ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ТАТАРНІКОВА АНЖЕЛИКА АНАТОЛІЇВНА

УДК 78.03:783:784.1]:008(4)(043.5)

АЛІЛУЙНО-СЛАВОСЛІВНИЙ БАЗИС ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ І МУЗИКИ

Спеціальність 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство)

Подається на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____

Науковий консультант: **Муравська Ольга Вікторівна**
доктор мистецтвознавства, доцент,
в. о. професора кафедри теоретичної і прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової Міністерства культури та інформаційної політики України

Одеса–2021

АНОТАЦІЯ

Татарнікова А. А. Алілуйно-славослівний базис європейської культури і музики. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2021.

У дисертаційному досліджені запропоновано концептуальну модель алілуйно-славослівної парадигми європейської культури і музики, зумовлену етимологічним, лінгвістичним та духовно-смисловим співвіднесенням понять «культ» та «культура», що дає можливість більш детально дослідити духовну генезу європейської культурно-історичної традиції минулого та сучасності.

У роботі показано, що зв'язок культу та культури виявляє таку їхню значущу якість, як «шанування», «обертання-центрованість навколо Вищого», «штучність-надфізичність», та являє собою суттєве спрямування сучасної культурологічної думки, опонуючи антирелігійно скерованій культурологічній традиції, що виходить із первинності праці-виробництва, залишаючи осторонь залежність останнього від надбуттєвого начала.

Встановлено, що християнське Славослів'я увібрало у свої значеннєві межі багатство славильної культової і соціально-будівної практики, що сформувалася з ритуалу-обряду першокультурної діяльності. Така постановка проблеми відповідає ідеалістично-етимологічним підходам до начал культури, котрі збігаються з матеріалістичними виробничими тлумаченнями першокультурних цінностей.

У дослідженні обґрунтовано роль семантики Славослів'я, що вибудовувалася на первинній двоїчності зіставлень Вищого і нижнього (Горішнього і долішнього), відтворюючи міфологічну ненаочність подаваного смислу й одночасно суто буттєву конкретику як складника

вираження. Звідси – першозв'язок візуального та слухового як інтелектуально-диференційного й містично-цілісного начал мислення, з якого виростала наснага Уславлення, фізично не представленого чи частково втіленого у буттєво-предметних здобутках.

Узагальнення різноманітних культурологічних концепцій XX – XXI століть, орієнтованих на панівну роль культу у процесах становлення культури (в тім числі і християнської), склало підстави відносно формулювання провідних настанов *алілуйно-славослівної парадигми європейської культури та музики. Виявлено* її *смислові «домінанти»*, сконцентровані навколо поняття про Славу Господню та близьких до нього (хвала, подяка, шанування, радість, краса, екстатика тощо), пов'язаних з етимологічно-смисловими параметрами культу та похідної від нього культури.

Заявлено, що у межах християнської духовно-етичної традиції, сакральна сутність якої закарбована на перетині концепцій *«теології слави»* та *«теології хреста»*, алілуйна парадигматика виступає певною ознакою *духовного преображення* людини, єднання у славослів'ї земного й небесного світів, духовного та світського начал, що репрезентуються не тільки у богословських святоотцівських тлумаченнях феномену «слави Господньої», але й через ідеї «симфонії влад», «союзу трону та вівтаря».

З'ясовано, що реалізація зазначених рис алілуйної парадигми європейської культури невіддільна також від ідеї вищого духовного *Божественного Порядку (ordo)* і показової для нього *Ієрархії,* похідних від сакральних першоджерел. Алілуйно-славослівна якість у цьому випадку знаменує собою його певну підсумкову «стадію», осяяну образами тріумфу, хвали, піднесення Бога й небесного світу. Проєктування цієї ідеї в земному світі виявляється в сакральному піднесенні фігури монарха як гаранта Порядку, у духовних настановах існування національної державності та супутніх їй атрибутів.

За інших форм державотворення (відсутність монархічно-імперської форми управління, наприклад, в українській історії) ідея Порядку зосереджена на ключових принципах духовно-релігійного буття нації, мислення етапів її історії у біблійних категоріях, шанування її святинь та архетипових настанов. Відповідно об'єктами хвали виступають носії національної ідеї, а також видатні історичні постаті та митці, діяльність яких духовно єднає націю й обумовлює суттєву роль у цих процесах саме славослівної тематики.

Указано, що орієнтація на ідеї Порядку, духовного єднання та подолання індивідуалізму зумовлює апелювання в алілуйній парадигматиці культури до ідей *соборності, надконфесійності,* котрі проявляються або в тяжінні до ідеалів «Неподіленої Церкви» раннього християнства, або до різноманітних синтетичних релігійних форм, що особливо показово для XX – початку XXI століть.

Встановлено, що ці духовно-творчі настанови, суттєва роль імперативу *«творчості во славу Божу»* та її літургійно-містеріальної спрямованості зумовлюють апелювання до типології відповідної жанрової сфери, у тім числі до *містерії*, складовою частиною якої в певний час виступав і *Te Deum* («Потоп» І. Стравінського), *міраклю* (як складника славослівної поетики «Жонглера Богоматері» Ж. Массне), *меси* з її алілуйно-славослівними розділами (*Gloria, Sanctus*) і численними різновидами *доксології* (*Алілуя, юбіляції* тощо). Суттєвими є також типологічні ознаки *гімну, псалма, оди, панегірика, дифірамба* та їхніх аналогів у різних видах мистецької діяльності (іконографія «Христа у славі», її різновиди, парадний живопис, придворна культура класицизму й ампіру тощо).

Образ слави-хвали з урахуванням його сакрально-літургійної ґенези є суттєвим змістовним компонентом кантатно-ораторіальної сфери, зразків симфонічної творчості, що апелювали до сакральних аспектів тлумачення терміна «симфонія», як це представлено в IX симфонії Л. Бетховена та її аналогах, а також у симфонічних полотнах А. Брукнера, які сучасники

порівнювали з месами. Алілуйно-славильний виразний комплекс у всій його інтонаційно-семантичній багатогранності є важливим і для оперного жанру, орієнтованого на містеріально-релігійні (агіографічні) (римська оперна школа XVII ст.), літературно-міфологічні (французька «лірична трагедія» XVII ст.) або історико-епічні його різновиди (див. твори О. Бородіна, М. Глінки, К. М. Вебера, Б. Сметани, К. Шимановського та ін.) духовно-патріотичної спрямованості, що скеровані на фінальне уславлення-сакралізацію національних святинь, чеснот і причетних до них.

При всьому багатстві художнього відтворення зазначеної тематики, домінувальна роль все ж належить музиці, оскільки слава-хваління мислиться насамперед як *«оспівування»*. Гімноспівоче подання Слави має аналоги у принципах іконопису та його символіці, де базовим образом постає «Христос у славі», «Пантократор», «Спас у силах», «Цар слави» і його західнохристиянські аналоги, узагальнені як «Majestas Domini». Аналогічні слави-шанування показові і для іконографії Богоматері, представлені в православних образах «Одигітрії», «Похвали Богородиці», «О Тебе радуется» та варіантах католицьких Maesta та «Мадонни Магніфікат».

Виявлено вокально-музичну «домінанту» у відтворенні алілуйної парадигматики європейської культури (яка разом з тим не заперечує інших мистецьких та мовно-літературних форм її втілення), що характеризується колом виразних засобів, яке демонструє схильність до певної надмірності музичного вираження (яскрава динаміка, темброво-виконавський склад при панівній ролі духових інструментів, масштабність фактури, звукового діапазону тощо) у буквальній відповідності з біблійними (псалми-славослів'я) першоджерелами, котрі закликають до вселенської слави-хвали Господу. З іншого боку, орієнтація на духовне преображення людського єства в актах алілуйного проголошення спонукає багатьох сучасних митців до відтворення внутрішнього екстатичного стану тими засобами, що тяжіють до медитативності, «поетики тиші» та апелюють до граничного звукотворчого мінімалізму, «нової простоти», співвідносних з аскезою.

Останнє становить суттєву якість духовної музичної творчості постмодерну (А. Пярт, М. Шух, В. Сильвестров, Дж. Тавенер та ін.).

Визначено, що зіставлення зразків Уславлення з музики християнського культу вказує, за П. Флоренським, на семантичне поєднання «страху Божого» і Світла Уславлення, яке перетворює суб'єкта, формуючи його психологічне й діяльнісно-фактичне Преображення. «Алілуя» – співрозспів *вокального* наповнення – складає високе відкриття європейського Середньовіччя. Його сутність зосереджена на позбавленні співу зв'язків із мовленнєвою інтонацією, яка надихнула Античність у розбудові мелодичного, гетерофонного та монодійного музичного мислення. Умовність і відверта штучність вокальності «Алілуя» та пов'язаних із нею юбіляцій, мистецтва калофонії надихала візантійську гімнотворчість, християнський символізм якої «поглинав» інтонаційно-мелодичні витоки канонічних мелодій з аполонійського гімноспіву Античності та інших етнічних джерел.

Обґрунтовано український внесок у ренесансну скарбницю «двоєсвітних» накопичень, відзначений лицарською культурою козацького служіння, яке мало подвійне спрямування – як на воїнські діяння, так і на музично-співацьке Служіння. Воно сприяло формуванню позамонастирського quasi-чернецького служіння кобзарів і бандуристів. Україна мала єдину в Європі армію трубадурів, оскільки кожний козак-лицар отримував у Запорізькій Січі музичну підготовку, грав та співав у гармонії зі своїм соціальним призначенням: рядове козацтво володіло кобзою, а на бандурі грали ті, хто мав ранг не нижче полковника. Цей мілітарно-музичний «двоєсвіт» України являв собою унікальне утворення в європейських і світових вимірах, оскільки тут зберігалися традиції раннього ірландського православ'я й живими були контакти з Візантією та її спадкоємцями у XV–XVI ст. Це позначилося і на зрослій значущості образу слави, що проектувався не лише на богослужбово-співацьку практику й іконографію Середньовіччя та барокового періоду, але й поставав як духовно-релігійний морально-етичний ідеал козацької спільноти і її пісенного надбання, зокрема

дум. Незмінним атрибутом останніх поставало кінцеве «славослів'я» або «славень», що єднав у національно-архетипових вимірах земний та небесний світи.

Акцентовано, що спеціальний розгляд зразків славослів'я в католицькій традиції знаходимо у творах італійських, німецьких, австрійських майстрів, для яких театралізація меси-реквієму й ораторіальної творчості закладала можливості розширеного введення до названих типологій театрального драматизму, в якому ідея хресного мучеництва стає самозначущою у ствердженні Слави. Тим самим у художній творчості реалізувався потенціал протестантського віросповідання, де «теологія хреста» і «теологія слави» отримали співвідносні характеристики, підносячи на рівень риторичної метафоричності теологічно-філософські принципи.

Доведено, що у XX сторіччі і особливо в його завершальному поставангардному періоді першохристиянська ясність Слави отримує спеціальну затребуваність, що наочно проглядає в епопеї творчості І. Стравінського – від «язичницької меси» у «Весні священній» до екуменічної ідеї «Потопу». Міжконфесійна «мозаїчність» у відтворенні першосповідальних цінностей християнства надихає екуменізм визнаного англійця Дж. Раттера, талант українського майстра М. Шуха, естонського генія А. Пярта. Для цих митців, які є прийнятими орієнтирами минулого поставангарду, образ Слави зростає у самодостатнє виявлення, повертаючись до синкретизму алілуйного жаху-Уславлення, в якому сила Хваління долає безладдя обставин і людської суєтної слабкості, будучи спрямованою до ідеї Вселенської Гармонії-Порядку.

Ключові слова: культ**,** культура, славослів'я, алілуя, Gloria, алілуйно-славослівна парадигма європейської культури, гімн, юбіляція.

SUMMARY

Tatarnikova A. A. Alleluia-glorifying basis of European culture and music. Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation to obtain the degree of Doctor of Arts in Specialty 26.00.01 – Theory and History of Culture (Arts). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and information politicians of the Ukraine. Kyiv, 2021.

The dissertation research proposes a conceptual model of the hallelujah paradigm of European culture and music, due to the etymological, linguistic and spiritual-semantic correlation of the concepts «cult» and «culture», which allows to investigate in more detail the spiritual genesis of European cultural and historical tradition.

The paper shows that the connection between cult and culture, due to the etymology of their common root basis, reveals such a significant quality as «reverence», «rotation-centered around the Higher», «artificial-superphysical», and is an essential direction of modern culturological thoughts, opposing the anti-religious culturological tradition, which proceeds from the originality of labor-production, bypassing the conditionality of the latter supernatural principle.

It has been established that Christian Slavonic has absorbed the richness of the glorious cult and social-building practice, which was formed from the ritual-rite of first-culture activity. This formulation of the problem corresponds to the idealistic-etymological approaches to the principles of culture, which coincide with the materialist production interpretations of primordial values.

The study substantiates the role of the semantics of Praise, which was based on the primary duality of comparisons of the Higher and the lower (Upper and lower), reproducing the mythological invisibility of the given meaning and at the same time purely existential concreteness as a component of expression. Hence the first connection of the visual and auditory as intellectually-differentiating and mystically-holistic principles of thinking, from which grew the nasal Glorification

of the physically unrepresented or partially embodied in existential-objective achievements.

The generalization of various culturological concepts of the XX – XXI centuries, focused on the dominant role of the cult in the processes of culture formation (including Christian), formed the basis for the formulation of leading guidelines of the hallelujah paradigm of European culture and music. Its semantic «dominants» are centered around the concept of the Glory of the Lord and those close to him (praise, gratitude, reverence, joy, beauty, ecstasy, etc.), related to the etymological and semantic parameters of «cult» and its derived culture. It is revealed that within the Christian spiritual and ethical tradition, the sacred essence of which is engraved in the intersection of the concepts of «theology of glory» and «theology of the cross», hallelujah paradigm is a sign of spiritual transformation of man, as well as unity in eulogy of earthly and heavenly worlds. and secular principles, which are represented not only in the theological Holy Father's interpretations of the phenomenon of «the glory of the Lord», but also through the ideas of the «symphony of powers», the «union of the throne and the altar».

It is established that the realization of these features of the hallelujah paradigm of European culture is also inseparable from the idea of the highest spiritual Divine Order (ordo) and its indicative Hierarchy, derived from sacred primary sources. Alleluia-praise quality in this case marks a certain final «stage», illuminated by images of triumph, praise, exaltation of God and the heavenly world. The projection of this idea in the earthly world is manifested in the sacred elevation of the figure of the monarch as the guarantor of Order, in the identification of the spiritual guidelines for the existence of national statehood and its accompanying attributes. In other forms of state formation, the idea of Order is focused on the key principles of spiritual and religious existence of the nation, thinking of the stages of its history in biblical categories, respect for its shrines and archetypal guidelines. Accordingly, the objects of praise are the bearers of the national idea, as well as prominent historical figures and artists, whose activities

unite the nation spiritually and determine a significant role in these processes of praise.

It is noted that the focus on the ideas of Order, spiritual unity and overcoming individualism causes an appeal in the hallelujah paradigm of culture to the ideas of catholicity, supra-confessionalism, which is manifested either in the attraction to the ideals of the «undivided Church» of early Christianity, or to various synthetic XX – early XXI centuries.

It is established that these spiritual and creative guidelines, the essential role of the imperative of «creativity for the glory of God» and its liturgical and mysterious orientation determine the appeal to the typology of the genre, including the mystery, part of which at one time was Te Deum («The Flood» by I. Stravinsky), the miracle (as a component of the glorious poetics of J. Massenet's «Juggler of the Mother of God»), Masses with its alleluia-glorification sections (Gloria, Sanctus) and numerous varieties of doxology (Hallelujah, Jubilees, etc.). Also important are the typological features of the hymn, psalm, ode, panegyric, praise and their analogues in various artistic activities (iconography of «Christ in glory» and its varieties, ceremonial painting, court culture of classicism and empire, etc.).

It is substantiated that the image of glory-praise taking into account its sacral-liturgical genesis is an essential meaningful component of the cantata-oratorio sphere, samples of symphonic creativity, which appealed to the sacred aspects of interpretation of the term «symphony», as presented in Symphony IX by Beethoven and Analog. as well as in A. Bruckner's symphonic paintings, which contemporaries compared to masses. Alleluia-glorious expressive complex in all its intonation-semantic versatility is essential for the opera genre, focused on mystery-religious (hagiographic) (Roman opera school of the XVII century), literary and mythological (French «lyrical tragedy» of the XVII century). its historical and epic varieties (see the works of M. Glinka, O. Borodin, K. Szymanowski, B. Smetana, etc.) of spiritual and patriotic orientation, focused

on the final glorification-sacralization of national shrines, virtues and those involved in them.

