці: монографія. Чернігів: Десна Поліграф, 2016. 271 с.

52. Зернина А. В. Певческая традиция духовоборов Ростовской области: конфессиональный и региональный аспекты: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2017. 251 арк.

53. Зінків І. Бандура як історичний феномен: монографія. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2013. 448 с.

54. Зосим О. Л. Восточнославянская духовная песенность: литургический аспект // Культура. Наука. Творчество: сб. науч. ст. Минск: УО «Белорусская государственная академия музыки», 2011. Вып. 5. С. 424–432.

55. Зосим О. Л. Гимнографический компонент духовной песенности: западнохристианский и восточнохристианский векторы // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Мінск, 2013. Вып. 23. С. 78–83.

56. Зосим О. Л. Западноевропейская великопостная песня в восточнославянском духовно-песенном репертуаре XVII – XIX вв. // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. Москва: Изд. ПСТГУ, 2010. Вып. 1 (1). С. 54–80.

57. Зосим О. Л. Западноевропейская духовная песня пасхальной тематики в восточнославянском репертуаре XVII – XIX вв. // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. Москва: Изд. ПСТГУ, 2010. Вып. 2 (2). С. 61–89.

58. Зосим О. Л. Западноевропейские богородичные песни в восточнославянском репертуаре XVII – XIX вв. // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. Москва: Изд. ПСТГУ, 2011. Вып. 1 (4). С. 133–164.

59. Зосим О. Л. Западноевропейские духовные песни покаянной и морально-назидательной тематики в восточнославянском репертуаре XVII – XIX вв. // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. Москва: Изд. ПСТГУ, 2011. Вып. 2 (5). С. 138–162.

60. Зосим О. Л. Западноевропейские духовные песни предрождественской и евхаристической тематики в восточнославянском репертуаре XVII – XIX вв. // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. Москва: Изд. ПСТГУ, 2010. Вып. 3 (3). С. 31–63.

61. Зосим О. Л. Сакральная поэзия и восточнославянская духовная песенность XVII – XVIII вв.: интертекстуальный аспект // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. Серия V: Во-

просы истории и теории христианского искусства. Москва: Изд. ПСТГУ, 2012. Вып. 2 (8). С. 41–51.

62. Зосим О. Л. Структура восточнославянских рукописных песенников XVII – XVIII веков: конфессиональный аспект // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования. Материалы Междунар. науч. конф. (24 – 26 октября 2016 г., г. Москва). Вып. 1 / Ред.-сост. Н. Ю. Плотникова. Москва: ГИИ, 2016. С. 87–95.

63. Зосим О. Л. Структура европейских канционалов и ее отображение в восточнославянском песеннике // Музыкальная культура Беларуси і свету ў навуковым асэнсаванні / Склад. В. У. Дадзіёмава. Мінск: УА «Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі», 2014. С. 65–71. (Навуковыя працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Вып. 31. Серыя 1: Беларуская музыкальная культура).

64. Зосим О. Л. Греко-католицькі духовні пісні у сучасному українському римо-католицькому репертуарі // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. Київ: Міленіум, 2006. Вип. 10. С. 11–19.

65. Зосим О. Л. Духовна пісенність і сучасна богослужбова музика Римо-католицької Церкви України і Росії: національне і конфесійне // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. Київ: Міленіум, 2011. Вип. 19. С. 233–240.

66. Зосим О. Л. Духовна пісенність на перетині східно-християнської і західно-християнської церковних традицій // X Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва «Українська культура: виклики сьогодення». Матеріали Міжн. наук.-практич. конф. (31 травня – 1 червня 2012 р., м. Київ). Київ: НАКККіМ, 2012. С. 121–125.

67. Зосим О. Л. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII – XIX століттях: монографія. Київ: ДАКККіМ, 2009. 204 с.

68. Зосим О. Л. Літургичний вимір духовної пісенності українсько-білоруської традиції XVII – XIX століть // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. Київ: Міленіум, 2011. Вип. 20. С. 280–287.

69. Зосим О. Л. Літургичний календар у канціоналах і пісенниках західно-християнської та східно-християнської церковних традицій // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2013. Вип. 12. С. 49–58.

70. Зосим О. Л. Пісенно-кантові жанри у творчості українських композиторів XX – початку XXI століття // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології. Матеріали Десятої Міжн. наук.-творчої конф. (20 квітня 2017 р., м. Київ) / За заг. ред. К. І. Станіславської. Київ: НАКККіМ, 2017. С. 41–45.

71. Зосім О. Л. Сакральна музика у музикознавчому дискурсі: питання термінологічної дефініції // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. пр. Київ: Міленіум, 2015. Вип. XXXIV. С. 261–271.

72. Зосім О. Л. Сильові особливості сучасного богослужбового репертуару Римо-католицької Церкви в Україні // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. пр. Київ: Міленіум, 2007. Вип. XVIII. С. 227–235.

73. Зосім О. Л. Теоретичні питання адаптації гімнографічних текстів у східнослов'янській духовно-пісенній традиції // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2017. Вип. 119: Наукові діалоги з Н. О. Герасимовою-Персидською / Редактор-упорядник І. Г. Тукова. С. 182–199.

74. Зосім О. Л. Українська духовна пісенність кінця XIX – початку XXI століття: основні тенденції розвитку // Історія, теорія та практика сучасної гуманітаристики: колективна монографія / За заг. ред. Т. В. Мартинюк, Н. В. Ігнатенко. Мелітополь: Видавничо-поліграфічний центр «Люкс», 2016. С. 190–206.

75. Зосім О. Л. Українська духовна пісенність: літургічні паралелі // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2010. № 3 (8). С. 99–107.

76. Зосім О. Л. Українська духовна пісня західноєвропейського походження в історичному розвитку (XVII – XX ст.): дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. 207 арк.

77. Зосім О. Л. *Officium parvum Conceptionis Immaculatae Beatae Mariae Virginis* Супрасльського богослужбового кантатника у контексті західної та східної богослужбових традицій // Діалог культур Україна – Греція. Матеріали Міжн. наук.-практич. конф. (20–21 вересня 2012 р., м. Київ). Київ: НАКККиМ, 2012. С. 274–278.

78. Зосім О. Л., Білодід А. А. «Stabat mater» в українській музичній культурі: від традиції до постмодерних пошуків // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство: наук. журн. Київ: Міленіум, 2017. № I (8). С. 110–121.

79. Івченко Л. В. Украинский кант XVII–XVIII вв. (характеристика жанра): автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Киев: КГК им. П. И. Чайковского, 1988. 16 с.

80. Избранные русские канты XVIII века / Сост. В. С. Копылова. Ленинград: Музыка, 1983. 80 с.

81. Израилев А. Псалмы или духовные канты Святителя Димитрія, Митрополита Ростовскаго, переложенные на 4 голоса. Москва, 1891. 43 с.

82. История русской музыки: в 10 т. Москва: Музыка, 1983. Т. 1: Древняя Русь XI – XVII века / Авт. тома Ю. В. Келдыш. 383 с.

83. Ігнатуша А. Є. Політика українізації у віддзеркаленні протестантської преси 20-х рр. ХХ ст. // Наукові праці історичного факультету Запорізького державного університету. Запоріжжя: Прем'єр, 2001. Вип. XIII. С. 91–102.

84. Ірмолой Михайла Левицького (Перемишль, 1838). Пам'ятки сакральної музики Перемиської єпархії. Т. I / Зібрав і до друку підготував Володимир Пилипович. Перемишль: Товариство «Український народний дім» у Перемишлі, 2012. 106 с.

85. Казанцева М. Г. Духовные стихи в старообрядческой и православной традиции Урала // Христианское миссионерство как феномен истории и культуры (600-летию памяти святителя Стефана Великопермского). Материалы Междунар. науч.-практич. конф. Том II. Пермь, 1997. С. 247–266.