It has been established that the dominant role in these processes belongs to music, because fame-praise is thought of primarily as «singing». The hymn-singing representation of Glory has analogues in the principles of iconography and its symbolism, where the basic image is «Christ in glory», «Pantocrator», «Savior in powe»", «King of Glory» and its Western Christian analogues, generalized as «Majestas Domini». A similar kind of glory-reverence is indicative of the iconography of the Mother of God, presented in the Orthodox images of «Hodegetria», «Praise of the Virgin», «I rejoice in you» and versions of the Catholic Maesta and «Madonna Magnificat».

The vocal-musical «dominant» in the reproduction of the hallelujah paradigm of European culture (which at the same time does not deny other artistic and linguistic-literary forms of its embodiment) is revealed, which is characterized by timbre-performance composition with the dominant role of wind instruments, scale of texture, sound range, jubilee, etc.) in literal accordance with the biblical (psalms-hymns) primary sources that call for universal glory-praise to the Lord. On the other hand, it has been established that the hallelujah proclamation motivates many contemporary artists to recreate the inner ecstatic state by means that tend to meditation, «poetics of silence» and appeal to the ultimate sound minimalism, «new simplicity», correlated with austerity. M. Shukh, V. Silvestrov, J. Tavener, etc.).

It is noted that the comparison of samples of Glorification from the music of the Christian cult indicates, according to P. Florensky, a semantic combination of «fear of God» – and the Light of Glorification, which transforms the subject, forming his psychological and activity-actual Transfiguration. «Hallelujah» – singing-singing of vocal content – is a high discovery of the European Middle Ages. Its essence is focused on depriving singing of connections with the speech intonation that inspired Antiquity in the construction of melodic, heterophonic and monody musical thinking. The conventionality and outright artificiality of the

Alleluia vocals and associated anniversaries, the art of rosin, inspired Byzantine hymn-making, the Christian symbolism of which «absorbed» the intonation-melodic origins of canonical melodies from the Apollonian hymn of Antiquity and other ethnic ones.

The Ukrainian contribution to the Renaissance treasury of «two-world» accumulations, marked by the chivalrous culture of the Cossack service, which had a dual focus – both on military actions and on the musical-singing Service – is substantiated. It contributed to the formation of extra-monastic quasi-monastic service of kobzars and bandura players. This military-musical «dual world» of Ukraine was a unique formation in the European and world dimensions, as it preserved the traditions of early Irish Orthodoxy and were alive contacts with Byzantium and its successors in the XV-XVI centuries. This affected the growing importance of the image of glory, which was projected not only on liturgical singing and iconography of the Middle Ages and the Baroque period, but also appeared as a spiritual, religious, moral and ethical ideal of the Cossack community and its song heritage, in particular, thoughts. The invariable attribute of the latter was the final «eulogy» or «glory», which united the earthly and celestial worlds in the national-archetypal dimensions.

It is noted that a special consideration of examples of eulogy in the Catholic tradition can be found in the works of Italian and German, Austrian masters, for whom theatricalization of requiem masses and oratorical works provided opportunities for expanded introduction to these typologies of theatrical drama. Celebrate. Thus, the potential of the Protestant religion was realized in artistic creativity, in which «the theology of the cross» and «the theology of glory» received relative characteristics, elevating theological and philosophical principles to the level of rhetorical metaphor.

It is established that in the twentieth century, and especially in its final post-avant-garde period, the early Christian clarity of Glory received a special demand, which is clearly seen in the epic of I. Stravinsky's work – from the «pagan Mass» in the «Holy Spring» to the ecumenical idea of the «Flood». Inter-confessional

«mosaic» in the reproduction of the original confessional values of Christianity inspires the ecumenism of the recognized Englishman J. Rutter, the talent of the Ukrainian master M. Shukh, the Estonian genius A. Pärt. For these masters, who form the accepted guidelines of the past post-guard, the image of Glory grows into self-sufficient manifestation, returning to the syncretism of hallelujah horror-glorification, in which the power of Praise overcomes the disorder of circumstances and human vain weakness, being directed to the idea of Universal Harmony-Order.

Key words: cult, culture, eulogy, hallelujah, Gloria, Alleluia-glorifying paradigm of European culture, anthem, jubilee.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Монографія

1. Татарнікова А. А. Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності) : монографія. Одеса : Астропринт, 2020. 344 с.

Рецензія: Андросова Д. В. Рецензія на монографію «Алілуйна парадигма європейської культури та музики (від готики до сучасності)» // *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2020. № 1. С. 138–139.

Статті у наукових фахових виданнях України

2. Татарнікова А. А. «Gloria» Ф. Пуленка в контексті традицій християнського славослів'я: образно-смислові і жанрово-стильові аспекти // *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. Вип. 35. С. 246–252.

3. Татарнікова А. А. «Te Deum» А. Пярта у річищі взаємодії традицій християнського Сходу і Заходу // *Музичне мистецтво і культура. Music art and culture :* наук. вісник. Одеса : Астропринт, 2019. Вип. 28. Кн. 1. С. 308–321.

4. Tatarnikova A. «The Triuphal Song» by J. Brahms at the context of the german spiritual, historical and musical tradition of the XIX centuries [«Тріумфальна пісня» Й. Брамса в контексті німецької духовно-історичної та музичної традиції другої половини XIX століття] // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 3. С. 342–347.

5. Татарнікова А. А. Перипетії слави Русі як розумові стереотипи у творчій діяльності О. Бородіна й в аналогії до розробок Л. Гумільова у

XX столітті // *Музичне мистецтво і культура : наук. вісник*. Одеса : Астропринт, 2019. Вип. 29. Кн. 1. С. 28–42.

6. Татарнікова А. А. Видіння радості у «Фауст-симфонії» Ф. Ліста як втілення епохального символу романтизму // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Міленіум, 2019. № 4. С. 148–152.

7. Tatarnikova A. Intonational-semantic aspects of the implementation of the images of glorification-praise in the german protestant musical and historical tradition [Інтонаційно-семантичні аспекти відтворення образів хваління-славослів'я у німецькій протестантській музично-історичній традиції] // *Культура і сучасність* : альманах. Київ : ІДЕЯ- ПРИНТ, 2019. № 2. С. 63–69.

8. Татарнікова А. А. Роль славільної семантики в образно-смисловій та інтонаційній концепції «Потопа» І. Ф. Стравінського // *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. Київ, 2019. Вип. 41. С. 134–141.

9. Татарнікова А. А. Твір «Король Рогер» К. Шимановського у поданні ідеї прославлення віри // *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство* [за ред. О. С. Смоляка]. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. № 2 (вип. 41). С. 59–65.

10. Татарнікова А. А. Фігура уславлення як тембральне наповнення партії князя Ігоря в однойменній опері О. Бородіна // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Напрям : Мистецтвознавство : наук. збірник. Рівне : РДГУ, 2019. Вип. 30. С. 133–139. 1.

11. Татарнікова А. А. Алілуйна екстатика в традиції гимнічної-славільної музики на грані нового й новітнього часів // *Культура і сучасність* : альманах. Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 1. С. 153–160.

12. Татарнікова А. А. Славослівний аспект поетики реквієму «Lux Aeterna» М. Шуха в руслі духовних традицій української культури // *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. Вип. 36. С. 198–204.

13. Татарнікова А. А. Spiritual and semantic aspects of christian glorification in the english cultural and historical tradition (on the example of J. Ratter's Gloria)

[Духовно-смислові аспекти християнського славослів'я в англійській культурно-історичній традиції (на прикладі «Gloria» Дж. Раттера)] // *Музичне мистецтво і культура* : наук. вісник. Одеса : Астропринт, 2019. Вип. 29. Кн. 2. С. 251–263.

14. Татарнікова А. А. Містеріально-славослівні аспекти французького музичного театру початку XX століття (на прикладі «Жонглера Богоматері» Ж. Массне) // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям : Мистецтознавство*: наук. збірник. Рівне : РДГУ, 2019. Вип. 32. С. 72–78.

15. Tatarnikova A. «Libuse» by B. Smetana in terms of culture the national glorification. [«Лібуше» Б. Сметани у вираженні культури національного славлення] // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ 2020. № 1. С. 114–119.

16. Татарнікова А. А., Калашник М. П. Уславлення любові єднання у триптиху сценічних кантат К. Орфа // *Традиції і новації у вищій архітектурно-художній освіті :* зб. наук. праць. Харків : ХДАДМ, 2020. № 1. С. 44–48.

17. Татарнікова А. А. Австрійський «образ світу» і духовні настанови творчості Антона Брукнера // *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2020. № 1 (46). С. 89–100.

18. Татарнікова А. А. Символіка національної слави у «Вільному стрільці» К. М. Вебера // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук журнал. Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2020. № 2. С. 221–226.

19. Татарнікова А. А. Хорова творчість Джоаккіно Россіні в контексті духовно-релігійних шукань італійської культури епохи Рісорджименто (на прикладі Stabat mater) // *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. Вип. 37. С. 121–128.

20. Татарнікова А. А. Специфіка відтворення ідеї національного славлення в оперній поетиці Б. Сметани // *Вісник КНУКіМ*. Серія "Мистецтвознавство". Київ, 2020. Вип. 42. С. 148–154.

21. Татарнікова А. А. Двадцять перша кантата Й. С. Баха в контексті німецької протестантської славослівної традиції // *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Київ, 2020. № 2-3 (47-48). С. 137–150.

22. Татарнікова А. А. Глоріозно-славослівна традиція європейської християнської культури // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: «Мистецтвознавство»)* : наук. збірник. Рівне : РДГУ, 2020. Вип. 34. С. 124–130.

Статті у наукових виданнях України, включених до міжнародних наукометричних баз та виданнях інших держав

23. Татарнікова А. А. Поетика «Ундини» Е.-Т.-А. Гофмана в контексті становлення німецької національної ідеї // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2018. № 1. С. 217–223.

24. Татарнікова А. А. «Тангейзер» Р. Вагнера у річищі еволюційних шляхів німецького музичного театру: міфопоетичні та жанрово-стильові аспекти // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2018. № 3. С. 353–359.

25. Татарнікова А. А. Парадигма християнського славослів'я у творчості Г. Ф. Генделя // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : ТОВ ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 2. С. 423–428.

26. Татарникова А. А. Поэтика «Gloria» в христианской музыкально-исторической традиции прошлого и современности // *European Journal of Humanities and Social Sciences*. Vienna : Premier Publishing, 2020. № 2. Pp. 3–10.

27. Татарникова А. А. «Готическая симфония» Б. Хавергала в контексте традиций английской готики // *The European Journal of Arts*. Vienna : Premier Publishing, 2020. № 2. Pp. 102–109.

28. Татарникова А. А. Поэтика «Ивана Сусанина» М. И. Глинки в контексте аллилуйно-славословной парадигмы европейской культуры // *European Journal of Humanities and Social Sciences*. Vienna : Premier Publishing, 2020. № 4. Pp. 46–53.

Статті в інших наукових виданнях та збірниках матеріалів конференцій

29. Татарнікова А. А. Перспективи розвитку творчої індивідуальності фахівця-музиканта у процесі професійної подготовки в контексті компетентнісного підходу // *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 16. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2017. Вип. 29 (39). С. 146–150.

30. Татарнікова А. А. Формування особистості фахівця-музиканта // *Наукові записки.* Серія : Педагогічні науки. Кропивницький : РВВ КДПУ імені В. Винниченка, 2018. Вип. 163. С. 154–160.

31. Татарнікова А. А. «Теологія слави» та «теологія хреста» в німецькій протестантській культурі і музиці // *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі* : зб. матеріалів Міжнар. дистанц. наук.-практ. конф., 14 листопада 2019 р. Київ : НАКККіМ, 2019. С. 41–43.

32. Татарникова А. А. Немецкая национальная идея в ее проявлениях в музыкальном театре Германии первой половины XIX века // *Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність* (30.04. – 02.05.2019 р.). Захід – Схід: Культура і мистецтво (25.09. – 26.09.2019 р.) : матеріали Міжнар. наук.-творчих конференцій. Одеса : Астропринт, 2019. С. 125–131.

33. Татарнікова А. А., Козаченко Ж. О. Культурологічній підхід як ціннісно-гносеологічна основа професійної підготовки майбутніх фахівців сфери музичного мистецтва *// Психологія та педагогіка : сучасні методики та інновації, досвід практичного застосування :* зб. тез наукових робіт учасників Міжнар. наук.-практ. конф, 25 – 26 жовтня 2019 р. Львів : ГО «Львівська педагогічна спільнота», 2019. Ч. 1. С. 98-100.

34. Татарнікова А. А., Козаченко Ж. О. Вдосконалення професійної кваліфікації викладачів закладів мистецької освіти на засадах принципів андрагогіки // *Чинники актуалізації проблеми освіти дорослих в Україні та світі в умовах розвитку інформаційного суспільства:* збі. матеріалів 74-ї наук.-практ. конференції ОНУ ім. І. І. Мечнікова, 12 листопада 2019 р. Одеса : ФОП Бондаренко М.О., 2019. С. 18-21.

35. Татарникова Анжелика. «Gloria» Франсиса Пуленка и традиции христианского славословия // *Conferința Științifică Internațională Învățământul Artistic – Dimensiuni Culturale* : междунар. научная интернет-конференция «Художественное образование в культурных процессах современности». Кишинев : Academia De Muzică, Teatru Şi Arte Plastice, 2020. С. 25–27.

36. Татарнікова А. А. Оперна спадщина Ж. Массне в контексті духовно-містеріальної спрямованості французької музичної культури початку XX століття // *Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень* : матеріали Міжнар. науково-творчої інтернет-конф., 30.04. – 02.05.2020 р. Одеса : Астропринт, 2020. С. 153–160.

ЗМІСТ

ВСТУП..... 22

РОЗДІЛ 1 КУЛЬТОВІ ПІДСТАВИ ФЕНОМЕНУ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ……..… 35

1.1 Культ і культура як предмет наукового дослідження……..... 35

1.2 Роль «теології слави» в дохристиянському світі та християнській сакральній традиції……... 78

1.3 Специфіка відтворення алілуйно-славослівної образності в європейській культурі та музиці…….. 108

Висновки до Розділу 1……... 140

РОЗДІЛ 2 СИМВОЛІКА СЛАВОСЛІВ'Я В СХІДНОХРИСТИЯНСЬКІЙ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ І В МИСТЕЦЬКИХ ПРОЕКЦІЯХ XVII–XIX СТОЛІТЬ..... 142

2.1 Форми славослів'я в культурі Візантії та її успадкування культурно-історичною традицією України XVII–XIX століть……..... 142

2.2 Поетика християнського славослів'я у духовно-стильовому річищі слов'янських культур XIX – початку XX століть……..…. 164

Висновки до Розділу 2……... 205

РОЗДІЛ 3 СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК СЛАВОСЛІВНИХ ЖАНРІВ В КАТОЛИЦЬКОМУ І ПРОТЕСТАНТСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ…… 208

3.1 Типологія Gloria-славослів'я в руслі духовної специфіки католицької меси Середніх віків та Відродження……..... 208

3.2 Гліріозна специфіка європейської культури і музики епохи Просвітництва та романтизму…….. 226

3.3 Німецько-протестантська лінія християнського славослів'я……. 282
Висновки до Розділу 3……... 307

РОЗДІЛ 4 АЛІЛУЙНО-СЛАВОСЛІВНИЙ ТОПОС В РУСЛІ ХРИСТИЯНСЬКОГО ЕКУМЕНІЗМУ ХХ СТОЛІТТЯ……... 312
4.1 Алілуйно-славослівні аспекти французької музичної культури першої половини ХХ століття…….. 312
4.2 Роль славильної семантики в містеріальних концепціях хорових композицій К. Орфа та І. Стравінського…….. 335
4.3 Алілуйна парадигматика в екуменічних шуканнях культури і музики постмодерну…….. 355
Висновки до Розділу 4……... 379

ВИСНОВКИ…….. 382

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ..... 390

ДОДАТКИ……. 473

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Феномен культури, у всій широті та різноманітності проявів, завжди був об’єктом пильної уваги науковців. Предмет особливого інтересу становить його духовна ґенеза. Про це свідчать релігійно-філософські й культурологічні розвідки М. Бердяєва, М. Вебера, Ж. Марітена, П. Тілліха, П. Флоренського, Дж. Фрезера, О. Шпенглера та ін., базові положення яких акцентують увагу саме на етимологічній, лінгвістичній й духовно-смисловій корекції таких понять, як «культ» та «культура». При цьому, культ, що встановлює зв’язок із духовним світом через богослужіння, водночас, є осередком культури, її духовним ядром. Серед численних значень поняття «культ» одне з найбільш суттєвих, пов’язане не лише з сукупністю релігійних обрядів і ритуалів, а насамперед, із «шануванням», що апелює до «хвали», «славослів’я», «молитви-подяки» і визначає високий сенс духовно-етичних цінностей людини-християнина та християнської культури в цілому.

Множинні прояви зазначеного образно-смислового комплексу є показовими для різних сфер творчої діяльності (як культової, так і світської), зокрема для іконопису, живопису, літератури, поезії, а також музичної культури. Одна з найдавніших функцій музики, пов’язана із її духовною місією, славослів’ям, хваленням Бога, що має жанрові ознаки гімну, гімноспіву, виявилася особливо затребуваною саме у християнській духовно-літургійній та культурно-історичній традиції у всіх її конфесійних проявах. Хвала-гімн Творцю як найважливіший смислотворчий вектор духовного буття людини, символічно співвідносний із найдавнішою культовою практикою, із жанром славослів’я, присутній у численних формах східнохристиянської богослужбової традиції та в християнській обрядовості західноєвропейського ареалу. Йдеться про Велике і Мале славослів’я православної служби, розділ Gloria католицької та протестантської меси, Te Deum та семантично близькі до них жанри.

Ідея Вселенської Гармонії людського й Божественного і супутня їй текстова та вокально-інтонаційна сфера відповідних жанрів є принципово адраматичними, позбавленими зіткнень-протиставлень контрастної образності. Їх традиції, що тяжіють до поетики «тиші», «медитативності», «нової простоти», у формуванні богослужбово-співочого «неоканону» християнського культу та авторської концертної творчості, виявляють точки перетину з «ренесансом» ранньохристиянських жанрів та форм. Подібна тематика, починаючи від епохи Середньовіччя, зберегла духовно-хорову та культурно-історичну значущість і виявилася затребуваною в культурі XX століття, зокрема, в стильових умовах постмодерну, що обумовлює актуальність теми представленого дослідження.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами. Тематика дисертації, узгоджена з науковим вектором роботи кафедр історії музики та музичної етнографії, теоретичної і прикладної культурології, відповідає змісту Перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової на 2017–2022 роки, зокрема, з темою № 12 «Культурологічні парадигми сучасного гуманітарного знання». Тему дисертації «Алілуйно-славослівний базис європейської культури і музики» затверджено Вченою радою Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (протокол № 4 від 14.11. 2018 р.).

Досліджена наукова проблематика отримала в дисертації нові ракурси висвітлення. У дисертації визначено важливу для подальшого розвитку культурології й мистецтвознавства проблему побудови наукової моделі формування алілуйно-славослівної парадигматики в межах європейського християнського ареалу та культурно-історичних і музичних традицій.

Мета дослідження – виявлення поетико-символічної специфіки християнського славослів'я в інтонаційно-знакових проекціях європейської культури (від Середньовіччя до сучасності).

Завдання дослідження:

– узагальнення бібліографічних даних стосовно наукового дослідження феноменів «культу» й «культури» в їх богохвальному спрямуванні;

– обґрунтування ґенези духовно-смислової специфіки «Gloria»-славослів'я в літургійній та культурно-історичній різноконфесійній практиці Середньовіччя і Ренесансу, їх спрямуванням до «теології слави» й «теології хреста» в постренесансній культурі;

– з'ясування особливостей конфесійної специфіки побутування «Gloria»-славослів'я (східнохристиянська, католицька, протестантська) в мистецькому та позамистецькому втіленні;

– визначення національних переваг слов'янського внеску до православної та західноцерковної практики славільного вираження через богослужбове призначення й загальнокультурні тенденції;

– виокремлення українського культурного «гену» в християнських різнонаціональних слов'янських формах славослів'я у культовій та позакультовій сферах;

– фіксація ренесансного ствердження славослів'я в аспекті здобутків його мистецької самозначущості у богослужінні як подвигу творчого внеску до служби Божої, з тенденцією відновлення устрою «Неподіленої Церкви»;

– узагальнення понять «теології хреста» та «теології слави» у протестантизмі та лютеранстві;

– дослідження драматургічної та жанрово-стильової специфіки розділу «Gloria» в духовному мистецтві і музиці XVII – XVIII ст., його богослужбового призначення та реалізації у різному мистецькому та позамистецькому вираженні;

– виявлення жанрово-стильових особливостей втілення алілуйно-славослівної тематики в аспекті еволюційного розвитку європейської культури XIX ст. та її стильових настанов у проявах позацерковної практики;

– систематизація базових положень стосовно алілуйно-славослівної парадигми європейської культури й музики Нового часу;

– обґрунтування жанрових метаморфоз «Gloria»-славослів'я в умовах екуменізму європейської культури ХХ ст. і формування художнього «неоканону» християнської культової традиції в авторських інтерпретаціях.

Об'єкт дослідження – культура славослів'я в релігійній і позарелігійній практиці соціуму.

Предмет дослідження – алілуйно-славослівні ознаки європейської християнської культури та музики.

Теоретико-методологічні засади дослідження. У роботі використано комплекс загальнонаукових і спеціальних методів, взаємодоповнення яких забезпечило об'єктивність та достовірність результатів дослідження. Методологія праці має комплексний характер і базується на поєднанні засад культурологічного, історико-типологічного, герменевтичного, етимологічного, мистецтвознавчого та естетичного досліджень.

Аналіз формування типологічних якостей алілуйно-славослівного топосу в межах європейського християнського та культурно-історичного ареалу визначають такі засади дослідження:

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

– *історико-культурологічний* підхід, зумовлений актуальністю комплексного вивчення культури, як середовища буття людини й феномена, похідного від культу та суттєвого у процесах формування алілуйного базису європейського християнства, у різноманітності його конфесійних проявів. Названі засади дослідження уможливлюють поглиблення розуміння його впливу на вітчизняну традицію у вимірах духовної культури й державності України. Водночас, такий підхід дозволяє визначити чинники, що сприяють

виявленню взаємодії слов'янських та західноєвропейських культурно-історичних і музичних традицій;

– у процесі дослідження еволюції алілуйно-славослівної парадигматики європейської культури застосовуємо також *генетичний* метод, що уможливлює визначення основних етапів її формування, згідно зі змінністю характеристик у різних культурних зрізах, зокрема в середньовічному, ренесансному, Нового часу, а також у вимірах культури постмодерну. Застосування загальнонаукових, історичного й логічного методів сприяло відображенню певного алгоритму розвитку названої традиції та її впливу на музичну класику XIX – XX ст., що декларує канонічність і усталеність традиції, орієнтованої на ідеї духовного сходження-преображення;

– *контекстуально-аналітичний* метод уможливлює аргументоване й різнобічне розкриття заявленої проблематики. У цьому контексті здійснено докладний аналіз вибраних музичних творів XVIII – XXI ст., із застосуванням комплексного дослідження музичного матеріалу, причетного до ампіру, бідермаєру, модерну та постмодерну;

– у дослідженні славослівної поетики творів використано також *герменевтичний та етимологічний* методи, що уможливлюють виявлення їхнього духовно-смислового підґрунтя;

– аналітичні спостереження становлення в заявлених творах системи музично-виражальних засобів, що спираються на засади *музично-інтонаційного* підходу, сприятимуть фіксації, в контексті алілуйної тематики, історико-стильових закономірностей художнього мислення епохи.

Теоретичною базою дисертації стали дослідження:

– співвідношення культу та культури як базисних понять «теологічної культурології» (М. Бердяєв [73-76], В. Бодак [88-89], Д. Бурлака [106], М. Вебер [120], Г. Гачев [141], В. Гуренко [187], К. Г. Доусон [214], Є. Іоффе [273], Л. Карсавін, С. Кримський [345, 346], В. Личковах [392-395], Ж. Марітен [426], І. Огієнко [269, 492] Д. Півоваров [511], В. Розанов [546],

Г. Сковорода [581], Є. Спекторський [602], П. Тілліх [660], П. Флоренський [701,706-708], В. Шейко [767], О. Шпенглер [776-777], В. Щученко [782]);

– етимологічно-лінгвістичних та духовно-релігійних тлумачень феномену «культу» (Ю. Бородай [93], А. Кирлежев [362], Є. Онацький [496], П. Флоренський [706]), «культури» (Т. Андрущенко [26], Г. Гумерова [183], П. Гуревич [186], М. Реріх [226], Г. Федотов [696]), «слави» (Т. Александрова [11], А. Антипова [29-30], А. Гагаєв [132], І. Дзюба [203], Н. Дмитрієва [207], Н. Дьячкова [221], Н. Ізотова [266], О. Купчик [357], О. Нагібіна [470], Л. Петрова [510], Л. Позняк [516], А. Приходько [527], М. Родіна [545], М. Фасмер [692]) а також, споріднені з ними праці з фольклористики (Т. Агапкіна [6], В. Кононенко [326]) та процесу еволюції європейської християнської богослужбової культурно-історичної традиції (С. Гурін [189], митр. Калліст (Уер) [282], М. Корабльова [331], Г. Нефьодов [476]);

– східнохристиянських (візантійських) передумов славослівної парадигматики європейської культури та музики (С. Аверінцев [2], М. Александру [13], О. Бігун [80], В. Василік [117], А. Грабар [161], Є. Ігнатенко [263], О. Камінська-Маркова [288], О. Каждан [278], Г. Колпакова [322], О. Муравська [465], М. Поляковська [521], В. Садокова [561], І. Сахно, Н. Сиротинська, С. Сорочан [596, 597] А. Царенок [734], Ю. Ясиновський [796]);

– еволюційних шляхів розвитку католицької меси та її алілуйно-славослівного складника (П. Вагнер [825], І. Гулецкі [179], М. Друскін [220], Ю. Євдокимова [225], О. Кальченко [285], Б. Левік [372, 373] Ю. Москва [666], М. Ненарокова [774], Н. Сімакова [576], Ж.-М. Люстіже [410], А. Тихонова [664], А. Ткаченко [666], Ю. Холопов [723]);

– взаємодії у протестантській конфесійній практиці концепцій «теології хреста» (Й. Барон [55], С. Волжин [127], Д. К. Мак-Кім [418], Н. Ревуненкова [537]) і «теології слави» (Дж. Агамбен [5], А. Борисов [90], Н. Єремєєва [229], Г. Нефьодов [476], С. Санніков [566], А. Трунов [678], Г. Флоровський [709], П. Швецов [756]) та їхнього впливу на художньо-

мистецьку й музичну творчість (М. Алістер [15], К. Бердєннікова [67], Р. Берченко [77], К. Гейрінгер [144], Г. Домбраускене [212, 213], К. Рудик [554], К. Царьова [732,733]);

– побутування християнської славослівної традиції та її екуменічних настанов в умовах культури XX століття (Є. Більченко [83], Т. Горичева [158], В. Грачов [165-167], Т. Гуменюк [180-182], Г. Калошина [284], О. Кальченко [285], М. Катунян [294], Є. Кривицька [343], М. Кузнєцова [351-353], О. Маркова [429, 430], К. Пашков [508], В. Ценова [738], О. Яковлев [793]);

– виявлення українського внеску в славослівну парадигматику європейської культури минулого й сучасності (В. Александрович [12], І. Гарькава [139], М. Гелитович [145], Я. Гнатюк [154], С. Грица [172], І. Дзюба [203], М. Дмитренко[206], С. Журавльова [238], О. Козаренко [318], Ф. Колесса [320], А. Колодний [321], В. Кононенко [326], С. Кримський [345, 348], Л. Обухович [489], І. Огієнко [492], Н. Руско [557], Г. Сковорода [580, 581], Б. Стебельський [606], О. Степанова, Дм. Степовик [609], А. Терещенко [657], Д. Чижевський [748], О. Шевлюга [759], І. Шевченко [761], В. Шейко [767], А. Шептицький [768, 769], Ю. Ясиновський [797]);

– типології жанрової сфери славлення та її презентації в культовій практиці (Н. Алексєєва [14], К. Бугров [99], В. Бичков [108-109], В. Нікольский [481], Н. Подгорбунський [515], О. Трубенок [676], Ю. Холопов [723], П. Цвєтков [737]), образотворчому мистецтві (А. Грабар [161], М. Громов [174], М. Давидова [191], В. Іванова [225, 226], М. Кондаков [323], І. Кочетков [338], В. Кутковий [360], Н. Макарова [417], І. Припачкін [526], Л. Успенський [690], Д. Хлебніков [718-720], О. Хрипкова [728], І. Шаліна [753]), літературі (І. Клейн [307], Ю. Ковалів [311], О. Косянчук [337], В. Ніконов [482], В. Руднєв [556], І. Шталь [778], Т. Юрченко [791]) та музиці (Н. Перепіч [509]);

– джерелознавства у сфері музичного мистецтва і його духовно-культурологічних чинників (Б. Асаф'єв [43], М. Друскін [219, 220],

Т. Ліванова [382], Л. Кирилліна [302], В. Конен [324], Л. Корній [333], Г. Кречмар [342], Є. Кривицька [343], А. Кудряшов [349], О. Маркова [428], К. Розеншильд [547] , А. Скорик [582], Б. Сюта, С. Тишко [682], Е. Уілсон-Діксон [688], К. Царьова [732], Н. Швець [758], В. Шульгіна [775]);

– релігійно-міфологічних ознак культури, зокрема, музики у ХХ – початку ХХІ століть (Т. Гуменюк [180-182], С. Кримський [345, 348], В. Личковах [393-395], О. Лосєв [399-401], О. Маркова [429-430], В. Мартинов [432, 433], В. Медушевський [441], О. Муравська [463, 464], О. Рощенко [551], О. Яковлев [793]), істотних для розуміння духовно-стильової парадигми постмодерну, спрямованої також на відродження духовно-виражальних, жанрових та семантичних ознак ранньохристиянської культури і її славослівного складника.

Аналітичний аспект роботи визначили узагальнення з історії християнського образотворчого мистецтва, літератури, орієнтовані на славільну та славослівну тематику, а також на культові християнські жанри Середньовіччя та специфіку побутування меси в умовах ренесансної культури. Предметом окремого розгляду стали кантата «Gloria» А. Вівальді, меси Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, твори А. Брукнера, Ф. Ліста, що містять ознаки трактування «Gloria»-славослів’я в умовах жанрово-стильової парадигми європейської культури XVIII – XIX ст., а також вокально-хорова спадщина Дж. Россіні. Протестантську «лінію» розвитку даної жанрової сфери представлено духовною хоровою музикою німецьких авторів XVII – XVIII ст. (Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя) та їхніх послідовників у XIX ст., зокрема, Й. Брамса. Вказана образно-смислова тематика є значущою не лише в сфері духовної хорової музики, але й у музичному театрі, де прослідковується його духовна ґенеза (О. Бородіна, К. М. Вебера, М. Глінки, М. Лисенка, Ж. Массне, опери Дж. Россіні, Б. Сметани, К. Шимановського, та ін.). Аналітичні узагальнення поетики духовних хорових творів Ф. Пуленка, А. Пярта, Дж. Раттера, І. Стравінського, М. Шуха та інших дають змогу дослідити еволюційні аспекти алілуйної парадигматики в

духовно-релігійній та європейській композиторській творчості XX–XXI ст., орієнтованої на ренесанс ранньохристиянської духовно-співочої традиції та стильові ознаки наступних епох.

Наукову новизну визначають пріоритети дослідження, в якому *вперше:*

– систематизовано дані наукової літератури щодо специфіки концепту «культ» в осмисленні феномену культури, з опорою на реалії віросповідальної історії людства;

– розглянуто соціопсихологічний зріз славослівної діяльності та її відповідних ритуалів;

– акцентовано на спадкоємності славослів'я дохристиянської традиції та повноти її втілення в християнській алілуйності;

– виокремлено комплекс типологічних ознак «Gloria»-славослів'я в європейській культурно-історичній та музичній традиції, що склали основу для формування концепції алілуйно-славослівного базису культури;

– на основі значного корпусу бібліографічних джерел впорядковано дані щодо православної духовно-богословської, етимологічної сутності славослів'я у співвідношенні з їхньою інтонаційною фіксацією;

– охарактеризовано духовну специфіку концепції «теологія хреста – теологія слави», як підґрунтя протестантської духовної культури й музики;

– виявлено конфесійну своєрідність «Gloria»-славослов'я та еволюційні шляхи його розвитку в європейській музично-історичній практиці Нового часу;

– уведено до музикознавчого обігу матеріали, що узагальнюють жанрово-стильову специфіку хорової спадщини Дж. Раттера, зокрема, її алілуйної складової;

– у вітчизняному культурознавстві та мистецтвознавстві визначено оперу «Король Рогер» К. Шимановського, що була створена на Півдні України, підкреслено оригінальне скрябініанство цього автора, що не має

аналогів на європейському Сході і презентує творчу паралель неовізантизму живопису українського генія М. Бойчука;

– досліджено глоріозно-славослівні складники в поетиці творів О. Бородіна, Й. Брамса, А. Брукнера, К. М. Вебера, М. Лисенка, Ж. Массне, А. Пярта, І. Стравінського, М. Шуха та ін.