86. Калениченко А. Українсько-польська музика XVII – XVIII століть (постановка питання) // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика, Кіно. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2017. Чис. 1 (57). С. 44–50.

87. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.

88. Карцовник В. Г. Владимир Великий, Брунон Кверфуртский и григорианское пение в Киевской Руси // Старинная музыка. 2003. № 1 (19). С. 3–8.

89. Касцюкавец Л. П. Кантавая лірыка на тэксты «Песні песняў» // Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі адраджэння: зб. арт. / Рэд. С. В. Марцэлеў. Мінск: Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору, 1994. С. 207–221.

90. Касцюкавец Л. П. Канцыяналы // Беларуская энцыклапедыя: у 18 т. Мінск, 1999. Т. 8. С. 12–13.

91. Квач М. Поява та розвиток євангельських громад на Кременеччині у міжвоєнний період (1918–1939 рр.) // Українське релігієзнавство. Київ, 2011. Вип. 58: Вітчизняний євангельський протестантизм: історія, досвід, проблеми: зб. наук. ст. С. 45–53.

92. Квитка-Основьяненко Г. Пан Халявский. Роман. Москва: Художественная литература, 1955. 235 с.

93. Квітка К. В. Українські народні мелодії. Ч. 1 / Упоряд. та ред. А. І. Іваницького. Київ, 2005. 480 с.

94. Клокун О. До проблеми стилю церковної музики // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Київ, 2004. Вип. 37: Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. С. 59–67.
95. Коваленко Т. С. Жанр мессы в творчестве Йозефа и Михаэля Гайднов // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. Серия V: Музыкальное искусство христианского мира. Москва: Изд. ПСТГУ, 2009. Вып. 2 (5). С. 125–136.
96. Ковальчук Н. Д. Символічні структури етнокультурного процесу в Україні: монографія. Київ: НАКККіМ, 2012. 260 с.
97. Козубська О. Б. Сакральна готика середньовічного Львова: історичний контекст: автореф. дис ... канд. іст. наук: 07.00.01 «Історія України». Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2004. 19 с.
98. Композитор Сергій Бичковський. URL: <http://revharbuziuklegacy.com/famous-people/composer-bychkowsky-kompozitor-bichkovskiy/> (дата звернення: 18.09.2017).
99. Копаниця Л. М. Популярна або «третья література» в рукописних співаниках XVII – XVIII століття // Етнічна історія народів Європи: зб. наук. пр. Київ: УНІСЕРВ, 2000. Вип. 4. С. 84–88.
100. Корній Л. Кант // Українська музична енциклопедія. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2008. Т. 2. С. 313–315.
101. Корній Л. П., Сьота Б. О. Історія української музичної культури: підручник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 719 с.
102. Коровин В. Л. Библиейские темы в русской поэзии XVIII – первой половины XIX века: дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01 «Русская литература». Москва: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2017. 491 арк.
103. Костина А. В. Культурология: учебник. 5-е изд. Москва: КНОРУС, 2010. 336 с.
104. Костина А. В. Популярная культура // Энциклопедия гуманитарных наук. 2005. № 3. С. 213–215.
105. Костюковец Л. Ф. Белорусский духовный кант-гимн «Богородица» как один из ранних образцов отечественной кантовой культуры // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Мінск, 2013. № 23. С. 8–17.
106. Костюковец Л. Ф. Стилистика канта и ее претворение в белорусской народной песне: автореф. дис. ... д-ра искусствовед.: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Минск: БГАМ, 2012. 50 с.
107. Костюковец Л. Ф. Фольклоризация канта. Минск: РИВШ, 2014. 178 с.

108. Костюковець Л. Из спостережень над історією розвитку рідзвяных псалмів-колядок // Записки Наукового товариства імені Шевченка: зб. ст. Львів, 1993. Т. ССХХVI: Праці Музикознавчої комісії. С. 238–243.

109. Косятова С. С. Русские народные духовные стихи Калужско-Брянского пограничья: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 2012. 29 с.

110. Кошиць О. Про українську пісню й музику. 2-ге вид. Київ: Музична Україна, 1993. 48 с.

111. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Упоряд. та авт. передмови Юрій Ясиновський. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с. (Серія «Історія української музики». Вип. 1).

112. Кузьмінський І. Ю. Витоки, музична теорія та виконавська практика партесного багатоголосся: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. 175 арк.

113. Кунцлер М. Літургія Церкви / Пер. з нім. монахині Софії. Львів: Свічадо, 2001. 616 с. (Серія «Аматека. Підручники богослов'я»).

114. Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.). Київ: Темпора, 2007. 592 с.

115. Лабынцев Ю. А., Щавинская Л. Л. Народная литература белорусско-русско-украинского пограничья. Москва: Институт славяноведения РАН, 2009. 320 с.

116. Лазука В. М. Сучасна волинська фольклористика: регіональний аспект // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: ТНПУ, 2012. Вип. 3. С. 198–203.

117. Латышева С. А. Волочebные (христославные) песни восточных славян автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва: РАМ им. Гнесиных, 2000. 24 с.

118. Леві-Строс К. Структурна антропологія / Пер. з французької З. Борисюк. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 1997. 387 с.

119. Лещенко А. М. Експлікація християнського сакрального мистецтва: коеволюційно-резонансний контекст: автореф. дис. ... д-ра філос. наук: 09.00.11 «Релігієзнавство». Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2016. 36 с.

120. Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века в связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы. Москва: Музгиз, 1952. Т. 1. 535 с.

121. Ліхач Т. У. Літургічна музика на Беларусі: у 3 ч. Мінск: Беларуска дзяржаўная акадэмія музыкі, 2008. Ч. 1. Каталіцкая традыцыя. 172 с.

122. Ліхач Т. У. Музычнае мастацтва уніяцкай царквы // Віцебскі сшытак: Гістарычны навукова-папулярны часопіс. Віцебск, 1996. С. 12–24.
123. Ліхач Т. У. Музыкальная практыка праваслаўных храмаў Міншчыны другой паловы XIX ст. у люстэрку «Мінскіх епархіяльных ведамацей» // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Мінск, 2009. № 14. С. 31–35.
124. Лозовская Н. В., Фокин Д. А. Музыкальное творчество протестантских религиозных движений СССР: развитие жанра духовной песни // Казанская наука. Казань, 2015. № 10. С. 59–62.
125. Мануляк О. М. Сакральна творчість львівських композиторів кінця XX – поч. XXI ст. у контексті провідних тенденцій розвитку сучасної української релігійної музики: автореф. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2009. 20 с.
126. Марозава С. В. Уніяцкая царква ў этнакультурным развіцці Беларусі (1596–1839 гады). Гродна: ГрДУ, 2001. 352 с.
127. Мартинюк Т. В. Музична культура менонітів-переселенців до території сучасної Запорізької області в XIX – початку XX ст. // Теоретичні та практичні питання культурології. Мелітополь: Сана, 2002. Вип. VI. С. 61–73.
128. Мартинюк Т. В. Пам'ять запорізького краю: про історію музичної культури менонітів XIX – першої половини XX ст. у дослідженнях Пітера Леткеманна // Історія, теорія та практика сучасної гуманітаристики: колективна монографія / За заг. ред. Т. В. Мартинюк, Н. В. Ігнатенко. Мелітополь: Видавничо-поліграфічний центр «Люкс», 2016. С. 178–190.
129. Мартинюк Т. В. Характеристика культури приазовських менонітів XIX – на початку XX ст. // Карпатський край. Наукові студії з історії, культури, туризму. 2014. № 1 (4). С. 5–14.
130. Матійчин І. М. Василіянське піснярство кінця XIX – першої половини XX ст. як феномен галицької музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2009. 20 с.
131. Матійчин І. М. Паралітургійна спрямованість василіянської пісенності // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2014. № 2. С. 57–63.
132. Матійчин І. М. Українська духовна пісня в галицьких авторських пісенних збірках кінця XIX – першої половини XX ст. // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2008. Вип. XII–XIII. С. 133–139.