Подальший розвиток отримали:

– дослідження еволюційних шляхів жанру меси в європейській музично-історичній практиці різних епох;

– узагальнення жанрово-стильової специфіки богослужбово-співацької традиції східного християнства і окремості українського чину;

– обґрунтування еволюційних процесів у сфері культової хорової музики в річищі жанрового «неоканону» музики XX – XXI ст.

Теоретичне значення дослідження. Матеріали дисертації мають концептуальне значення для подальшого поглиблення уявлень про християнську культову ґенезу європейської культурно-історичної та музичної традиції. Робота суттєво розширює існуючу джерельну базу для наступних досліджень у цій царині. Запропонована концептуальна модель алілуйно-славослівного базису європейської культури й музики уможливлює більш детальне дослідження її духовної ґенези. Матеріали дисертації, її основні положення й висновки можуть бути використані в подальших дослідженнях питань теорії та історії світової та української культури. Отримані результати сприятимуть у педагогійній діяльності, зокрема у викладанні таких дисциплін, як культурологія, історія мистецтв і художньої культури, історія музики, а також під час підготовки монографій, підручників, навчальних посібників, навчально-методичних програм, тематика яких є дотичною до теми дисертації. Дисертаційні матеріали можна використовувати в наукових розробках із проблем медієвістики, історії зарубіжної та української музики й суміжних видів мистецтва. Результати дослідження важливі для осмислення історії християнської культури та подальших студій ґенези східнохристиянської культури, зокрема, її

протовізантійських стимулів, а також для ґрунтовного вивчення духовно-музичного спадку, професійної композиторської творчості представників слов'янського культурного регіону та осмислення ознак духовності в культурі і музиці постмодерну.

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

Матеріали дослідження впроваджено до навчальних курсів: «Історія зарубіжної культури», «Історія слов'янської культури», «Історія християнського мистецтва», «Музична естетика», «Органологія та міфотворчість народів світу», що викладаються на кафедрі теоретичної і прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, а також у класах хорового диригування.

Особистий внесок здобувача. Представлена дисертація є самостійною роботою, здійсненою в галузі теорії, історії культури і музичного мистецтва. Висновки й положення наукової новизни здобуті автором самостійно. Культура славослів'я, презентована як закономірний вияв культових основ європейської культурно-художньої діяльності. У цьому ракурсі розглянуто численні теоретичні й творчо-практичні матеріали.

Апробація результатів дослідження. Матеріали дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри теоретичної і прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Різні аспекти дослідження було викладено у формі доповідей на 17 наукових конференціях різного рівня:

– *міжнародних:* «Трансформація музичної освіти та культури: традиція та сучасність» (Одеса, 25 – 26 квітня 2016 року); «Музичне мистецтво та

культура: Захід – Схід. До 20-річчя Національної академії мистецтв України» (Одеса, 5 – 7 грудня 2016 року); «Трансформація музичної освіти та культури: традиція та сучасність» (Одеса, 19 – 20 квітня 2018 року); «Northern athens – the dialogue of culture between the east and the west» (Vilnus university and greeg – Lithuanian community «Pontos», 27-30.07.2018); «Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність» (Київ, 20 – 21 листопада 2018 року); «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід. До 105-річчя Одеської консерваторії» (Одеса, 30 листопада – 02 грудня 2018 року); «Трансформація музичної освіти: культура та сучасність» (Одеса, 30 квітня – 02 травня, 2019 року); «Захід – Схід: культура і мистецтво» (Одеса, 25 – 26 вересня 2019 року); «Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі» (Київ, НАКККіМ, 14 листопада 2019 року); «Європейський культурний простір і українські перспективи» (Рівне, 14 – 15 листопада 2019 року); «Психологія та педагогіка: сучасні методики та інновації, досвід практичного застосування» (Львів, 25 – 26 жовтня 2019 року); «Тенденції розвитку психології та педагогіки» (Київ, 1 – 2 листопада 2019 року); «Транформація музичної освіти: Культура та сучасність» (Одеса, 30 квітня – 02 травня 2020 року); «Художественное образование в культурных процессах современности» (Кишинев, Молдова, 15 мая 2020 года); «Захід – Схід: культура і сучасність» (Одеса, 26 – 27 вересня 2020 року);

– *всеукраїнських:* «Герменевтика в науках про дух» (Харків, 21 – 22 березня 2019 року); «Чинники актуалізації проблеми освіти дорослих в Україні та світі в умовах розвитку інформаційного суспільства» (Одеса, 12 листопада 2019 року).

Публікації. Основні положення дисертаційного дослідження викладено у 36 наукових публікаціях: зокрема в одноосібній монографії; 21 публікації в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові (одна з яких в співавторстві); в 6 статтях, внесених до міжнародних

наукометричних баз даних та в наукових іноземних виданнях; 8 публікаціях в інших наукових виданнях і збірниках матеріалів наукових конференцій.

Структура роботи. Робота складається з анотацій (українською та англійською мовами), списку публікацій за темою дисертації, вступу, чотирьох розділів (одинадцять підрозділів), висновків, списку використаних джерел (827 позицій, 390–472 с.) та додатків (473–479 с.). Загальний обсяг дисертації – 479 сторінок, з них, основного тексту – 389 сторінок.

РОЗДІЛ 1

КУЛЬТОВІ ПІДСТАВИ ФЕНОМЕНУ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

1.1 Культ і культура як предмет наукового дослідження

Ще на початку XX ст. В. Ерн, фіксуючи увагу на кризових аспектах буття європейської культури свого часу у її співвідношенні з надбаннями європейської цивілізації Нового часу, констатував: «Самотні зусилля одиноких людей вже не можуть врятувати культури від задушення цивілізацією. Доводиться зніматися з місць, йти вглиб, залишаючи Вавилону цивілізацію, будуватися і творити. У цій трагедії залишатися спокійним може лише той, хто відчуває метафізичну основу справжньої людської творчості...» [785, с. 286].

Відзначимо, що умовах подальшого поглиблення кризи раціоналізму на рубежі XX–XXI століть, загострення різного роду глобальних проблем і наростання тотальної ентропії духовного життя суспільства дослідження проблеми зв'язку релігії і культури та духовного підґрунтя останньої також є досить актуальним. Наукові розвідки багатьох сучасних вітчизняних та західних філософів, культурологів, соціологів (П. Бьюкенен, Ф. Фукуяма, С. Хантінгтон, С. Аверінцев, С. Кримський, В. Личковах та ін.) констатують, що втрата культурою її сакрального сенсу, орієнтація тільки на секулярні цінності та атеїстичні настанови супроводжується глибокою кризою в сфері культурно-моральних відносин.

У цих умовах, за влучним спостереженням С. Кримського, «пересторога Ньютона: "Фізико, стережися метафізики", замінюється визнанням потреби залучення метафізики в пізнавальні моделі буття. Адже небачене ще в світовій історії збагачення масиву знань <…> що перебільшило усі пізнавальні результати людства до XX століття, вийшло за

межі можливостей їх усвідомлення на емпіричному та розсудковому рівні і потребує звернення до вищих інстанцій людського інтелекту, його здатності зондажу сфер абсолютного» [345, с. 7]. Розмірковуючи далі про дивні перетини «фізики» та «метафізики» у світогляді інтелектуальної еліти ХХ ст., цей автор констатує духовний напрям наукової думки і в діяльності Г. Кантора, що вбачав в своїй теорії множин «сходинки до Абсолюту», і у відкриттях А. Ейнштейна, що узгоджував свої математичні моделі Всесвіту з принципами «світової гармонії», й у шуканнях духовного ядра фізики, якими позначена діяльність Г. Гейзенберга. Останньому до речі належить відомий вислів, що узагальнює сутність цієї проблематики: «Перший ковток з посудини природознавства породжує атеїзм, але на дні посудини нас очікує Бог» [цит. за: 782, с. 19].

Аналогічні процеси є показовими і для філософсько-естетичних шукань ХХ ст., на що вказує в своєму дослідженні «Православ'я та постмодернізм» Т. Горичева: «Світ ще йде шляхом руйнування, але все частіше заявляють про себе сили, які прагнуть створення нового космосу, "Нового Середньовіччя" <...> Раціоналізація неминуче вела до ірраціонального. І сьогодні якраз самі "не святі" речі раптом описуються мовою релігії. Ще 30 років тому Ролан Барт написав свої "Міфології", звідки видно, що повсякденне життя сповнене таємничих знаків і символів <...> Ж. Бодійяр пише про "літургії об'єктів", про святкові феєрії супермаркетів <...> Інтерес до священного піднято на значно вищий щабель. У святому шукають вихід ... » [158, с. 8-9].

Цікавою в цьому плані є думка сучасного українського культуролога Є. Більченко, згідно з якою, «секуляризаційні процеси зовсім не означають тотальної нівеляції релігійного складника громадського життя внаслідок радикалізації раціоналістичного проекту модерну чи / або гедоністичного проекту постмодерну. Ризикнемо стверджувати: вплив релігії на суспільство сьогодні є не меншим (якщо не більшим), ніж у середньовіччі, але характер його принципово змінюється». Особливу увагу автор сконцентровує на особі

«постмодерного християнина», який «розглядає релігію як духовно-етичний спосіб життя, а не як систему віри. Така людина може відкидати традиційні релігійні вірування, але визнавати християнство як спосіб мислення та екзистенцію, здійснюючи неповторний персональний синтез різних ідей в адекватній її ідентичності конфігурації на засадах транскультури» [83, с. 4].

Сказане в сукупності підтверджується культурологічною і мистецтвознавчою думкою останнього століття, в якій неодноразово констатувався глибинний зв'язок між «культом» і «культурою», що став центральним предметом наукового дослідження багатьох авторів, зокрема П. Флоренського, М. Бердяєва (див. нижче). Перший з них стверджував, що його час «…характеризується найбільшим віддаленням від вищих духовних інтересів і цілісної духовної культури <…> Людство і його культура не можуть не бути роздробленими, якщо не керуються вищими завданнями духу» [708, с. 637].

Бібліографія, звернена до концепції культової ґенези культури в річищі традицій філософії-естетики Платона, особливо що стосується неоплатонізму християнської філософії і зосередження її у картезіанстві, сковородянській традиції в Україні, а також праці П. Флоренського [701; 703–708], М. Бердяєва [68–76], культурологічні посилання естетики О. Лосєва [399–401], Дж. Фрезера, О. Шпенглера [776; 777], М. Вебера [120], П. Тілліха [660–662], Ж. Марітена [426; 427] і А. Канарського [289], – всі вони в сукупності засвідчують методологічну значущість концепції культової основи культурного феномену. У свою чергу культурологічні викладення етнологічних розробок Дж. Моргана, Е. Дюркгейма, К. Леві-Брюля, К. Леві-Стросса, Ф. Топорова виявляють культуротворчий механізм культової діяльності, що складає суттєву паралель лінгвістично-етимологічним обґрунтуванням цієї ідеї у П. Флоренського і М. Бердяєва, у О. Лосєва, а також достойний фундамент компенсативної естетики А. Канарського.

Так чи інакше, для більшості названих авторів очевидним є той факт, що «релігійний сенс речей робить будь-які інші смисли безглуздими.

Розп’яття і Воскресіння Господа Ісуса Христа й утворює ці дві крайні точки святості – немає смислів більш високих, більш сильних і більш невловимих в історії європейської культури» [158, с. 9]. Показово, що цитований автор (Т. Горичева) акцентує увагу не тільки на кульмінаційних «точках» біблійної історії, але й на її ключових духовно-смислових «домінантах», фактично зосереджених на «теології хреста» та «теології слави», що складають головний предмет дослідження в представленій роботі. На рівні алілуйно-славословної парадигми духовно-мистецького світобачення вони визначають суттєві якості європейської культури багатьох епох. Зосередження її типології на феноменах соборності, духовного надконфесійного єднання людства, медитативно-екстатичного занурення до глибин Небесного світу через образи слави, хвали, шанування, подяки – все це в сукупності також складає вельми актуальний шар сучасних духовно-філософських шукань. Психологія славлення – уславлення як культурний здобуток вибудовується на компенсативному уґрунтуванні відповідних думок-дій, включаючи механіку долання егоцентризму як суб’єктивної і надсуб’єктної властивості.

Сказане є особливо показовим як для містеріально-екстатичних шукань модерну початку ХХ ст. (О. Скрябін та його сучасники), так і для музичного мистецтва постмодерну (А. Пярт, М. Шух, Дж. Тавенер та ін.) з його «спрагою пекучою святинь» (рос. «жаждой жгучей святынь» (М. Мінський)), в межах якого «на зміну глобальній естетизації авангарду приходить заново проявлена ясність і гармонія духовності – в простій за мовою музиці, але відкритій незмінним сакральним глибинам <...> “Постлюдійний стан культури” (М. Катунян) спонукає до домовляння традицій і стилів минулого, до їх діалогу, підсилює в музиці емоційний тонус медитативности і рефлексії» [699, с. 68]. Подібний підхід також виявляє перетини «культу» і «культури», відзначені суттєвим інтересом названих авторів саме до поетики культової жанрової сфери, зокрема до типології «Gloria», «Te Deum» та близьких до них, що тяжіють не тільки до гармонізації людини та

природи, але й до ідеї відновлення вселенського Порядку на тлі його духовних підвалин (див. нижче).

Поняття «культура», як відомо, охоплює досить широкий і різноманітний світ явищ і знаходиться на гранично високому рівні абстракції. Культурологія, виконуючи роль дисципліни, що поєднує різні галузі гуманітарного знання, певною мірою спрямована на всебічне осягнення широкого спектру сенсу культури. Відмінності у світоглядних і методологічних позиціях мислителів різних епох, які вивчали феномен культури, різнорідність завдань наукових дисциплін, в межах яких вони проводили свої дослідження, а також складність і багатовимірність самого явища культури породили і продовжують породжувати різні теоретичні підходи, напрямки та школи. Серед таких виділяються еволюціонізм (Е. Б. Тайлор, Г. Спенсер, Дж. Фрезер, Л. Морган), неоеволюціонізм (Дж. Стюарт, Дж. Мердок), діффузіонізм (Ф. Гребнер, Л. Фробеніус), функціоналізм (Б. Малиновський, А. Редкліфф-Браун), культурний матеріалізм (М. Харріс), структуралізм (К. Леві-Строс, М. Фуко, Ж. Лакан, Ж. Дерріда), психологічна антропологія (З. Фрейд, Е. Фромм, К. Г. Юнг, В. Вундт), ігрова концепція культури (Й. Гейзинга, Х. Ортега-і-Гассет, Г. Гессе), семіотичий (Е. Кассирер, Ю. Лотман), методологічний (А. Кребер, К. Клакхон), діалогічний (В. Біблер), антропологічний (М. Мід) напрямки, культурний релятивізм (М. Херсковіц), а також релігійна культурологія (Ж. Марітен, Е. Жильсон, М. Бубер).

У світлі теми та предмету представленого дослідження особливий інтерес викликає останній напрям культурологічної думки, що часто також узагальнюється на рівні «теологічної культурології». Її провідна настанова ґрунтується на ідеї розгляду релігії та релігійного культу як базису для розвитку культури. Концептуальні основи такої позиції були започатковані ще в попередні епохи. Їх ґенеза сходить до богословського схоластичного спадку Середньовіччя, зокрема до праць Аврелія Августина, М. Боеція, П. Абеляра, Фоми Аквінського. Праці останнього, як відомо, склали також

підґрунтя неотомізму (Ж. Марітен, Е. Уінтер та ін.), що визначив духовне світобачення багатьох представників мистецького світу першої половини XX ст., в тому числі Ф. Пуленка, О. Мессіана та їх сучасників. Духовні хорові композиції першого з них, зокрема «Gloria», стали свого роду візитною карткою поетики творчості цього автора (див. нижче), в той час як містеріальні задуми автора «Святого Франциска Асизького» також живилися філософсько-релігійними пошуками своєї епохи, що єднали на засадах алілуйно-славословної традиції та її жанрово-інтонаційного втілення не тільки християнську культурно-історичну традицію, але й Схід і Захід в цілому. Творчо-релігійна позиція репрезентантів цього напрямку духовного світобачення ґрунтується на тому, що «культура є наслідком Божественного одкровення, а культурний процес – це спроба пізнати Божу мудрість та Божественну першооснову світу» [354, с. 29].

Аналогічні духовно-філософські шукання характеризують діяльність представників православної культурологічної думки (М. Бердяєв, П. Флоренський, Л. Карсавін, В. Розанов та ін.), що приділяють суттєву увагу дослідженню зв’язків культу та культури, а також пошукам єднаючих засад духовного мислення людства. Теза про релігію та релігійний культ як генотип культури є показовою також для представників різних напрямків культурно-філософського мислення минулого століття. За думкою Дж. Фрезера, «вся культура – з храму». А. Тойнбі називав релігію «яйцем, личинкою, лялечкою», що дозволяє «зберегти і транслювати найважливішу культурну інформацію від цивілізації до цивілізації. Відповідно до цієї моделі, саме з релігії виростає культурний фенотип, вся духовна і матеріальна різноманітність національного і міжнаціонального буття» [511, с. 144]. Аналогічну позицію займає також і О. Шпенглер, впевнений, що саме «релігія є душею культури» [776, с. 606].

Надконфесійний характер зазначених духовно-релігійних та філософських пошуків минулого століття доповнюють також наукові розвідки протестантської культурології, згідно з якими «лише Бог

є першоосновою виникнення і розвитку культури. Таку концепцію опрацював німецький теолог П. Тілліх. Культура, на його думку, містить у собі релігійний досвід, тому релігія виступає субстанцією культури, а культура – функцією релігії» [354, с. 29].

Його думки, а також вищеназваних мислителів є суголосними також і з позицією К. Г. Доусона, котрий у своїй відомій праці «Релігія та культура» розглядає культову практику та релігію як головний ключ до розуміння історії. Згідно з міркуваннями цього автора, «ми не зможемо зрозуміти внутрішньої форми суспільства, поки не зрозуміємо його релігію. Ми не можемо зрозуміти його культурні досягнення, поки не зрозуміємо релігійні вірування, які стоять за ними. У всі віки перші твори культури зобов'язані своїм походженням релігійному натхненню і присвячені релігійній меті. Храми богів – найбільш міцні створення людини. Релігія стоїть напередодні всіх великих літератур світу. Філософія є її плодом і дитиною, яка постійно повертається до своєї матері» [214, с. 91]. Розвиваючи цю думку, автор також вказує на зв'язок релігійного світобачення із соціальними інститутами буття людини в різні історичні епохи. «Царська влада і законодавство, інститути сім'ї, шлюбу і родинних відносин мали релігійне походження і утвердилися в значній мірі з релігійних санкцій» [315, с. 23].

Одним з яскравих свідчень справедливості цієї тези можна вважати, на наш погляд, аналогії між християнським славослів'ям та придворною імперською (королівською) культурою. Починаю чи з часів Візантії, вона завжди відзначалася глибинним зв'язком з власне культовою славословною практикою, що позначалося не тільки на процесах сакралізації фігури монарха та його найближчого оточення, християнізації власної історії, але й на стильових засадах втілення ідей та образів цієї культури, зокрема традицій ампіру (див. нижче). Отже, за влучним спостереженням Є. Спекторського, «немає справжньої культури без християнства. Але й навпаки, немає справжнього християнства без культури» [602, с. 334].

Взаємозв’язок феноменів культу, культури, а також їх славослівної складової засвідчений не тільки науковими та релігійно-філософськими узагальненнями вищеназваних авторів, але й їх лінгвістично-етимологічними показниками. На думку К. Ісупова, «у своїй “етимологічній” першородності буття пізнає і запам’ятовує себе в формах споконвічно іменної символіки <...> Етимологія грає роль наукового аргументу» [277, с. 15].

Відповідно, слово «культ» є похідним і від лат. «cultus» (шанування, пошана), і від більш давнього «colere» («обробляти», «культивувати»), пов’язаних у свою чергу з праіндоєвропейськими лінгвістичними першоджерелами (*kwel – «кружляти») [356; 355]. Сенс останнього слова, за П. Флоренським, пов’язаний також із такими значеннями, як «круговорот, хоровод, обертання навколо святої реальності» [цит. за: 93, с. 339]. Тобто рух по колу в прямому та переносному сенсі складає одне з базових смислових значень «культу», який визначається Є. Онацьким як «система релігійних обрядів, свят, церемоній, періодично повторюваних, що відповідає потребі стверджувати, зміцнювати своєю періодичністю зв’язки, які єднають вірних зі святими, вищими істотами». Окрім цього цитований автор акцентує також увагу у визначенні сутності «культу» на вияві у ньому «найбільшої *пошани* й любові первісно до Бога й святих, а потім до тої чи іншої “обожуваної” особи» [496, с. 801].

Цей аспект свідчить про *славослівну* якість як домінантну у розумінні «культу». Співвідносність позначеної вище етимології цього слова з «колом» також виявляє його сакральну природу, оскільки в музично-риторичній традиції, починаючи з епохи бароко, фігура «кола» була пов’язана із символікою Бога, Небесного світу. Додамо також, що характерний мелодичний рух з «оспівуванням» є однією з типових інтонаційних ознак славослівно-глоріозної співацької практики (див. нижче).

Культ, згідно з дослідженнями цитованих вище авторів, складає також базис культури. За словами Г. Федотова, «культ – зерно, з якого розвиваються культури» [696, с. 302]. Широковідомою є теза про первісний

сільськогосподарський сенс терміна «культура» («обробка землі») та подальше розширення смислового спектру його розуміння, що в кінцевому підсумку приводить до його подвійного тлумачення, на що посилається цитований вище автор. За його словами, «культура є одночасно cultura agri і cultura Dei, земна справа і культ Бога <...> Як праця, культура йде в землю та є спорідненою з її смиренною, чорною глибиною. Як праця, вона немислима без знарядь і без розсудливого знання <...> Як натхнення культура виникає вперше в мистецтві, тобто в пісні і танці, нерозривно пов'язаних з молитвою і культом» [696, с. 235-236], первісний сенс яких, як відзначалося раніше, був співвідносним саме з хваленням-шануванням.

Водночас очевидною є певна умовність позначеного смислового розгалуження культури як «обробки землі» та власне культової практики, оскільки, за Г. Гумеровою, «в давнину обробка землі була священним актом і виразом культової діяльності: сіяння зерна – як похорон бога, проростання зерна – як народження бога. Хлібороби пов'язували з землею глибокі, сакральні відносини. Земля була матір'ю, яка напуває, годує й охороняє людину, що про неї піклується. Обробка землі, догляд за тваринами, виховання дітей, будівництво житла – все було наповнено таємничим релігійним сенсом, все уподібнювалося релігійним обрядам» [183, с. 39]. Позначена позиція співвіднесення культури та «агрикультури» з біблійним тлумаченням духовного сенсу останньої складає ґрунт і для культурологічно-філософських настанов концепції Ж. Марітена (див. нижче).

Не забуваємо також і про історичну етапність засвоєння культу обробки землі. *Окультурена свідомість,* засвідчена текстами Біблії, спонукала у першокультурних зусиллях, відзначених високими достоїнствами інтелектуально-релігійного осягання Всесвіту, висувати ідею *збереженості* земної якості, недоторканості земного вибору *принесення плодів і благ* для людей. З трьох синів Ноя – Сима, Хама, Яфета – засуджуються як а-культурні дії другого, землероба за його заняттями, на користь пастуха-скотопасця Сима. Цей епізод біблійного подання цінностей

дій і мислення давно привертав увагу науковців у якості ілюстрації історичних переваг пастушества для богообраного народу Біблії. І це перейшло у християнство в термінологічному вжитку *пасторства – пастви* та надало відповідного забарвлення поведінковому стилю і одягу духовних зібрань європейського салону XVII ст. [40, с. 190-193].

Зважаючи на сказане, суто атеїстичний підхід спонукав підкреслювати культурно початковим акт обробки землі, тим самим викидаючи із культурного ареалу усю первісну, переважно мисливсько-пастушеську за родом занять частку історичного шляху людства, хоча багатство міфотворчого внеску, прамистецькі здобутки наскальних розписів, і головне – високі етичні нормативи, які живили Закони Віри біблійного народу і тих, хто передував їм у будуванні античних цивілізацій, – чітко вписує цей період у *культурне* коло дій і мислення. А високий розвиток культово-обрядової, ритуально-церемоніальної сторони буття недвозначно висуває саме її в уґрунтування відповідних давньоцивілізаційних здобутків.

Високий інтерес сучасних етнологів до спадщини Е. Дюркгейма, яка була незатребуваною у XX ст., базується на почесному прийнятті культового розуміння культурних першоджерел, в яких вишукана ритуаліка і реалії вибудови основ етично-правової нормативності на подальший історичний хід людей засвідчили не тільки тло, але саму суть культурного виробництва *духовно-релігійних цінностей Віри.*

Аналогічного типу тлумачення духовно-культових першоджерел культури є показовим і для релігійно-культурологічної ідеї Є. Спекторського, який зазначав: «Де культура, там і віра, бо культуру робить людина не як пасивний витвір природи, а як надприродна істота, здатна до творчого подолання матерії. Таку здатність має тільки духовна істота <...> Будь-яка культура – це віра в дії...» [602, с. 39]. Підтвердженням сказаного можна вважати знов-таки лінгвістичну практику, згідно з якою ще в період Середньовіччя Амвросій Медіоланський переносить на Божественний світ

терміни, похідні від слова «культура». «Бога-Творця він називає “Cultrix”, віруючого в Нього, Його шанувальника – “cultor”» [275, с. 6].

Позначена духовна смислова домінанта розуміння сутності культури, звернена до праджерел людської самосвідомості, будучи предметом особливої уваги у творчості символістів та їх сучасників, одержала також оригінальне тлумачення і в духовно-мистецькій діяльності М. Реріха. За його думкою, слово «культура» включає дві суттєві складові – cult + uro (культ та вогонь (світло)). Як зазначає Д. Півоваров, «Микола Реріх пропонує піти від етимології colere і перекладати слово “культура” в більш сучасному розумінні – як суму слів “культ” і “ур”, тобто як поклоніння світлу. Культура – “культ світла” і “світло культу”» [511, с. 140]. Сказане свідчить про те, що в подібній концепції термін «культура» набуває високого сенсу, що знаменує прагнення людини до Світла Духу, до Краси, до постійного самовдосконалення. «Шлях людства до Світла – це і є, згідно Реріху, шлях Культури, це і є “шляховий стовп істинної еволюції”» [226], в межах якої спостерігаємо певне «злиття» духовно-релігійних вчень Сходу і Заходу, язичництва та християнства, що було вельми показовим для духовно-мистецької практики початку ХХ ст.

Окрім цього відзначимо, що сакральне тлумачення образу Світла у його високому розумінні є характерним і для власне християнської богослужбової традиції. Світло, «Світе ясний» (церк.-слов. «Свете тихий») являє собою не тільки одне з найменувань Бога, але й важливу ознаку слави Божої, що є символом як Божої величі, так і «її видимих і відчутних проявів – світла, сили» [189, с. 106].

Отже, смислові та етимологічні аспекти тлумачення культу та культури в різні історичні епохи завжди так чи інакше були спрямовані на відтворення духовно-релігійного сенсу людського життя у всій різноманітності його розуміння. При такому підході культуру можна визначити як «феномен, народжений незавершеністю, відкритістю людської природи, розгортанням творчої діяльності людини, спрямованої на пошук сакрального сенсу буття»

[186, с. 35]. Один із суттєвих аспектів позначеного «сакрального сенсу» складає його славословна парадигма, визначена етимологічною сутністю культа-культури як «шанування», «уславлення». В цьому плані позначений сенс розглянутих понять має перетин з етимологією слова «Православ'я» та його грецьким аналогом – Ортодоксія (Orthodoxia). Останній складається з двох частин: Орто (Ortho) у перекладі з грецької означає «прямий», «правильний». Друга частина – Докса (doxa) – означає «судження», а також «сяйво», «слава», «честь». Всі ці значення доповнюють одне одного, оскільки «правильну думку в релігії передбачає правильне славлення Бога і, як наслідок, причетність до його слави» [див. про це більш детально: 524; 4, с. 346].

Дослідження співвідношення культу, культури та їх славослівної складової потребує, на наш погляд, більш детального розгляду релігійно-філософських та духовно-естетичних концепцій-настанов найбільш знаних представників «теологічної культурології», що свідчать про актуальність зазначеної проблематики в мистецтвознавчій думці минулого та сучасності. Серед таких особливу увагу приділяємо діяльності П. Флоренського, М. Бердяєва, Ж. Марітена, П. Тілліха, а також представників вітчизняного культурознавства минулих епох та сьогодення, що так чи інакше прагнули не тільки до дослідження специфіки національної культури, але й до пізнання її духовно-релігійних настанов (Г. Сковорода, І. Огієнко, А. Шептицький, С. Кримський та ін.).

П. Флоренський є однією з видатних особистостей вітчизняної культурологічної думки першої половини XX ст., що в умовах радянської дійсності (20 – 30-ті роки) відкрито звертався до дослідження релігійного ґрунту культури та її історичного розвитку. Праці П. Флоренського набули широкого розповсюдження в останні десятиліття [687; 689–694]. Виділяємо також фундаментальне видання «П. А. Флоренский: Pro et contra» [688], що включає не тільки спогади його сучасників, але й аналітичні начерки спадщини цього автора, а також роботи А. Трубачова [659–661]. Їх матеріли

доповнюються дисертаційними дослідженнями Є. Борисова [91], А. Андрюшкова [27], К. Воденко [126], М. Павлюченкова [501], М. Пономарьова [522] та ін., що присвячені всебічному розгляду культурологічної концепції П. Флоренського та її духовно-культових настанов.

Узагальнюючи відомості щодо творчої біографії П. Флоренського, відзначимо, що для багатьох сучасників і нащадків його особитість як видатного математика, фізика, науковця, культурознавця, мистецтвознавця та духовної особи досить часто викликала аналогії з ренесансними діячами, зокрема з Леонардо да Вінчі [91, с. 3]. Згідно зі спогадами С. Булгакова, П. Флоренський «виховувався в атмосфері Бетховена і Гете, але поза релігією. Будучи духовним аристократом по вихованню, він був і до певної міри естетом». В кінцевому підсумку цитований автор особливо підкреслює його якості як «поліглота»: «Я знав у ньому математика і фізика, богослова і філолога, філософа, історика релігій, поета, знавця і цінителя мистецтва і глибокого містика» [101, с. 395]. Подібний універсалізм, на наш погляд, обумовлює його інтерес і органічне входження до культурологічної сфери та її духовного підґрунтя як базової теми не тільки його мистецтвознавчих розвідок, але і сукупної науково-мистецької діяльності, поєднаної в культурології як системі науково-світоглядних дисциплін. Присутність в них позицій теології-богослов'я виявляє перетин з принциповим суміщенням знакових і мистецьких сфер у тривіумі-квадривіумі Середньовіччя і Ренесансу.

Ясно, що дослідницький вектор міркувань П. Флоренського потребував певного виходу за межі власне мистецького феномену і залучення сфери богословського знання, оскільки головною метою його наукових розвідок стає (як і у багатьох його сучасників) пошук трансцендентних, буттєвих настанов культури, що також тісно пов'язана з духовною сутністю людини, узагальненою як «антроподицея». Остання передбачає «розгляд дії в людині Божественної благодаті» [501, с. 5].

Буття людини, за П. Флоренським, пов’язане з трьома видами діяльності – «теоретичною» – створення понять-термінів (Notiones), «практичною» – інструменти-машини (Instrumenta), «літургічною» (Sacra) [див. про це більш детально: 701, с. 107]. Перший тип в даній системі передбачає діяльність, спрямовану на формування теоретичних концепцій і поєднаної з ними термінології, другий пов’язаний з виробництвом «речей», в той час як третій орієнтований на прилучення до сакрального світу та його цінностей.

Віддаючи належне «теорії» та «практиці», П. Флоренський тим не менше підкреслює пріоритетну центральну роль саме «літургічної» діяльності. «Як осередок діяльності цілокупної – вона є діяльністю, що прямо виражає сутність людини в сокровенності її буття, діяльність – власне і переважно людська, бо людина є homo liturgus» [701, с. 107]. Саме в ній дослідник як знаний богослов-філософ, а також священник вбачає серцевину буття людини взагалі, «першодіяльність».