133. Медведик Г., Медведик Ю. Обробка барокової духовної пісні як сфера зацікавлень композиторів «нової школи» української церковної музики першої третини ХХ століття // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. пр. Київ: Міленіум, 2011. Вип. XXVII. С. 232–239.

134. Медведик Г., Медведик Ю. Релігійна та етнопедагогічна сутність українських різдвяних пісень (за матеріалами маловідомих друкованих видань середини ХІХ – початку ХХ ст.) // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених ДДПУ ім. Івана Франка / Ред.-упор. В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич: Посвіт, 2015. Вип. 11. С. 70–78.

135. Медведик Ю. Деякі тенденції становлення і розвитку церковно-слов'янського пісенного репертуару в паралітургічній культурі Закарпаття та Східної Словаччини від середини ХVІІ до початку ХІХ ст. // *Slovenská, latinská a cirkevnoslovanská náboženská tvorba 15.-18 storočá* / Ed. Ján Doruľa. Bratislava: Slavistický kabinet SAV, 2002. С. 422–440.

136. Медведик Ю. До питання дослідження впливу сакральної монодії на українську барокову паралітургічну творчість (джерелознавчий погляд) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Київ, 2001. Вип. 15: Сакральна монодія: її богословська, літургічна та естетична сутність. С. 71–77.

137. Медведик Ю. З історії духовнокантової культури Слобожанщини ХVІІІ століття // *Ad Fontes: з історії української музики ХVІІ – початку ХХ століть: вибрані статті, матеріали, рецензії*. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. С. 334–340.

138. Медведик Ю. Музикознавчі студії над українською музично-поетичною паралітургічною спадщиною ХVІІ – ХVІІІ ст. // *Мистецтвознавство України: зб. наук. пр.* Київ: Кий, 2001. Вип. 2. С. 99–107.

139. Медведик Ю. Нижньо-Тварозький співаник середини 30-х рр. ХVІІІ ст.: його місце в українській духовнокантовій культурі та рукописній традиції жанру // *Ad Fontes: з історії української музики ХVІІ – початку ХХ століть: вибрані статті, матеріали, рецензії*. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. С. 359–370.

140. Медведик Ю. Особливості систематизації духовнокантового репертуару в співаниках тематично-календарного структурного типу // *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2000. № 1 (4).* С. 53–57.

141. Медведик Ю. Польськомовні барокові пісні (канти) Йоаникія Галятовського (текстова специфіка, джерелознавчі аспекти) // *Науковий*

вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2011. Вип. 102: Старовинна музика. Сучасний погляд: зб. ст. С. 156–180.

142. Медведик Ю. Рецепція словацького канціонала *Cantus Catholici* (1655 р.) в українській паралітургічній творчості другої половини XVII – XVIII ст. (до проблеми дослідження) // *Cantus Catholici a duchovná pieseň 17. storočia v strednej Európe* / Ed. Ladislav Kačic. Bratislava: Slavistický kabinet SAV, 2002. С. 155–166.

143. Медведик Ю. Теологічно-катехезаційна сутність господських пісень почаївського «Богогласника» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2008. Вип. 78: Мистецтвознавчі пошуки: зб. наук. ст. та есе, присвячений ювілею Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської / Упоряд. Ол. Ю. Шевчук. С. 172–184.

144. Медведик Ю. Українська духовна пісня (кант) XVII – XVIII ст. // *Dedičstvo duchovnej piesňovej kultúry medzi slovanským Východom a Západom*. Bratislava, 2013. S. 67–94.

145. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII – XVIII ст.: монографія. Львів: Вид-во УКУ, 2006. 324 с.

146. Медведик Ю. Українські духовні пісні як жанр національної барокової культури // *Духовний світ бароко: зб. ст.* Київ: Курс, 1997. С. 1–12.

147. Медведик Ю. Феномен української духовної музики: почаївський «Богогласник» 1790–1791 років // *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 59–82.

148. Місько Г. Різдвяні коляди на Тернопільщині. Генеза та сучасність // *Мистецтвознавство України: зб. наук. пр.* Київ: Фенікс, 2013. Вип. 13. С. 110–115.

149. Мурашова Н. С. Духовный стих как объект науки // *Славянская традиционная культура и современный мир*. Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2011. Вып. 14: Комплексные исследования традиционной культуры в постсоветский период: сб. науч. ст. С. 21–37.

150. Мурашова Н. С. К вопросу об историографии изучения старообрядческого духовного стиха // *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*. 2016. № 2 (22). С. 98–113.

151. Мурашова Н. С. Содержание понятия «духовный стих» // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, 2011. № 5 (11): в 4-х ч. Ч. II. С. 124–127.

152. Мурашова Н. С. Терминологические обозначения духовного стиха в старообрядческой среде // Старообрядчество: история и современность, местные традиции, русские и зарубежные святые. Материалы VI Междунар. науч.-практич. конф. (7 – 8 августа 2015 г., г. Улан-Удэ). Улан-Удэ: Издательство Бурятского государственного университета, 2015. С. 234–239.

153. Николаев С. И. К предыстории Горация в России // Reflections on Russia in the Eighteenth Century. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2001. P. 303–314.

154. Николаев С. И. О культурном статусе польского языка в России во второй половине XVII – начале XVIII века // Русская литература: историко-литературный журнал. Санкт-Петербург: Наука, 2015. № 2. С. 132–138.

155. Николаев С. И. Стихотворение Якопоне да Тоди «О суете мира» в русских переводах XVII в. // Труды Отдела древнерусской литературы. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1996. Т. 49. С. 224–236.

156. Носова Е. Г. Немецкий духовный стих: система языковых средств и особенности их организации // Stephanos. Москва, 2015. № 3 (11). С. 186–195.

157. Одрехівський Р. В. Сакральна різьба по дереву в Галичині XIX – першої половини XX століть: історія та художні особливості: монографія. Львів: Афіша, 2006. 288 с.

158. Описание рукописного отдела Библиотеки Академии Наук СССР. Стихотворения, романсы, поэмы и драматические сочинения XVII – первая треть XIX в. / Составитель И. Ф. Мартынов. Ленинград: Наука, ЛО, 1980. Т. IV. Вып. 2. 350 с.

159. Осецкая О. В. Священное слово в музыке А. Пярта: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Нижний Новгород: НГК им. М. И. Глинки, 2008. 24 с.

160. Отто Р. Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2008. 274 с.

161. Павлов А. Г. Христианское песенное творчество и его восприятие молодёжной аудиторией. URL: http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/565-article_47-2.html (дата обращения: 17.06. 2017).

162. Паламарчук К. М. Жанр німецької меси як репрезентант церковної культури Австрії другої половини XVIII – першої третини XIX століть: дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ: НАКККиМ, 2013. 205 арк.