Центральним поняттям концепції П. Флоренського виступає *культ*. За його словами, «до культу церковного і до його основи і центру – Божественної Євхаристії – сходять всі святині життя, думки і справи християнської. *З культу виходить все, що потім секуляризується в культурі: філософія, наука, форми громадськості, мистецтво* (курсив наш *А. Т.*). Культ (і його основа – таїнство Причастя) є священною і єдиною основою для живої думки, творчості...» [цит. за: 673, с. 10]. Сам дослідник визначає сутність культу на рівні «виділеної з усієї реальності тієї її частини, де зустрічається іманентне і трансцендентне, долішнє і горішнє, тутешнє і тамтешнє, тимчасове і вічне, умовне і безумовне, тлінне і нетлінне» [701, с. 89]. Додамо також, що ця ідея реалізується не тільки на рівні богослужбово-культової діяльності, але й у історичній практиці християнських держав (імперій), про що свідчать традиції візантійської «симфонії влад», «союзу трона та вівтаря», міфологізації-сакралізації вітчизняної (української) історії тощо.

Зазначимо при цьому, що сутність культу в кінцевому підсумку спрямована на подолання позначених антиномій. Як вважає С. Хоружій, саме *культ «виявляється тією унікальною активністю, яка одна здатна <...> створити необхідні онтологічні передумови відновлення цілісності буття*» (курсив наш *А. Т.*) [725, с. 539], та сполучного з нею духовного преображення людини.

Показово, що в описах цього процесу П. Флоренський звертається до духовного сенсу одного з текстів православної Панахиди – «Надгробное рыдание творяще песнь “аллилуйя”». Перетворюючу сутність культу автор вбачає саме в цих словах, сенс яких він тлумачить так: «Перетворюючи своє ридання біля гробу <...> свою нестримну скорботу, невідбутну тугу своєї душі – перетворюючи її в радісну, торжествуючу, переможно-радісну хвалу Богу – в “алілуя” – в ту пісню, яку співають Сили Небесні, в те завершальне слово <...> останньої радості, в спів найвищого підйому». Розвиваючи далі позначену ідею духовного перетворення скорботи в пісню радості, П. Флоренський зазначає, що «призначення культу – саме втілювати природне ридання, природний крик радості, природне тріумфування, природний плач і жаль – в священну пісню, в священне слово, в священний жест» [701, с. 136], за якими, додамо, бачиться також і подолання страху смерті.

Звертаємо увагу на те, що у тлумаченні сутності духовного преображення людини автор вдається саме до духовно-смислової сутності славослів’я (алілуя) як однієї з ознак духовного сходження людини. Життя християнина завжди мислилося як втілення двох імперативів – «нести власного хреста» зі смиренним прийняттям всіх випробувань і, водночас, завжди славити і дякувати Богові за все. *Подібна духовна спрямованість знайшла відбиття також і у діалектичній взаємодії «теології хреста» та «теології слави», що склали сутність християнства у всій різноманітності його конфесійних проявів* (див. нижче). Відзначимо, що образ слави Божої та його численні богослужбово-співацькі форми втілення (в тому числі

і Te Deum) також неодноразово були предметом досліджень П. Флоренського [див. про це докладніше: 706, с. 311-312].

Відзначимо, що подібна світоглядна алілуйно-славослівна настанова культової практики складає, за П. Флоренським, підґрунтя культури. Згідно з позначеною вище етимологією, цей феномен дослідник атестує як «похідне від культу, тобто впорядкування усього світу за категоріями культу. Віра визначає культ, а культ – світорозуміння, з якого далі йде культура» [703, с. 39]. Звертаємо увагу також і на виділене дослідником співвідношення культу та порядку (впорядкування), що також складає одну з суттєвих сторін славословної парадигматики як християнського культу, так і похідної від нього культури, що формується у боротьбі між Логосом та Хаосом.

В кінцевому підсумку культура для П. Флоренського є способом «“проростання” культу, система символічного посередництва між тварною реальністю і світом метафізичним, духовним: вся культура впорядковується концентрично по відношенню до свого центру – культу, на який вона орієнтована <...> Культура розуміється як один з різновидів всеєдності, втіленого в матеріалі створеного світу, але вона володіє символічним статусом і покликана відсилати людину до актуально-справжнього світу Божественного» [66, с. 24]. В цьому узагальненні духовно-культурологічної позиції П. Флоренського звертаємо увагу також на ідею «всеєдності», суттєву як для культової практики (соборність), так і для кінцевої мети культуротворчості, спрямованої на подолання національних, конфесійних кордонів, що також складає одну із суттєвих ознак алілуйно-славослівної парадигматики європейської культури різних часів (див. нижче).

Природа культу, його зв’язок з феноменом культури є також предметом наукового інтересу в філософсько-культурологічній концепції *М. Бердяєва*. Численні публікації його праць [68–71; 73–76] доповнюються колективними монографіями [469; 468; 477; 444], матеріалами дисертацій І. Стокаліч [612], Г. Гумерової [183], а також статтями Л. Зимовець [251; 252], П. Ляшенко

[412], А. Єрмичева [231], Н. Мотрошилової [457], матеріалами монографії П. Гуревича [186] та ін.

Узагальнення численної інформації щодо біографії М. Бердяєва свідчить, що його концепція «філософського теологізму» та «нового синтезу христології та антропології» зароджувалася ще у період його перебування в Україні та навчання у Київському університеті. «М. О. Бердяєва вже при його житті називали “великим киянином” і це, безсумнівно, за правом авторитетності його філософської позиції і значимістю розроблених ним ідей. Відзначимо, що саме його вчення стоїть у XX ст. біля витоків екзистенціалізму і персоналізму – одних з потужних філософських течій цього часу» [612, с. 133].

Синтетичний характер духовних шукань М. Бердяєва багато в чому був обумовлений його часом, що прагнув до пошуків Істини в оригінальному єднанні філософського, наукового та духовно-богословського знання. Позиція М. Бердяєва так інтеріоризується в дослідництві А. Єрмичева: «В його [Бердяєва] християнстві з особливою різкістю виразилася російська реакція на піднесення і кризу європейської гуманістичної культури і соціальний прогрес. Формула цієї реакції – вся в словах Івана Карамазова: “Бога приймаю – світу Божого не приймаю”. Микола Олександрович, позбавлений в дитинстві релігійного виховання, не міг увійти спадкоємцем в християнство, а сам прийшов до нього через шукання сенсу життя, причому “шукання сенсу передувало пошукам порятунку”» [231, с. 15].

Міркування щодо специфіки перетину філософії та християнства у свідомості М. Бердяєва та його концепції приводять цитованого автора до визначення її на рівні «рожевого християнства» (термін К. Леонтьєва), в якому домінуючими виступають милосердя, прощення, сердечність, що сусідять із неприйняттям ідеї про караючого Бога-суддю. В подібній позиції, на наш погляд, очевидним є українське «підґрунтя» духовно-філософської думки М. Бердяєва, співвідносне і з українським кордоцентризмом.

Як сучасник П. Флоренського і розгорнений у своїх пошуках до високого сенсу буття, він також активно і недвозначно підтримував позицію походження феномену культури від культу: «Навколо храму зачалась вона й в органічний свій період була пов'язана з життям релігійним. Так було в великих стародавніх культурах, в культурі грецькій, в культурі середньовічній, в культурі раннього Відродження. Культура має благородне походження. Їй передався ієрархічний характер культу. *Культура має релігійні основи*» (курсив наш. – *А. Т.*) [71, с. 557].

Творча та мистецька діяльність розглядається М. Бердяєвим у паралелях з «релігійною справою» та аскетикою, що виводить дослідника до узагальнення найширшого обсягу – в спрямованості на культоцентризм ідеї: «Все, що було цінного в світі і культурі, в історії і мистецтві, було трансцендентним, було спрагою перейти межі цього світу, розбити замкнене коло іманентності, було виходом в інший світ, проникненням іншого світу в наш світ. Трансцендентне стає іманентним світу – ось в чому сенс світової культури» [цит. за: 108, с. 688].

В концепції М. Бердяєва історичне життя людства представлене у вигляді 4-х епох, які дослідник позначає як «варварство», «культуру», «цивілізацію» та «релігійне преображення». Остання фаза цього історичного процесу, за спостереженням дослідника, ще не наступила, а з трьох попередніх період, позначений як «культура», постає як найбільш цінний у філософській системі М. Бердяєва, оскільки, за його думкою, саме він веде людину від природи до Бога, тобто до духовного преображення. В цій тезі науковця «згорнута» ідея «посткультури», яка зайняла таке визначне місце у наукових розвідках останніх десятиріч і яка обертається навколо уявлення про відхід і подолання позицій раціоналістичного образу світу як величної спадщини Нового часу.

І суттєвим аргументом на підтримку такого розуміння культурних перетворень недавнього минулого і сьогодення виступають узагальнення праць О. Маркової [429], Н. Сиротинської, В. Карпова [816] про *неоготичний*

сенс мистецьких тяжінь пост-поставангарду, що втілюють суттєві положення метафізики історії, укорінення в науковому розумінні того мусікійського тла історичного шляху працями М. Конрада [328], А. Меза [819], О. Лосєва [399; 400], Лю Бінцяна [408] та ін.

Духовним настановам культури, як вважає філософ, протистоїть цивілізація, народжена у боротьбі людини з природою, поза храмами та культом. «Культура, за словами М. О. Бердяєва, завжди йде зверху вниз, шлях її аристократичний. Цивілізація розвивається знизу вгору. Культура – явище глибоко індивідуальне і неповторне. Цивілізація ж – явище загальне і всюди повторюване. Перехід від варварства до цивілізації має загальні ознаки у всіх народів і ознаки переважно матеріальні. Культура давніх народів на самих початкових ступенях своїх своєрідна і неповторно індивідуальна <...> У культури є душа, у цивілізації – методи і знаряддя. Культура – це культ предків, шанування могил і пам'ятників, зв'язок синів з батьками <...> Цивілізація ж, навпаки, дорожить свої недавнім походженням. Вона не шукає давніх і глибоких джерел. Вона пишається винаходом сьогоднішнього» [186, с. 99].

Це узагальнення великого вченого розкриває найважливіший принцип культурної діяльності, що повністю відкидається іронією-скепсисом цивілізаційно мислячої людини: здатність *захоплення, Хваління* виявів досконалості в природі і в людській істотності як ознака Вищого у творенні сущого.

Визначеність у цьому головному принципі культурної стратегії людства виводить М. Бердяєва також на висновок про *неоднозначність* самого феномену культури та її численних проявів, які він узагальнює на рівні органічного співвідношення її «класичної» (Давня Греція) та «романтичної» моделей. При цьому перша відтворює концепцію «замкнутої досконалості», в той час як друга є культурою з «трансцендентними поривами, що здійснює досконаліть в безмежності» [183, с. 27].

Типологічним ознакам останньої відповідає саме християнська культура. Обидві моделі, тем не менш, у досконалості форм своїх творів свідчать про реальність «іншого» світу, упереджуючи тим самим перетворення-преображення світу реального. За словами М. Бердяєва, «сенс мистецтва в тому, що воно випереджає перетворення світу. Мистецтво наповнено символами іншого світу. Будь-яка досягнута краса є початком перетворення світу» [68, с. 454].

Відзначимо, що ця висока, кульмінаційна точка духовно-історичного процесу тісно пов'язана із творчою діяльністю людини, спрямованою на перетворення-преображення світу, є співвідносною знов-таки з Божою Славою, оскільки для М. Бердяєва людина покликана «прославляти Творця своєю творчою динамікою в космосі» [74, с. 309].

Тобто славословно-містеріальна парадигматика у поєднанні із культовою ґенезою культури знов-таки виділяється як та, що складає змістовний ґрунт для філософсько-культурологічної концепції М. Бердяєва. Окрім цього суттєвим аспектом розуміння сутності релігії у власному значенні у цього автора виступає її емоційно-умоглядно *позитивна* якість. Релігія в даному випадку мислиться як *радісна* складова частина людського життя. У розвиток заявленої позиції М. Бердяєв писав: «Релігія є трансцендентним відчуттям остаточної радості буття», що в кінцевому підсумку виключає зосередженість і у світовідчутті, і у мистецтві на драматичній тематиці, а також на трагізмі сприйняття смерті. «Всі ці речі можна подолати, що доведено смертю і воскресінням Христа» [цит. за: 187, с. 115].

Ця ознака духовного світовідчуття, а також осмислення домінантної ролі релігійного фактора в оцінках та характеристиках сутності культури є також показовою і для науковця**,** що представляє західну традицію віросповідання, яке апелює до візантійсько-православного коріння *галліканізму.* Йдеться про позиції *Ж. Марітена*, творча біографія якого відзначена не тільки інтересом до названої сфери гуманітарно-

культурологічного та філософського мислення, але й безпосереднім спілкуванням з М. Бердяєвим під час його перебування у Парижі.

Ім'я Ж. Марітена тісно пов'язане з феноменом неотомізму, що на рубежі XIX–XX ст. визначив духовні шукання європейської (в тому числі і французької) культури. Близкість Ж. Марітена не тільки до філософської еліти Європи, але й до корифеїв її музичного мистецтва вказаного періоду (дружба з Ж. Кокто, Р. Радіге, Ж. Оріком, А. Лурьє, І. Стравинським, вплив на Ф. Пуленка та ін.) багато в чому визначила духовно-релігійні та жанрово-стильові орієнтири названих митців. Дослідниця спадщини Марітена С. Симонова узагальнює: «Всеосяжність і глибина порушених Марітеном питань щодо деяких специфічних принципів католицького мистецтва стає настільки масштабною, що, за словами А. Хюбшера, "поступово теорія мистецтва розростається у всеосяжний принцип сучасного світогляду"» [577, с. 400]. І додамо в розвиток сказаного: базисом такого підходу є *неосхоластика.*

Сутність останньої складає синтез різноманітних духовних та естетичних цінностей – «віри та раціоналізму, спекуляції та емпірії, споглядальності та практицизму, індивідуальності та "соборності", – нібито нічого не заперечуючи і навіть не применшуючи, але всьому вказуючи своє справжнє місце». І як зазначає С. Аверінцев, «втім тут неотомісти спираються на традиції багато давніші, ніж постшеллінгіанська спекуляція: ідея всеохоплюючого духовного "господарства", куди все може бути прийнято, але під умову включення в жорстку наскрізну ієрархію, – саме ця ідея була свого часу домінантою філософствування патрона неотомістів Фоми Аквінського. Недарма, згідно з дефініції великого схоласта, мудрість тотожна вмінню все "впорядковувати"» [3, с. 124].

Відзначимо також, що ґенеза тієї здатності *впорядкування* пов'язана не тільки з раціоналістичним мисленням, але з духовною сутністю Божественого світового «порядку» (ordo), настанови якого також складають

базис *славослівної парадигматики європейської християнської культури* (див. нижче).

Розглядаючи специфіку католицького «образу світу» та його філософії в її історичному розвитку, цитований автор також акцентує увагу на його «граничному оптимізмі». Світ в цій концепції осмислюється як «безумовна реальна творчість благого Майстра», сутність якої дослідник доповнює також цитатою Поля Валері: «Ми віримо у воскресіння плоті <...> Оголений дух знаходить свою славу в сяючому, проясненому тілі» [3, с. 125, 128]. Як бачимо, «риторика» неотомізму тісно пов'язана з ключовими концептами християнського віровчення в його схоластичній інтерпретації. Більшість з них (краса, духовне преображення, радість, світло тощо), як вказувалося раніше, безпосередньо звернена саме до образу Божественної слави, що складає одне з центральних понять етики неотомізму як такої, оскільки «світ створений во славу Бога, а не для благополуччя і розмноження людини <...> Мета моральної людини – служити з очима, спрямованими в небеса. Ще Августин сформулював доктрину християнського оптимізму: все, що створене Богом, є Благо» [608].

Позначені духовні настанови склали базис вчення Ж. Марітена, який був впевнений, що світ початку XX століття потребує релігійного оновлення. Культуру названого періоду мислитель визначає як «антропологічну», вбачаючи її ґенезу у протестантській та картезіанській традиції, культурі Ренесансу. В названих першоджерелах європейської цивілізації Нового часу, як вважає Ж. Марітен, «є позитивний момент онтологічної напруги і життєвої сили, яка заснована на сміливих невпинних прагненнях дати людській природі максимум того, що можна отримати на землі». Недолік же автору бачиться в наступному: «Культура в процесі свого природного зростання віддалилася від священного, щоб повернутися до самої людини [426, с. 46].

Вихід з цієї ситуації «духовного занепаду» філософ вбачає в поверненні до християнської цивілізації, ідеали якої були сформовані ще за часів Середньовіччя.

Свою «модель» рішення духовної кризи мислитель визначив як «інтегральний гуманізм», що «розглядає людину в цілісності її природного і надприродного буття, а її свободу – як органічну єдність людської і божественної складової». Звідти – узагальнення марітенівської спадщини і тенденцій розвитку заявлених етично-творчих позицій в напрямі ідеї *вихідної релігійності людського єства,* що знаходимо в дослідженні О. Югової: «Благо людини пов'язане не тільки з рівнем матеріального життя, але і з рівнем життя духовного, з торжеством божественних цінностей – істини, добра, краси, милосердя, взаємодопомоги. Перефразовуючи Аристотеля, Марітен каже, що "людина – це тварина від природи релігійна, а отже, вона не може жити не тільки поза культурною сферою, а й поза релігією"» [789, с. 162-163].

Узагальнюючим у вищому сенсі виступає те визначення культури, яке представлене в дослідженні цитованого французького філософа під симптоматичною назвою «Культура і релігія». «Під "культурою" розуміється особливе ставлення суб'єкта до природного (матеріального) світу та його діяльність, спрямована на якісне перетворення цього світу, регульоване потребами суб'єкта».

Цікаво відзначити, що при цьому Ж. Марітен посилається на Книгу Буття: «І взяв Господь Бог людину, і поселив її в саду Едемському, щоб обробляти його і зберігати його» (2, 15). Отже, «розуміння культури Марітеном знаходить місце в перших розділах Книги Буття, де ідея *обробітку* викладається як якісне перетворення природи людиною до її гріхопадіння» [187, с. 94], що є авторськи якісним тлумаченням священого тексту і з однозначним неприйняттям діяльності-обробки як «виробничо-споживчого» механізму буттєвості.

Метафізична спрямованість розуміння сутності культури в концепції Ж. Марітена викликає аналогії з позначеними вище позиціями М. Бердяєва. Очевидною є певна розбіжність їх поглядів, зокрема на оцінку сутності культури і цивілізації. Водночас обох авторів поєднує прихільність до «холістичної метафізичної традиції» (як це сформульоване в описах спадщини Марітена [187, с. 118]). У французького філософа виділяється також прагнення до перетворення світу та суспільства на засадах *первісних настанов християнської культури, тобто чи то на основі східно-християнської традиції, чи раннього християнства епохи «Неподіленої Церкви», чи на засадах вчення Фоми Аквінського*.

Так чи інакше всі ці концепції «теологічної культурології» представників слов'янського й кельтського світів в кінцевому підсумку спрямовані до духовного перетворення-преображення не тільки індивіда, але й культури і суспільства в цілому, що спирається на ідеї Божественного порядку (ordo) та його славословної складової. І тут неможливо обійти увагою могутній світоглядний вплив творчих позицій О. Скрябіна, спрямованих до осягання людством Світла й Радості Залучення, що були підхоплені Францією, із втіленням в творчо-світоглядних настановах М. Обухова, І. Вишнєградського і О. Мессіана.

Отже, культурологічні концепції теологічного напрямку, репрезентовані у працях П. Флоренського, М. Бердяєва, Ж. Марітена, при всій їх схильності до синтезу релігійного та наукового розуміння світу або екуменізму у відновленні ідей раннього християнства, все ж демонструють позиції певних конфесійних переваг (православ'я, католицтво з рисами старокатолицького шанування «Неподіленої Церкви»), в той час як наукова спадщина німецького теолога П. Тілліха [660–662] звернена до релігійно-філософських шукань на тлі протестантської традиції.

П. Тілліх відомий завдяки своїм роботам «Мужність бути» (1952) і «Динаміка віри» (1957), що розглядають питання теології сучасної культури і адресовані широкому колу читачів. Як теолог він є найбільш відомим

завдяки своїй головній праці під назвою «Систематична теологія» (1951-1953) [662]. Вона розкриває так званий «метод кореляції», за допомогою якого П. Тілліх прагнув витлумачити християнські символи одкровення в якості відповідей на питання людського існування.

Для світогляду П. Тілліха характерне тяжіння до інтимно-індивідуального співпереживання основ культури, що неминуче веде до прилучення до абсолютних ціннісних вимірів буття, в тому числі – до досвіду осягнення християнських святинь і Бога, що доповнювалися його протестантським вихованням (родина лютеранського пастора) [див. більш детально про це: 389; 390]. Духовна драма сучасної людини полягає, на його думку, у втраті системи абсолютних цінностей, у втраті Бога. Як вважає мислитель, «Бога не можна шукати як якусь "річ", він не існує як якась "небесна особистість". Бог – це в кінцевому рахунку справжні основи "мого" існування, "моя" справжня сутність». «Гріх, за Тілліхом, не є порушенням зовнішніх законів і заповідей; в ньому людина втрачає себе, а усвідомлює втрату в ситуації страху і відчаю. Образом "нового буття", що долає демонічні механізми соціального та особистого відчуження, виступає у Тілліха Ісус Христос» [659].

Протестантські духовні настанови світогляду П. Тілліха багато в чому визначають і його культурологічні позиції, про що свідчить згадувана вище фундаментальна праця «Систематична теологія», що включає детальне викладення «символу віри» автора. Суттєве місце в ній належить в тому числі осмисленню образу «Божої слави» («теології слави»), що посідає, поряд з «теологією хреста», суттєве місце в ідеології лютеранства та кальвінізму на правах важливої складової знаменних «5 Sola» (див. нижче).

Згідно з позицією П. Тілліха, «Символами «всетрансцендуючої» святості Бога є "велич" і "слава" <...> Велич і славу Бога не варто було б відокремлювати від інших якостей божественного життя. Святість Бога – це не якість в собі і не якість себе; це така якість, яка кваліфікує всі інші якості як божественні. Його сила – це священна сила; його любов – це

священна любов. Люди ніколи не є лише засобами для божественної слави; вони є і її цілями. Оскільки люди вкорінені в божественному житті і, як вважається, повинні в нього повернутися, вони є спільниками і в її славі. У вихваляннні божественної величі укладено і вихваляння тварної долі. Саме тому вихваляння Бога грає таку вирішальну роль у всіх літургіях, псалмах і молитвах. Зрозуміло, людина не вихваляє себе тоді, коли вона вихваляє велич Божу, проте вона вихваляє ту славу, в якій вона бере участь через свою хвалу» [662].

Позначена позиція склала духовний ґрунт світоглядної концепції П. Тілліха що виношував ідею створення нового соціально-політичного порядку, а саме – теономії, що є ключовим поняттям його «моделі» «релігійного соціалізму». Під «теономією» науковець мав на увазі «стан культури під впливом Духовної Присутності, в той час як “теономна культура” для нього значила “духовно-визначену і духовно-спрямовану культуру” <...> Пошук теономії <...> може бути здійснений не інакше, як через остаточне одкровення і в єдності з церквою» [378, с. 88].

Ця ідея духовно-релігійного перетворення суспільства на засадах християнського (протестантського) світогляду доповнюється також ідеєю «кайроса». Згідно з узагальненням Т. Ліфінцевої, що досліджує філософію та теологію П. Тілліха у своїй докторській дисертації, «в християнській традиції грецький термін кайрос (“найкращий час”, “належний час”) позначає входження трансцендентного в історію <...> Тілліхова концепція кайроса мала на увазі, з одного боку, відкритість конкретної історичної ситуації для Абсолютного, а з іншого – застерігала від месіанства та есхатологізму псевдорелігій (квазірелігій), що настільки яскраво заявили про себе в особі нацизму, більшовизму і безлічі інших тоталітарних ідеологій XX століття» [390, с. 18].

Духовно-релігійний сенс «теономії» та «кайроса» визначає в концепції П. Тілліха специфіку співвідношення культури та релігії, чому присвячена його праця «Теологія культури». На думку дослідника, «церков і культура

знаходяться одне в одному, а не поруч. А Царство Боже включає їх обидві, трансцендуючи їх» [цит. за: 378, с. 89-90]. Тобто релігія мислиться як субстанція, що наділяє смислом культуру, а культура, в свою чергу є сумою форм, в яких репрезентуються ідеї релігії. «Коротше кажучи, релігія – субстанція культури, культура – форма релігії» [367, с. 42].

Такий підсумок з узагальнень протестантського образу світу надзвичайно цінний у кінцевих позиціях як тих, що співпадають з конфесійно протилежними релігійно-філософськими шляхами осягання сенсу культурної здатності людини: Уславлення як діяльнісна спрямованість до *культуротворення.*

В світлі представленої проблематики закономірної взаємодії релігії, культової практики та культури, узагальнених в розглянутих вище концепціях «теологічної культурології», величним постає також історичний досвід *українського культурознавства*, в межах якого спостереження щодо ролі духовно-культової складової культури були тісно пов’язані із завданнями осмислення національної традиції й релігійно-православного стрижня в ній.

Питання про вплив християнської культової традиції на українську культуру та ментальне світовідчуття неодноразово було предметом фундаментальних досліджень І. Огієнка [492; 269–271], М. Костомарова, Дм. Чижевського [747; 748], М. Грушевського, С. Кримського [345; 346; 348], В. Личковаха [392–395] та ін. Серед сучасних робіт виділяємо монографію О. Муравської «Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII – XX століть» [465], в якій це питання розглядається на рівні генези зазначеної культурно-історичної та музичної традиції, в тому числі й української, і яка стала вихідною основою представленого дослідження.

Складовими національного світобачення, за О. Муравською, з одного боку, виступає духовна культура Візантії, що мала значний вплив на Україну ще з часів Київської Русі, з іншого – архетипи національної культури (кордоцентризм, софійність, антеїзм тощо), що водночас контактували

з іншими конфесійними традиціями. Про це «свідчить феномен київського християнства, а також етноконфесійний синкретизм українського православ'я. Відсутність самостійної державності в певні історичні періоди буття України обумовлює особливу значущість в її картині світу "малих спільнот" – Сім'ї, Роду, "громади", "товариства", мислимих в духовно-сімейних, патріархально-матріархальних категоріях, визначених заповідями православного вчення. Відмітними рисами людини в подібній системі виступає, поряд з простотою, скромністю, інтровертність, прагнення до безпосереднього спілкування з Богом, кордоцентризм, софійність» [465, с. 266].

Серед останніх якостей особливий інтерес викликає саме кордоцентризм як одна з провідних концепцій українського духовно-етичного мислення [241; 154]. В різні часи він був предметом роздумів Г. Сковороди, П. Юркевича, Дм. Чижевського, складав змістовно-етичну домінанту поетичної спадщини української літератури від Т. Шевченка, М. Гоголя до Л. Костенко. Згідно з узагальненнями Я. Гнатюка, «український кордоцентризм <…> виник в результаті інтенсивного і напруженого діалогу української філософської думки зі східною патристикою, зокрема східноцерковною містикою, візантійською теологією загалом. Про це власне свідчать його базові поняття – кардіогносія й теофікація. Кардіогносія, тобто читання в серці, – це християнська наука самопізнання <…> Досконаліть людської душі, яка виявляла себе через чистоту серця, була відправним пунктом і важливою передумовою для наступного етапу духовного вдосконалення – теофікації або обожнення, або, інакше кажучи, пробудження, воскресіння, другого духовного народження» [154, с. 164].

На контактність кордоцентризму з феноменом трансцендентного та множинність їх взаємодії вказував також С. Кримський, що виділяв такі форми його виявлення: «Як принцип індивідуальності та орган відчуття Бога (П. Юркевич), як мікросвіт, вираження внутрішньої людини, основа людяності (Г. Сковорода), як шлях до ідеалу та гармонії з природою

(Т. Шевченко), як джерело надії, передчуття, провидіння (П. Куліш), як ключ до “господарства душі”, її мандрівок у вічність, сферу добра, краси (М. Гоголь)» [345, с. 307]. Цитований автор в одному зі своїх нарисів дає також лаконічно-концептуальне визначення феномену софійності, сутність якого вбачає в наступному: «Буття є текстом Бога, а речі (при всій своїй побутовості) – алегоричним втіленням Божого слова. Бо “на початку було Слово, а Слово в Бога було, і Бог був Слово”. Отже, світ є книгою Божої Премудрості» [345, с. 23].

Таким чином, релігійне «забарвлення» у всій різноманітності його проявів є досить показовим для українського образу мислення, визначаючи тим самим духовно-змістовні настанови творчої діяльності представників українського культурно-мистецького світу минулого та сучасності [див.: 394]. Їх також суттєво доповнює відзначене Дм. Чижевським тяжіння представників цієї нації до внутрішньої гармонічності світовідчуття. «Виявом цього стремління до гармонії між людьми є, безумовно, той факт, що українські мисленники завше стреміли зайняти позиції примирливі – віддати справедливу оцінку навіть протилежним їм думкам, ворожим течіям <…> До ідеалу гармонії зовнішньої приєднується ідеал гармонії внутрішньої» [748, с. 17-18].

Зазначена ідея дослідника початку ХХ ст. має також перетин і з міркуваннями сучасного дослідника та культуролога В. Личковаха, що констатував: «Враховуючи універсальне значення релігійності в “культурній душі” українства, її поширення на всі горизонти національного світовідношення, вважаємо за можливе говорити про *метарелігійність* української ментальності. Маємо на увазі духовно-освячене, сакральне ставлення українців до усього в світі, що складає “дім Буття”, “життєвий світ нації”» [394, с. 73].

Подібний підхід виявляє особливо гармонійний тонус світосприйняття українця (попри всі складнощі його історичного буття), ґенеза якого сходить знов-таки до християнських першоджерел, прийняття ієрархічної ідеї

світобудови та її духовних настанов, серед яких суттєве місце належить її славослівній складовій (див. нижче).

Виділені якості визначили також ключові позиції сприйняття культури як такої та її духовних першоджерел, що знайшло відображення як у творчості, так і в естетично-культурологічній думці українських авторів. Суттєве місце в дослідженні та творчому відтворенні зазначеної проблематики належить *Г. Сковороді*, що увійшов до філософсько-естетичної думки як «Сократ на Русі», а також як «громадянин всесвіту», діяльність якого була суттєвою як для української, так і для російської культури**.**

Численна літературно-філософська спадщина Г. Сковороди [581], а також його унікальна особистість впродовж декількох століть була предметом вивчення та ретельного дослідження у багатьох авторів, про що свідчать матеріали монографій В. Ерна [784], Дм. Чижевського [747], Л. Софронової [598], публікації Л. Ушкалова [691], а також дисертація та статті О. Марченка [435; 434]. До його спадщини у різні періоди творчої діяльності проявляли інтерес О. Лосєв, П. Флоренський, В. Розанов, представники російського символізму. Як вказує О. Марченко, «іменем “величезного Сковороди” А. Бєлий завершує свій знаменитий роман “Петербург” <...> Український мислитель XVIII століття виявляється справжнім символом автохтонної російської духовної традиції, і показово, що образне втілення ця ідея знайшла в найбільшому творі російського символізму початку XX століття» [435, с. 29].

Дослідник також приділяє суттєву увагу численним паралелям між спадщиною Г. Сковороди та П. Флоренського, що виявляється у тяжінні обох до синтезу наукового, філософського та релігійного мислення та пізнання світу. Він пояснює подібні аналогії їх «причетністю до єдиної потужної традиції, що йде ще від античності і ранньохристиянських мислителів. Це Платон і Аристотель, це улюблений обома Климент Олександрійський та ін. Пов’язано це і зі специфікою, умовно кажучи, барочного мислення Флоренського, що ж стосується Сковороди – то він мислитель пізнього

бароко вже без усіляких умовностей». Розглядаючи далі «точки перетину» вчень названих авторів, О. Марченко в числі інших вказує на «софіологію», «тему дружби-філії (один як другий я, друг як дзеркало)», «етимологічне мислення: рух «за дороговказною ниткою мови (Хайдеггер)». Нарешті, судження П. Флоренського про «макрокосм» і «мікрокосм» виявляються також співвідносними з концепцією Г. Сковороди про «три світи – макрокосм (Природа), мікрокосм (людина і соціум) і світ символічний (Біблія) [434, с. 169].