163. Папп С. Духовна пісня на Закарпатті // *Analecta Ordinis S. Basilii Magni. Romae*, 1971. Vol. VII (XIII), Fasc. 1 – 4. С. 114–142.
164. Пархоменко Л. О. Кирило Стеценко. Київ: Музична Україна, 2009. 392 с.
165. Пікарда Г. дэ. Царкоўная музыка на Беларусі 989 – 1995. Мінск: НТКА «Беларуская Капэла», 1995. 68 с.
166. Позднеев А. В. Никоновская школа песенной поэзии // Труды отдела древнерусской литературы. Москва; Ленинград: Изд-во Академии наук СССР, 1961. Т. XVII. С. 419–428.
167. Позднеев А. В. Польский элемент в русских рукописных песенниках XVII в. // Труды отдела древнерусской литературы. Москва; Ленинград: Изд-во Академии наук СССР, 1968. Т. XXIII. С. 335–338.
168. Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII – XVIII вв. Из истории песенной силлабической поэзии. Москва: Наука, 1996. 445 с.
169. Пономарёв В. В. Паралитургические сочинения и проблема канонической допустимости в православном церковном пении. URL: <http://sibmus.info/texts/ronomar/paralit.htm> (дата звернення: 18.09.2017).
170. Праваслаўны спеў на Беларусі пачатку ХХ стагоддзя. Хрэстаматыя па курсу «Гісторыя беларускай музыкі» / Склад. Т. У. Ліхач. Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2012. 116 с.
171. Проханов И. С. В котле России, 1869–1933: Автобиограф. с излож. основных фактов движения Еванг. христиан в России / Пер. с англ. Москва: Протестант, 1993. 253 с.
172. Рабус А. Перевод или перенесение? Духовные песни между языковой сакральностью и популярностью // *КАЛОΦΩΝΙΑ*. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів: Вид-во УКУ, 2010. Ч. 5. С. 196–204.
173. Раманенкава В. І. Эксплікацыя велікоднай музычнай традыцыі ў бытавым асяроддзі рымска-каталіцкай царквы ў Беларусі // Навуковы пошук у сферы культуры і мастацтва: інавацыйныя падыходы. Матэрыялы навук. канф. прафесарска-выкладчыцкага складу, прысвеч. 40-годдзю заснавання Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў (25 лістап. 2015 г., г. Мінск). Мінск: БДУКМ, 2017. С. 343–347.
174. Ржевська М. Ю. Музыка Наддніпряньскої України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів: дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 461 арк.
175. Рудиченко Т. С. Духовные стихи донских старообрядцев // Христианство и христианская культура в степном Предкавказье и на Се-

верном Кавказе. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2000. С. 165–193.

176. Саладухін А. М. Пратэстанцкі канцыянал на Беларусі ў XVI – першай палове XVII стагоддзя // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Мінск, 2006. № 6. С. 10–14.

177. Сверлова Е. Л. Погребальные духовные стихи Саратовского Поволжья как открытая полистилевая жанровая система: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2006. 26 с.

178. Северинова М. Ю. Архетипові образи сакрального на прикладі концерту № 3 для фортепіано, струнного оркестру та великого барабана М. Скорика // Культура України: зб. наук. пр. Харків: ХДАК, 2012. Вип. 38. С. 145–154.

179. Северинова М. Ю. Другий концерт для фортепіано з оркестром Мирослава Скорика у контексті архетипових образів сакрального // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2012. № 4 (17). С. 93–104.

180. Семенёнок И. А. Польские канты XVII века «Messyjasz przyszedł na świat prawdziwy» и «Nowy rok bieży» в традиции русского барокко и в старообрядческих рукописях // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования. Материалы Междунар. науч. конф. (24–26 октября 2016 г., г. Москва). Вып. 1 / Ред.-сост. Н. Ю. Плотникова. Москва: ГИИ, 2016. С. 96–105.

181. Серова О. Ю. Сакральний мінімалізм // Трансформаційні процеси в освіті і культурі. Матеріали Міжн. наук.-творч. конф. (24–25 квітня 2013 р., м. Одеса, Київ, Варшава). Київ: НАКККиМ, 2013. С. 226–230.

182. Сидорович Л. Н. Псалмы на тексты «Псалтири царя Давида» Симеона Полоцкого в нотных рукописных памятниках последней четверти XVII – первой четверти XIX вв.: автореф. дис. ... д-ра искусствовед.: 17.00.09 «Теория и история искусства». Минск: БГУКИ, 2011. 46 с.

183. Сидорович Л. Н. «Рифмотворная псалтирь» Симеона Полоцкого и Василия Титова. Тексты. Расшифровка и редакция. Исследование. Новополоцк: ПГУ, 2003. 424 с.

184. Сиесс-Кжишковский Ст. Гражданский шрифт для польского языка. Эпизод из истории просвещения в Королевстве Польском // Про книги. 2007. № 1. С. 98–107.

185. Сироїд О. Псальма «Царю Христе...»: особливості функціонування й інтерпретації в усній традиції // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. пр. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2013. Вип. 38. С. 232–242.

186. Сироїд О. Псалми Дмитра Туптала в усній традиції // Дмитро Туптало у світі українського бароко: зб. наук. пр. Львів: Артос-Апріорі, 2007. С. 153–166. (Львівська медієвістика. Вип. 1).
187. Сиротинська Н. І. Вибрані осмогласні жанри української сакральної монодії : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2004. 16 с.
188. Сковорода Г. «Сад божественных пѣсней, прозябшій из зерн Священного Писанія» // Вірші. Пісні. Байки. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. Київ: Наук. думка, 1983. С. 34–60.
189. Томко А. До питання дослідження духовнопісенного репертуару ХІХ ст. // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2008. Вип. ХІІ–ХІІІ. С. 128–133.
190. Томко А. Рукописні співаники Іоана Югасевича – джерела для дослідження давньої духовнопісенної культури Закарпаття та Східної Словаччини // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2009. Вип. ХV–ХVІ. С. 88–93.
191. Тредиаковский В. К. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою / Изд. подг. Н. Ю. Алексеева. Санкт-Петербург: Наука, 2009. 667 с. (Лит. пам'ятники).
192. Трохановський О. Що таке церковна музика? (Музично-історичний, богословський та творчий аспекти) // ΚΑΛΟΦΩΝΙΑ. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів: Вид-во УКУ, 2004. Ч. 2. С. 243–250.
193. Туронак Ю. Беларуская кніга пад нямецкім кантролем (1939–1944). Менск: Беларускі Гістарычны Агляд, 2002. 144 с.
194. Тусичишный А. П. Образность в переводах псалмов Симеоном Полоцким и В. К. Тредиаковским // В. К. Тредиаковский и русская литература / Отв. ред. А. С. Курилов. Москва: ИМЛИ РАН, 2005. С. 51–72.
195. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки. Санкт-Петербург: Мирт, 2001. 428 с. (Энцикл. христианства).
196. Українська Греко-Католицька Церква. Офіційний сайт. URL: <http://www.ugcc.org.ua/30.0.html#c231> (дата звернення: 18.05.2013)
197. Українська література ХVІІ ст.: Синкрет. письменність. Поезія. Драматургія. Белетристика / Упоряд., прим. і вступ. ст. В. І. Кречотня. Київ: Наук. думка, 1987. 608 с.
198. Український кант ХVІІ – ХVІІІ ст. Упоряд., вст. ст. і прим. Л. В. Івченко; спецред. текстів В. І. Кречотня. Київ: Музична Україна, 1990. 200 с.

199. Урсу Н. О. Сакральне мистецтво домініканського ордену на землях України (XVII – XIX ст.): автореф. дис ... д-ра мистецтвознав.: 26.00.05 «Музеєзнавство. Пам'яткознавство». Харків : ХДАК, 2008. 32 с.

200. Федоровская Н. А. Духовный стих в русской культуре: автореф. дис. ... д-ра искусствовед.: 24.00.01 «Теория и история культуры». Санкт-Петербург: РГПУ им. А. И. Герцена, 2010. 55 с.

201. Федь І. А. Трансцендентальні та культурологічні виміри феномену української ікони: автореф. дис. ... д-ра філос. наук: 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ: ДАКККіМ, 2006. 32 с.

202. Фиденко Ю. Л. Музыкально-литургическая практика католических приходов азиатской части России на рубеже XX – XXI веков: монография. Санкт-Петербург: Книжный Дом, 2015. 255 с.

203. Франко І. Духовна й церковна поезія на Сході й на Заході. Вступ до студій над «Богогласником» // Зібрання творів у 50-ти томах. Київ: Наук. думка, 1983. Т. 39. С. 129–143.

204. Франко І. Кам'янський богогласник 1734 р. // Зібрання творів у 50-ти томах. Київ: Наук. думка, 1981. Т. 32. С. 336–346.

205. Хачаянц А. Г. О рукописном старообрядческом Стиховнике (из собрания В.К. Архангельской) // Кабинет фольклора. Статьи, исследования и материалы: сб. науч. тр. / Редкол.: Ю. Н. Борисов (отв. ред.) [и др.]. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2009. Вып. 3. С. 29–33.

206. Херувимська пісня України та її діаспори. Антологія / Упоряд. Г. Куземська, Д. Редчук, муз. ред. О. Ярмак. Київ: КЖД «Софія», 2010. 516 с.

207. Шевчук Е. Кант, песенный жанр // Православная Энциклопедия. Москва: Церковно-научный центр «Православная Энциклопедия», 2012. Т. XXX. С. 484–502.

208. Шелюто В. М. Проблема сакрального в естетичному процесі: автореф. дис. ... д-ра філос. наук: 09.00.08 «Естетика». Луганськ: СНУ імені Володимира Даля, 2010. 43 с.

209. Шеффер Т. В. Канти і псалми // Історія української музики: у 6-ти т. Київ: Наук. думка, 1989. Т. 1: Від найдавніших часів до середини XIX ст. С. 217–231.

210. Шип С. Духовная музыка и родственные жанровые категории (к определению понятий) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2008. Вип. 78: Мистецтвознавчі пошуки: зб. наук. ст. та есе, присвячений ювілею Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської / Упоряд. Ол. Ю. Шевчук. С. 52–64.

211. Шишкин А. Б. Из неопубликованных поэтических трудов В. К. Тредиаковского (стихотворная «Псалтирь») // Памятники культуры:

Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1984. Ленинград: Наука, 1986. С. 29–39.

212. Шишкина Е. М. Содержание и роль духовных песнопений / Geistliche Lieder в современной музыкальной культуре волжских немцев // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия: Филология и искусствоведение. 2009. Вып. 4 (52). С. 260–268.

213. Штерн Д. Відносини духовних пісень до літургії у східних слов'ян XVII – XVIII стст. // Slovensko-rusínsko-ukrajinské vzťahy od obrodzenia po súčasnosť. Bratislava, 2000. С. 321–330.

214. Шумилина О. А. Силлабо-тоническая поэзия в духовных песнопениях партесного стиля // Музичне мистецтво. Донецьк: Юго-Восток, 2012. Вип. 12. С. 74–84.

215. Щавинская Л. Л. «Kantyczka» 1914 г. в истории народной литературы белорусов // Славянский альманах: 2010. Москва: Индрик, 2011. С. 281–295.

216. Щеглова С. Богогласник. Историко-литературное исследование. Киев: Тип. Ун-та Св. Владимира, 1918. 343 с.

217. Юджін І. Театральні образи та засоби в українській культурі: від Г. Сковороди до М. Коцюбинського // Мистецтво та життя: зб. наук. пр. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2016. С. 9–110.

218. Юрченко М. Духовна музика // Історія української музики: у 6 т. Київ: Наук. думка, 1992. Т. 4: 1917–1941. С. 105–124.

219. Яворский Ю. Материалы для истории старинной песенной литературы в Подкарпатской Руси. Прага, 1934. 345 с.

220. Яковенко Н. Нариси історії середньовічної та ранньомодерної України. 2-ге вид., перероб. та доп. Київ: Критика, 2005. 584 с.

221. Ясіновський Ю. П. Українська сакральна монодія: історія, тексти, музично-стильові навірстування: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. 40 с.

222. Bartkowski B. Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy. Kraków: PWM, 1987. 284 s.

223. Bogoglasnik Pěsni blagogovějnyia (1790/1791): Eine Sammlung geistlicher Lieder aus der Ukraine: Facsimilie und Darstellung: in 2 Bd. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2016. Bd. 1: Богогласник. Пѣсни благоговѣйныя: Facsimile der Ausgabe Počajiv 1790/1791 / Mit einem Vorwort von Hans Rothe. XIII, 591 S. (Bausteine zur slawischen Philologie und Kulturgeschichte. Neue Folge: Reihe B: Editionen; Bd. 30, 1); Bd. 2: Jurij Medvedyk. Der Bohohlasnyk von Počajiv: das erste gedruckte ukrainische Liederbuch mit geistlichen Liedern aus dem 17. und 18. Jahrhundert. VIII,

431 S. (Bausteine zur slawischen Philologie und Kulturgeschichte. Neue Folge: Reihe B: Editionen; Bd. 30, 2).

224. Burlas L. Fišer J., Hořejš A. Hudba na Slovensku v XVII storočí. Bratislava: Vydavateľ'stvo SAV, 1954. 426 s.

225. Die Liederhandschrift F 19-233 (15) der Bibliothek der Litauischen Akademie der Wissenschaften / Eine kommentierte Edition von Dieter Hubert Stern. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2000. 767 S. (Bausteine zur slawischen Philologie und Kulturgeschichte. Neue Folge: Reihe B: Editionen; Bd. 16).

226. Harper J. Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku. Wprowadzenie historyczne i przewodnik dla studentów i muzyków / Przeł. M. Kowalska. Ed. 2. Kraków: Musica Iagellonica, 2002. 346 s.

227. Letkemann P. The Hymnody and Choral Music of Mennonites in Russia, 1789–1915 / Unpublished Ph.D. dissertation. Toronto: University of Toronto, 1985. 110 p.

228. Neumann V. Polnische Kirchenlieder in Moskau am Ende des 17. Jahrhunderts: kommentierte Textedition der Liederhandschrift Pogodin Nr. 1974 aus der Russischen Nationalbibliothek. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2016. 547 S. (Bausteine zur slawischen Philologie und Kulturgeschichte. Neue Folge: Reihe B: Editionen; Bd. 31).

229. Nieznanowski S. Barokowe kołedy polskie // Necessitas et ars. Studia staropolskie dedykowane Profesorowi Januszowi Pelcowi. Warszawa: Wydawnictwo naukowe Semper, 1993. T. 1. S. 113–121.

230. Officium parvum Conceptionis Immaculatae BVM. URL: <http://www.preces-latinae.org/thesaurus/BVM/OPConImm.html> (Last accessed: 18.09.2017).

231. Pietkiewicz R. Edycje pojedynczych psalmów i ich zbiorów w renesansowej Polsce // Patrzmy na Jezusa, który nam w wierze przewodzi. Księga Pamiątkowa dla Księdza Profesora Jana Łacha w 85. rocznicę urodzin / Red. W. Chrostowski, B. Strzałkowska. Warszawa: Stowarzyszenie Biblistów Polskich, 2012. S. 510–523.

232. Pietkiewicz R. Pismo Święte w języku polskim w latach 1518–1638. Sytuacja wyznaniowa w Polsce a rozwój edytorstwa biblijnego: praca doktorska. Wrocław: Instytut Bibliotekoznawstwa na Uniwersytecie Wrocławskim, 2002. 397 s. URL: <http://digital.fides.org.pl/Content/728/Pietkiewicz-Doktorat.pdf> (Last accessed: 18.09.2017).

233. Poloczek E. Z dziejów polskich śpiewników katolickich na Śląsku Cieszyńskim. Śpiewniki ks. Antoniego Janusza // Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne. № 23/24 (1990–91). S. 99–134.

234. Reiss J. W. Mała encyklopedia muzyki. Warszawa: PWN, 1960. 922 s.

235. Rothe H. Paraliturgische Lieder bei den Ostslaven, besonders Ukrainern. Östliche Liturgie und westliches Kirchenlied // Sprache und Literatur der Ukraine zwischen Ost und West / Hrsg. von J. Besters-Dilger, M. Moser, St. Simonek. Bern; Berlin; Bruxelles; Frankfurt am Main; New York; Wien: Peter Lang, 2000. S. 17–31.

236. Shkurgan O. Pieśni nabożne wydane przez o. Tymoteusza Szczurowskiego w kontekście repertuaru wykonywanego w środowiskach rzymskokatolickich i unickich w Rzeczypospolitej Obojga Narodów // Rocznik lituanistyczny. 2015. № 1. S. 197–218.

237. Shkurhan O. Problem atrybucji pieśni katechizmowej «Тройця Бог Отець, Бог Син, Бог Дух Святий» // КАЛОΦΩΝΙΑ. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів: Вид-во УКУ, 2016. Ч. 8. С. 168–200.

238. Smékalová K. Kancionál Jana Roha a Kancionál ivančický. Příspěvek k vymezení pojmu redakce ve sféře bratrské hymnografie: bakalářská diplomová práce. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2007. 88 s.

239. Spiritual Songs in Seventeenth-Century Russia. Edition of the MS 1938 from Muzejnoe Sobranie of the State Historical Muzeum of Moscow (GIM) / Transcribed and Edited by Olga Dolskaya. Editorial note by Hans Rothe. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 1996. XLIX, 370 S. (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte: Reihe B, Editionen; Bd. 4).

240. Stern D. Tradition und Traditionalismus im konfessionellen Kontakt: Die ruthenischen geistlichen Lieder in ihrem Verhältnis zur byzantinisch-slavischen Hymnographie // Dedičstvo duchovnej piesňovej kultúry medzi slovanským Východom a Západom. Bratislava, 2013. S. 37–66.

241. Takala-Roszczenko M. The «Latin» within the «Greek»: the feast of the Holy Eucharist in the context of Ruthenian Eastern Rite liturgical evolution in the 16th-18th centuries. Joensuu: University of Eastern Finland, 2013. 288 p.

242. Zoła A. Melodyka ludowych śpiewów religijnych w Polsce. Lublin: Polihymnia, 2003. 226 s.

243. Žeňuch P. Kyrillische paraliturgische Lieder: Edition des handschriftlichen Liedguts im ehemaligen Bistum von Mukačevo im 18. und 19. Jahrhundert. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2006. 982 S. (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte: Reihe B, Editionen; Bd. 23; Monumenta byzantino-slavica et latina Slovaciae; Vol. II.).

244. Žeňuch P. Mariánske paraliturgické piesne v cyrilských spevníkoch na Slovensku z 18. – 20. storočia // Bohorodička v kultúrnych dejinách Slovenska. Bratislava: VEDA, 2014. S. 163–199.

245. Žeňuch P. Medzi Východom a Západom. Byzantsko-slovanská tradícia, kultúra a jazyk na východnom Slovensku. Bratislava: VEDA, 2002. 288 s.

246. Žeňuch P. Paraliturgická pieseň východného obradu // Slovanské štúdie. 1/1994. Bratislava: Academic Electronic Press, 1997. S. 66–86.

247. Žeňuch P. Znovuobjavený Šarišský spevník zo začiatku 18. storočia vo svetle etnicko-konfesijných pomerov v karpatskom priestore // Slavica Slovaca. Vol. 41. № 2 (2006). S. 136–169.

Рукописні та друковані пісенники

248. Бичковський С. Пісні ласки. Євангельський хорівий співа-ник. Вінніпег; Торонто: Дорога правди, 1969. Ч. 2. С. 37–78.

249. Бичковський С. Пісні ласки. Євангельський хорівий співа-ник. Вінніпег; Торонто: Дорога правди, 1977. Ч. 3. С. 77–124.

250. Бичковський С. Рідна пісня на чужині. [Б. м.]: [б. в.], 1948. 160 с.

251. Богогласник. Внебогослужебные песнопения на праздники Господские, Богородичные и святых. Москва: Издательский Совет РПЦ, 2002. 184 с.

252. Богогласник. Колядки, щедрівки, церковні пісні, псалми заупокійні / Матеріал підготували протоієрей Павло Мельник та студент Київської духовної семінарії Павло Мельник. [Б. м.]: [б. в.], 2007. 142 с.

253. Богогласник. Пѣсни благоговѣйныя Праздником Господьским, Богородичным и Нарочитых Святых чрез весь год приключающы-мся, к симже нѣкоторым Чудотворным Иконам служащыя, таже различныя Покаянныя и умилителныя содержащ. Почаїв: Друкарня Успенського монастиря, 1790. 585 с.

254. Богогласник. Пѣсни благоговѣйныя Праздником Господьским, Богородичным и Нарочитых Святых чрез весь год приключающы-мся, к симже нѣкоторым чудотворным Иконам служащыя, таже различныя покаянныя и умилителныя содержащ. Львів: Друкарня Ставропі-гійського інституту, 1850. 582 с.

255. Богогласник Григорія Чирнянського. ІР НБУВ. Ф. XXXIII (ф. С. Маслова). № 53. 162 арк.

256. Богогласник Іоанна Олесницького. ІР НБУВ. Ф. XXXIII (ф. С. Маслова). № 52. 90 арк.

257. Божая ліра. Хрысьціянскія духоўныя песьні. Мэтадыстаў беларускіх сьпеўнікаў з нотамі. Вільня: П. А. Акц. Суполка «Саўтэрн Трэйд», 1930. 204 с.

258. Вгору серця: церковний співник Римсько-католицької Церкви / Уклад. та музич. редагування: К. Бабенко; літ. редагування та худож. обробка текстів: М. Луцюк. Київ, 2001. 938 с.
259. Великий хлѣб души или собраніе набожных молитв и пѣсней для греко-каф. вѣрников / Сочиненіе Алезандра Духновича. Унгвар; Нью-Йорк: Книгарня Маврикія Лейвая, 1903. 395 с.
260. Воєвода Д. Г. Звуки благодаті. Збірка вокальних та хорових творів. Луцьк: РТ МКФ «Християнське життя», 2005. 144 с.
261. Воспойте Господу. Литургические песнопения Католической Церкви в России. Москва: Искусство добра, 2005. 702 с.
262. Голос Євангелії / Зібрав і видав П. Улянюк. Саскатун, 1958. 70 с.
263. Господь – моя пісня. Збірник релігійних пісень. Львів: Свічачо, 2003. 656 с.
264. Гусли. Сборник духовных песен с нотами для общего пения и хорового исполнения / Составил И. С. Проханов. Ленинград: ВСЕХ, 1928. 548 с.
265. Дацко М. Йосафата. Зб. муз. творів / Пісні Мирона Дацка на сл. о. Василя Богдана Мендруня, ЧСВВ. Жовква: Місіонер, 2011. 31 с.
266. Дацко М. Тебе, Спасителю, вітаєм: хорові твори на сл. о. Василя Богдана Мендруня, ЧСВВ. Жовква: Місіонер, 2011. 59 с.
267. Духовные песни. Любинский: Приход в честь св. преп. Серафима Саровского р. п. Любинский, 2014. 96 с.
268. Духовныя пѣсни. ІР НБУВ. Ф. ХХХІІІ (ф. С. Маслова). № 56. 39 арк.
269. Дяківській курс. Збірник церковних пісень. Вінніпег: накладом Української Греко-Православної Церкви в Канаді, 1954. 57 с.
270. Євангельська пісня. Київ: Видання республіканської ради Євангельських християн-баптистів, 1988. 577 с.
271. Євангельський співаник Відродження / Гол. ред. Л. Жабко-Потапович. Чикаго: Видання Української Євангельсько-Баптистської Церкви, 1954. 773 с.
272. Євангельські пісні. Збірник християнських пісень / Всеукраїнський Союз об'єднань Євангельських Християн-Баптистів; уклад. О. Крещук; ред. кол. В. Баранський та ін. Київ, 1997. 535 с.
273. Збірник духовних та світських пісень. ЛННБС. Ф. 77 ф. А. С. Петрушевича). № 135. 92 арк.
274. Избранные псалмы в современном переводе с нотным приложением / Тексты переводов: А. Н. Лучник. Музыка: А. Н. Лучник и

В. И. Смирнов. Москва: Международная Академия творчества «Новая книга», 1999. 168 с.

275. Каліщук О. П. Дзвонять в церкві дзвони (духовні піснеспіви). Володимир-Волинський, 2000. 96 с.

276. Каліщук О. П. Подарунок душі: зб. муз. творів. Володимир-Волинський, 2001. 150 с.

277. Кам'янський богогласник. ІЛШ. Ф. 3 (ф. І. Франка). № 4784. 113 арк.

278. Колядки на Різдво Христове / Упоряд. П. Дудар. Київ: Дух і літера, 2002. 128 с.

279. Коляды и другіи найбільше употребляемыи церковныи пѣсни. Со многими поправками и иллюстраціями / Собрал и издал Иван Г. Борух. Нью Йорк, 1928. 64 с.

280. Літургійні співи. Упорядкування та редагування К. Бабенка та ін. Київ, 1998. [155 с.].

281. Магутны Божа. Сьпеунік парафіяльны. Мінск, 2000. Т. I. Ч. II. 98 с.

282. Мартинюк Г. Припадаю до тебе, мій Христе: церковні пісні. [Б. м.]: Місіонер, 2010. 71 с.

283. Новые напевы. Сборник духовных песен с нотами для хорового исполнения / Составил И. С. Проханов. Ленинград: ВСЕХ, 1927. 134 с.

284. Парафіяльний пісенник. Опрацьовано в Римсько-католицькій парафії Пресвятої Діви Марії Матері Церкви у Києві. Київ, 1999. 534 с.

285. Парафіяльний пісенник. Опрацьовано в Римсько-католицькій парафії Пресвятої Діви Марії Матері Церкви у Києві. Київ: Clara Studio, 2006. 442 с.

286. Песни Анны. Сборник духовных песен для женских молитвенных собраний / Слова И. С. Проханова. Ленинград: ВСЕХ, 1927. 50 с.

287. Песни первых христиан / Слова И. С. Проханова. Ленинград: ВСЕХ, 1928. 226 с.

288. Песни христиан: сборник духовных песен евангельских христиан-баптистов. Изд. 2-е, перераб. и доп. [Санкт-Петербург]: Христианин, 2009. 1048 с.

289. Песни христианина. Сборник духовных песен / Составил И. С. Проханов. Ленинград: ВСЕХ, 1927. 107 с.

290. Песнь Возрождения. [Санкт-Петербург]: Христианин, 2002. 542 с.

291. Песні духоўныя з гарфы сіонскай. Сьпеўнік для Беларусаў. Варшава: Выданьне Місіі Мэтадыстаў, 1925. 20 с.

292. Почаевский богогласник. Ч. 1. Сборник духовных кантов с нотным приложением. Почаев: Успенская Почаевская Лавра, 2004. 148 с.
293. Псалмы на нотах. ДІМ. Ф. Музейний. № 1938. 160 арк.
294. Псалмы на нотах. РНБ. Ф. 583 (ф. М. Погодіна). № 426. 168 арк.
295. Псалмы на нотах. РНБ. Ф. 583 (ф. М. Погодіна). № 1974. 121 арк.
296. Пѣсенник или собраніе пѣсней, поемых во дни праздников и нарочитых святых, равно пѣсней покаянных и надгробных. Унгвар: Книгопечатня акціонернаго общества «Уніо», 1913. 368 с.
297. Пѣснословец или новое собраніе церковных пѣсней: праздничных, храмовых, покаянных, страстных, молитвенных, чудотворным иконам и пр., и пр., с додатком Тропарей и Кондаков, Свѣте тихій, Славословія велик. и пр., для старших и молодых христіан нашей св. церкви. Львов: Типом и накладом Ставропигійского Института, 1909. 360 с.
298. Сборник духовных и свѣтских вирш и пѣсен с нотами. ІР НБУВ. Ф. ХХХІІІ (ф. С. Маслова). № 49. 73 арк.
299. Сборник духовных и свѣтских пѣсен. ІР НБУВ. Ф. ХХХІІІ (ф. С. Маслова). № 48. 142 арк.
300. Сборник духовных пѣсен. ІР НБУВ. Ф. ХХХІІІ (ф. С. Маслова). № 47. 98 арк.
301. Сборник духовных пѣсен. ІР НБУВ. Ф. ХХХІІІ (ф. С. Маслова). № 51. 84 арк.
302. Сборник духовных пѣсен. Рукопис Дамяна Левицкаго, поповича Нововесскаго, или Доминика Нововесскаго. ІР НБУВ. Ф. ХХХІІІ (ф. С. Маслова). № 54 б. 236 арк.
303. Сборник духовных стихов, кантов и псалм, составленный в Новгороде. БАН Росіі. Ф. 31 (ф. Основний). № 16.6.33. 209+II арк.
304. Сборник духовных стихов на крюковых нотах. БАН Росіі. Ф. 19 (ф. В. Дружиніна). № 46. 156+V арк.
305. Сборник духовных стихов на крюковых нотах. БАН Росіі. Ф. 19 (ф. В. Дружиніна). № 901. 239+II арк.
306. Сборник духовных стихов на крюковых нотах. БАН Росіі. Ф. 31 (ф. Основний). № 25.7.1. 189 арк.
307. Сборник духовных стихов на крюковых нотах. БАН Росіі. Ф. 67 (ф. Ф. Калікіна). № 20. 82+III арк.
308. Сборник кантов и псалм, составленный казаком Гадяцкого полка Захаром Дзюбаревичем. БАН Росіі. Ф. 31 (ф. Основний). № 16.6.29. 106 арк.
309. Сборник песнопений Евангелическо-лютеранской Церкви. Санкт-Петербург: Евангельско-лютеранская Церковь, 2007. 502 с.

310. Сборник псалмов новоиерусалимской школы. РНБ. Ф. 775 (ф. А. Титова). № 4172. 204 арк.

311. Сборник псалм на линейных нотах. РДБ. Ф. 304. II. № 213. 78 арк. URL: <http://www.stsl.ru/manuscripts/book.php?col=2&manuscript=213> (дата звернення: 18.09.2017).

312. Сборник свѣтских и духовных пѣсен и вирш. IP НБУВ. Ф. XXXIII (ф. С. Маслова). № 50. 108 арк.

313. Сборник стихов. БАН Росії. Ф. 31 (ф. Основной). № 21.5.3. 64 арк.

314. Сборник церковных песнопений. Рим; Люблин: Изд-во Святого Креста, 1994. 533 с.

315. Свирель Давида (Духовные песни Юности). Ленинград: ВСЕХ, 1927. 135 с.

316. Симеон Полоцкий и В. П. Титов. Нотная «Псалтирь рифмотворная» 1687 г. БАН Росії. Ф. 85 (Зібрання книг Петра I). № А 66. 204 арк.

317. Симеон Полоцкий и В. П. Титов. Нотная «Псалтирь рифмотворная» нач. XVIII в. БАН Росії. Ф. 85 (Зібрання книг Петра I). № Б 117. 195 арк.

318. Співаймо Господу. Т. 1. Луцьк: Luceorgia books, 2014. 234 с.

319. «Співайте Богові нашому, співайте»: духовні пісні Закарпаття / Запис текстів і мелодій, упорядкування, підготовка текстів, вступна стаття, примітки та словник І. В. Хланти. Ужгород: ВАТ «Патент», 2008. 848 с.

320. Угрорусский сборник духовных пѣсен. IP НБУВ. Ф. XXXIII (ф. С. Маслова). № 45. 107 арк.

321. Український євангельський співаник. Станіславів: Накладом У. Є. А. М. Ради, 1933. 288 с.

322. Християнський пісенник. Вид. 2-е, виправлене і доповнене. Познань-Гнівань, 1995. 224 с.

323. Церковний співаник / Переклад з польської та нотографія Кузьми Смаля. Чернівці: Wydawnictwo WAM, 2002. 217 с.

324. Церковні пісні (нові). Львів: Релігійне видавництво «Ріки води живої», 2012. 88 с.

325. Церковні пісні. Львів: Місіонер, 1996. 414 с.

326. All the French Psalm Tunes with English Words, a collection of Psalms accorded to the verses and tunes used in the reformed Churches of France and Germany. London : T. Harper, 1632. 264 p.

327. Cationale (Rorate). Praha. Národní muzeum. Knihovna. Sign. IV H 53. URL: <http://www.clavmon.cz/limup/dbObsahRKP.asp?ID=964> (Last accessed: 18.09.2017).

328. Cationale (Vejroční písně). Praha. Národní muzeum. Knihovna. Sign. I D 4 URL: <http://www.clavmon.cz/limup/dbObsahRKP.asp?ID=954> (Last accessed: 18.09.2017).

329. Cationale Catholicum Régi, és Uj, Deák, és Magyar Aítatos Egyhazi Enekek, Dicseretek, Soltarok, es Lytaniak. Csíksomlyó, 1676. 786 o.

330. Cantus Catholici Régi, és Uj, Deák, és Magyar Aítatos Egyhazi Enekek, es Lytaniak. Lócse, 1651. 277 o.

331. Cantus Catholici. Pysne Catholicke Latinské y Slowenské: Nowé y Starodawne. Trnava, 1700. 328 s.

332. Česká mariánská muzika. URL: <http://alarmo.nostalghia.cz/CMse.htm> (Last accessed: 18.09.2017).

333. Cithara octochorda seu Cantus sacri latino-croatici, quos in octo partes pro diversis anni temporibus distributos, ac choralis methodo adornatos, pia sua munificentia in lucem prodire jussit alma, et vetustissima Cathedralis ecclesia Zagrabienensis. Zagrabiae, 1757. 364 p.

334. Franusův kancionál – graduál. Hradec Králové. Muzeum východních Čech. Eliščino nábřeží 465. Sign. Hr 06 (Hr 6; II A 6, B 1). URL: <http://www.clavmon.cz/limup/dbObsahRKP.asp?ID=195> (Last accessed: 18.09.2017).

335. Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch. Leipzig: St.-Benno-Verlag GmbH, 1975. 970 S.

336. Heinrich Schütz. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. 6. Der Psalter nach Cornelius Beckers Dichtungen. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1957. XIV, 155 S.

337. Hymns of Praise. The Hymnal of the True Jesus Church. General Assembly of the True Jesus Church, U.S.A. Garden Grove, California, 1993. 607 p.

338. Hymns of the Eastern Orthodox Church (Based on the Traditional Ukrainian Orthodox Church Melodies) / Compiled and arranged by Very Reverend Stephen H. Hallick. Chicago: Education Commission of the Ukrainian Orthodox League of the U.S.A., 1966. 46 p.

339. Kancionál latinský. Hradec Králové. Muzeum východních Čech. Eliščino nábřeží 465. Sign. Hr 12 (II A 12). URL: <http://www.clavmon.cz/limup/dbObsahRKP.asp?ID=1132> (Last accessed: 18.09.2017).

340. Kancionál latinský. Hradec Králové. Muzeum východních Čech. Eliščino nábřeží 465. Sign. Hr 24 (II A 19). URL: <http://www.clavmon.cz/limup/dbObsahRKP.asp?ID=1134> (Last accessed: 18.09.2017).

341. Kantyczka abo sebrannie nabożnych piesień dla użytku katalikou biełarusou. Wilnia: druk. M.Kuchta, 1914. 62 s.

342. Kantyczki z nutami. Kraków: Drukarnia «Prawdy», 1911. XIV, 514 s.

343. Lift Up Your Hearts: Psalms, Hymns, and Spiritual Songs. Faith Alive Christian Resouces, Grand Rapids, Mich., 2013. 1094 p.

344. Mioduszewski M. Śpiewnik kościelny czyli pieśni nabożne z melodyjami w kościele katolickim używane a dla wygody kościołów parafialnych przez X. M. M. Mioduszewskiego zgrom. XX. Miss. Zebrane. Kraków: S. Gieszkowski, 1838. 384 s.; Dodatek do Śpiewnika kościelnego. Warszawa, 1841. S. 385–768.

345. Papp Š. Grekokatolicki Duchovni Pisni = Grékokatolícke Duchovné Piesne. Prešov: Greko-Katolickij Ordinariat, 1969. 195 p.

346. Parthenomelica albo Pienia nabożne o Pannie Najświętszej. Wilnia, 1613. 44 s.

347. Praca codzienna, coroczna i całożywotna każdego chrzescianina katolickiego; albo książka modlitewna i kancyonał dla katolików, z różnych ksiąg modlitewnych i spiewników zebrana. Wyd. 2 z dodatkiem. Cieszyn: K. Prochaska, 1858. 1056 s.

348. Psallite Deo. Ноти до літургійних пісень «Християнського пісенника». Одеса, 2016. 688 с.

349. Requiem aeternam. Літургійні співи та музика під час похоронних обрядів та жалобних церемоній. Луцьк: Luceorgia books, 2015. 162 с.

350. Siedlecki J. Śpiewnik kościelny. Wyd. XXXVII. Opole: Wydawnictwo św. Krzyża w Opolu, 1982. XVI, 628 s.

351. Svatoroční muzika. URL: <http://alarmo.nostalghia.cz/SMse.htm> (Last accessed: 18.09.2017).

352. Śpiewnik kościelny. Katowice: Księgarnia św. Jacka, 2005. 1003 s.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

БАН Росії –	Бібліотека Академії наук Росії, м. Санкт-Петербург
ДІМ –	Державний історичний музей, м. Москва
ІЛШ –	Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ, м. Київ
ІР НБУВ –	Інститут рукопису НБУВ НАНУ, м. Київ
ЛННБС –	Львівська національна наукова бібліотека імені В. Стефаника, м. Львів
НАНУ –	Національна академія наук України
НБУВ –	Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського НАНУ, м. Київ
НТШ –	Наукове товариство ім. Т. Шевченка
РАН –	Російська академія наук
РДАДА –	Російський державний архів давніх актів, м. Москва
РДБ –	Російська державна бібліотека, м. Москва
РНБ –	Російська національна бібліотека, м. Санкт-Петербург

Наукове видання

ОЛЬГА ЛЕОНІДІВНА ЗОСІМ

**СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКА ДУХОВНА ПІСНЯ:
САКРАЛЬНИЙ ВИМІР**

Монографія

Редагування

О. В. Годз

Комп'ютерне верстання

О. Л. Зосім

Дизайн обкладинки

І. А. Ковальський

Підп. до друку 28.09.2017. Формат 60x84 ¹/₁₆. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Умовн. др. арк. 19,07. Зам. 260. Наклад 300 прим.

Видавець і виготовлювач

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

Адреса: 01015, Київ – 15, вул. Лаврська, 9

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів
видавничої справи ДК № 3953 від 12.01.2011