Ідеї Г. Сковороди склали суттєве підґрунтя для російської філософської думки XVIII–XX століть. Водночас його постать та духовні шукання є базисом і для української культури. На думку Л. Ушкалова, «на сьогодні світ сприймає Сковороду як одного з найглибших новочасних поетів-містиків, фундатора української “філософії серця”, мислителя, що вторував питомо східнослов’янську стежину осягнення реальності, або навіть найбільшого після перших отців Церкви християнського філософа. У всякому разі, Сковорода є ключовою постаттю не лише в літературі українського бароко, але й у всій нашій духовній традиції від давнини до сьогодні. Як писав Дмитро Чижевський, Сковорода – це “останній представник українського духовного барока, з другого боку, він – український ‘передромантик’: але бароко та романтика – саме ті періоди духовної історії, що наклали на український дух найсильніший відбиток. Отож, Сковорода стоїть у центрі української духовної історії”» [691, с. 48].

Позначені позиції духовно-філософського світу обумовили специфіку культурологічної концепції Г. Сковороди. Як вказувалося вище, її центральною ідеєю є теорія, згідно з якою культура представлена трьома світами – макрокосмом, мікрокосмом та символічним світом Біблії. Останній є ключовим для духовного буття людини, оскільки він є символічним світом, «у якому живе людина, і частинами якого є мова, міф, релігія, мистецтво, наука, – це світ, який уособлює Бога, призваний допомагати людині пізнати себе, своє місце і роль у навколишній дійсності» [354, с. 35].

Отже, буття людини, так само як і шлях самого філософа-мандрівника Г. Сковороди, якому він залишався вірним впродовж всього свого життя, завжди знаходиться у колі «сакральної культури» та «христової філософії» (саме так він визначив предмет своїх наукових шукань). В межах цієї християнсько-філософської етичної системи («три світи») «Бог височіє над усіма трьома світами, і в його образі сходяться всі центральні лінії концепції філософа. Він центр, або, як би сказав сам Г. Сковорода, кінцевий пункт системи трьох світів» [598, с. 430].

Ця сакральна «домінанта» концепції видатного українського філософа визначає також головну мету його буття, яку він бачить у реалізації та «виконанні заповіді любові до ближнього, в шуканні слави Божої, а не слави людської» [цит. за: 368, с. 244]. Сказане знов-таки виявляє співвідносність його ідей зі славослівною концепцією християнської культури та її духовними прагненнями, започаткованими на основі відзначеного раніше взаємозв'язку культу та культури, що склав одну з характерних прикмет духовно-філософського життя Європи як першої половини XX століття, так і попередніх епох (див. вище).

Зазначимо також, що, окрім концепції про три світи, узагальнення щодо «філософії серця», християнського символізму та інших ідей Г. Сковороди, що є по суті розгорнутою інтерпретацією християнської доктрини, в багатозначному змістовному спектрі творів цього автора звертають на себе увагу також інші аспекти, що мають очевидний перетин з проблематикою представленого дослідження. Л. Софронова у своїй фундаментальній монографії «Три світи Григорія Сковороди», аналізуючи роль та місце Біблії в духовному світовідчутті мислителя та спираючись на його узагальнення, вдається до таких аналогій: «Біблія бачиться йому [Г. Сковороді] хмарою. Вона – "хмара, що осягає прекрасне кільце сяючою райдуги" <...> Хмара має ті ж значення, що і темна сторона місяця. Це фігура Біблії, сенс якої слід розкрити людині. Поки ж він прихований хмарою,

в якому сяє райдуга. Райдуга і хмара тут нерозривні як внутрішнє і зовнішнє, що визначають суть Біблії» [598, с. 193].

Слід зазначити, що символіка хмари та райдуги, з одного боку, на правах барокової алегорії (суттєвої для мовного стилю і мислення Г. Сковороди) позначає певний шлях пізнання Істини, зосередженій в Біблії. З іншого боку, вона сходить ще до старозавітної традиції, в межах якої хмара та райдуга були пов'язані саме з образами Божої слави [див. про це більш детально: 588, с. 974; 771; 417, с. 411], про що, зокрема, свідчить видіння Єзекіїля. Біл Грегорі в своєму фундаментальному дослідженні «Символи небесного храму в ранньому юдаїзмі» констатує: «У видінні Єзекіїля явлення Божої "Слави" зображується як "велика хмара та вогонь, що клубочеться, і сяйво навколо нього", і як "райдуга на хмарах під час дощу" (Єз 1: 4, 28)» [81, с. 21]. Так сходження до пізнання Божої слави не тільки відкриває сакральний сенс біблійних оповідань, але й сприяє духовному преображенню людини, чого, власне, прагнув Г. Сковорода.

Окрім цього у вченні українського філософа-містика «шукання слави Божої» пов'язане також з почуттям *радості.* «Філософ усвідомлював радість "центром життя" кожної людини, що організує духовне переживання слова Біблії. Саме радість, а не досконале знання священного тексту він вважав домінуючою на шляху зближення з ним людини <...> Радісним є Бог, радісна віра в Нього <...> Радість – одна з енергетичних сил, яку утворюють життєдайні сили Святого Духа, що діє не тільки в людській, але і в тваринній, і в рослинній, і, можливо, взагалі в космічній світовій душі <...> З радістю філософ дивиться на Біблію, на світ і людину, з радістю славить Господа, і це почуття в зрештою допомагає йому пов'язати світи між собою» [598, с. 214, 426].

Цікавими в цьому плані видаються також спостереження В. Личковаха, що в одній зі своїх статей представляє культурно-герменевтичний аналіз «Саду божественних пісень» Г. Сковороди в контексті авторського розуміння і тлумачення сутності «українського Sacrum'у» в його біблійних вимірах. Як

зазначає дослідник, «світ сакральних цінностей фундатора української філософії прорастає в “Саду” з біблійних “зерен”, які сам мислитель називає святинями. Символічний світ Біблії відповідно має “видиму” і “невидиму” натуру, а Sacrum виявляється як на життєво-емпірічному, так і на трансцендентному рівні, що відповідає бароковому уявленню про антиномії буття, а так само і некласичній концепції діалектики сакрального». Узагальнюючи далі духовно-смислове підґрунтя поетичного циклу Г. Сковороди, цитований дослідник констатує той факт, що «увесь “Сад” просякнутий ідеєй алілуйї Господа Бога як універсальної абсолютної цінності, як вищого Блага, Слова і Духа:

Ты един всем жизнь и радость,

Ты един всем рай и сладость» [395, с. 33].

Додамо також, що подібне світовідчуття, що ґрунтувалося на міцній духовно-релігійній основі, мало суттєвй вплив і на композиторську практику кінця XX ст., зокрема на С. Губайдуліну. У 1981 році нею була створена «Соната-меса» «Радуйся» для скрипки та віолончелі. За словами автора, концепція твору, його програмний задум були безпосередньо пов’язані саме з творчістю Г. Сковороди та її філософсько-етичними настановами, в межах яких образ духовної радості займає одне з провідних місць (див. нижче).

Отже, домінантна роль образів слави та радості в світосприйнятті Г. Сковороди, узагальнених в тому числі в славословній символіці «квітучого саду Божественних пісень», позначилася також і на його мистецьких перевагах. Знаний філософ-містик, поет, він був обдарований і музичним талантом, а також впевнений, що «радість в Бозі і спів співзвучні». «Музика – це велике лікування у скорботах, втіха ж в печалі і забава в щасті» [555, с. 897], що «служить розкриттю величі Бога, який сам є досконала музика, і його пророків, які співають суголосно» [598, с. 142].

Позначена контактність культурної та релігійної ідеї набула подальшого розвитку в українській культурологічній думці XX ст. Характерно, що найбільш яскраві постаті, що її представляли у першій

половині століття, були священиками, які у своїй різноманітній діяльності намагалися поєднати літургічне служіння (у різних конфесіях) із вирішенням завдань узагальнення найкращих традицій української національної духовної культури, її збереження та подальшого примноження, доповнених особистою творчістю в умовах драматичних історичних реалій вказаного періоду.

Серед таких виділяємо постать *митрополита Іларіона (Огієнка)* – філософа, культуролога, церковного діяча православного конфесійного напрямку, масштаб особистості якого позначений через широкий спектр його інтересів та коло досліджених ним проблем, серед яких виділяємо історію української культури [492], власну поетичну творчість, зосереджену у жанрі християнської містерії [271], канонічний переклад Біблії українською мовою (1962 р.), широке коло педагогічних проблем тощо. На думку Н. Мислович, «як і для багатьох вчених-емігрантів, до яких належав в певний період свого життя і І. Огієнко, прогресивним методом досліджень національної культури є позитивізм, спроба наповнити точним і визначеним фактологічним та джерельним матеріалом змістову сутність культури. І. Огієнко практично популяризував плюралізм культур, тобто рівноправність окремих локальних (місцевих) культур, які у своїй сукупності реалізуються через їхню різноманітність. Він осмислено підійшов до розуміння співвідношення культури і цивілізації» [449, с. 54].

Як один з фундаторів дослідження історичних шляхів української культури різних часів, І. Огієнко констатував її питомий внесок у розвиток інших культур, в тому числі російської, а також той факт, що вона «імплементувала історичні шляхи подолання кризових явищ у національній культурі, зокрема за рахунок досить розвиненого її релігійно-духовного стрижня, що протягом віків запобігав асиміляції та знищенню» [449, с. 55].

Сутність поняття «культура» вчений визначав як інтегроване соціальне явище, що тісно пов’язане перш за все з релігійними, а також мовними і державотворчими процесами, які саме в сукупності сприяють відтворенню та зростанню нації. Як і більшість його сучасників та попередників,

І. Огієнко поділяв культуру на духовну і матеріальну, віддаючи перевагу першій. На правах духовної особи (митрополит), богослова, він був впевнений, що тільки духовна культура сприяє розвою людини, народу та суспільства. Широка освіченість, любов до батьківщини та духовних підвалин її національної культури спонукали його до дослідження не тільки її християнських настанов, але й слов'янського язичництва, про що свідчить його фундаментальна праця «Дохристиянські вірування українського народу» [270], активно затребувана і в сучасному культурознавстві.

В подібному підході вбачаємо не тільки інтерес до духовно-міфологічної спадщини свого народу, але й прихільність до ранньосередньовічної традиції, зокрема ірландської, про свідчить, наприклад, духовний досвід св. Патрика та ірландських ченців, що не тільки «несли світ християнства», але й письмово фіксували та зберігали давньокельтські перекази. «Сувора аскеза поєднувалася в ірландських монастирях з духом дивовижної відкритості стосовно зовнішнього світу і тією терпимістю, завдяки якій і збереглися для нас численні ірландські сказання <…> Ніхто стараніше ірландських ченців з їх прославленою любов'ю до рукописів не переписував стародавніх переказів і не переносив в книги те, що продовжували вивчати в філідичних школах і співали вчені поети» [310, с. 244-245].

На очевидні перетини образно-змістовного плану ірландської поезії IX ст. з віршами Т. Шевченка («Думи мої, думи…», «Реве та стогне Дніпр широкий») вказує О. Камінська-Маркова [див. більш детально про це: 288, с. 17, 119]. Окрім цього великий український поет неодноразово виказував інтререс до поезії Дж. Макферсона, Р. Бернса, Т. Мура, а також до «Пісень Оссіана», які іменував думами. Зазначимо також, що перетин з духовними традиціями Кельтської церкви [див.: 465, с. 88-92] виявляється і в рисах та способі життя Г. Сковороди, постать якого, як вказувалося раніше, певним чином нагадує освіченого ірландського ченця-мандрівника та проповідника, шлях якого визначався єдиною метою – служінням во славу Божу,

сходженням до Бога та духовним преображенням. Як бачимо, ця традиція виявилася суттєвою і для І. Огієнка, який вже в історичних реаліях XX століття намагався зберігати та пропагандувати духовні основи української національної культури та її причетність до загальних духовних настанов християнства в цілому.

Аналогічна місія, тільки на тлі греко-католицької церкви, пов'язана з ім'ям та особистістю *митрополита А. Шептицького***,** спадщина [768; 769] та переконання якого дають підстави віднести його, а також багатьох його сучасників та послідовників (Й. Сліпий, Г. Костельник, М. Конрад, М. Любачівський, П. Біланюк та ін.) до представників «українського неотомізму». На думку дослідників його багатогранної діяльності [див.: 600], саме йому належить першість у висуванні ідеї щодо релігійного екуменізму в Україні, сутність якої полягала у прагненні об'єднати Захід і Схід на рівні синтезу греко-католицької та православної церкви і тим самим навернути всіх християн України до єдиної церкви. Подібна позиція, як і в зазначених вище духовно-історичних настановах діяльності І. Огієнка, є ще одним свідченням про суттєву об'єднуючу роль релігійного фактора в українському суспільстві, що певною мірою компенсувало відсутність міцної державності.

Сутність і зміст культури, на думку А. Шептицького, повинні будуватися насамперед на «засадах християнської моралі – основі економічного добробуту та суспільного ладу» [354, с. 43]. Домінантна роль духовно-етичного та релігійного фактора, його рушійна роль у розвитку суспільства та його культури обумовила головний принцип діяльності А. Шептицького, визначений на рівні «євангелізації українського народу» [51, с. 12]. При цьому визначальним для подібної християнської філософії є «конечний Богоцентризм», що обумовлює базові положення онтологічної картині світу А. Шептицького. «Згідно з його вченням про буття світ є єдиною всеосяжною системою, порядком, де все влаштовано розумно і доцільно Богом-Творцем. Відтак, Бог є найдосконалішою реальністю, вершиною онтологічної структури Всесвіту» [610, с. 36].

Цю неотомістичну картину доповнює людина як досконале Боже творіння. Детально аналізуючи християнські чесноти, А. Шептицький особливу увагу зосереджує на таких її проявах, як «поклін богопочитання» та «благодарення». Відносно першого він констатує: «Найважливішим нашим завданням на молитві є Господу Богу віддати славу й честь або поклін богопочитання, – той поклін чи ту честь, яка одному Господу Богу Всемогучому належиться й яку по латині адорацією називаємо» [768, с. 40]. Друга за значимістю чеснота, за А. Шептицьким, – це «благодарення» як «подяка за всі отримані благодійства» [768, с. 51]. Домінантна роль названих якостей багато в чому визначає духовний стан не тільки особистості, але й всієї нації та її культури.

Сказане позначилося і на багатогранній діяльності А. Шептицького, для якого феномени «слави», «поклоніння», «благодарення» набували широкий сенс. Під час богослужіння він як митрополит підносив хвалу Богу у межах греко-католицької обрядовості, в той час як меценат А. Шептицький фактично спонсорував, славив та підносив найкращі надбання української культури, що представляли її славетні імена – Д. Бортнянського, Т. Шевченка, «бойчукістів» тощо. Він також активно підтримував аматорські музични колективи, діяльність яких була пов’язана з розвитком національної музичної культури.

Сказане свідчить не тільки про особисті якості А. Шептицького, але й про характерну рису тлумачення феномену «слави» в українській релігійній, духовно-естетичній та культурно-історичній традиції, в межах якої об’єктом пошани-поклоніння є перш за все Бог та духовний світ. Водночас ця традиція розповсюджується як на той прошарок суспільства, що в певний час найбільш яскраво представляє націю (козацтво, козацька республіка – феномен «козацької слави»), так і на славетних представників культури України, духовно-творча діяльність яких фактично виконує функцію єднання нації. Сказане підтверджується не тільки вище згадуваними іменами Д. Бортнянського, Т. Шевченка, а також і М. Лисенка, більшість

хорових кантат якого («На вічну пам’ять Котляревському», «Б’ють пороги», «Радуйся, ниво неполитая» та ін.) демонструють варіанти інтерпретації «славословної» тематики в її українському «прочитанні» (див. нижче).

Таким чином, А. Шептицький у своїй багатогранній діяльності, поєднуючи пастирсько-проповідницьку, культуротворчу та меценатську діяльність, так чи інакше сприяв подальшому розвитку теологічного напрямку українського культурознавства.

Питання взаємозв’язку культури з духовними запитами людства складає суттєвий аспект і сучасного філософського та культурологічного мислення, про що свідчать, наприклад, праці *С. Кримського* [345; 346; 348]. Він зробив помітний внесок у розробку логіки наукового дослідження (1960-1970-ті рр.) і культурологічного підходу до з’ясування філософських проблем (від початку 1980-х рр.). Розробляв засади узагальненої (некласичної) раціональності та розуміння, принципи духовності (зокрема «етичної гідності істини», «третьої правди», «інтелектуальної рішучості» тощо), розвивав неоплатонічну концепцію вилучення архетипових (на зразок ейдосів Платона) структур буття, розуму та культури. С. Кримському також належить суттєва роль у подальшій розробці та науковому осмисленні архетипів української культури та усвідомленні історичного значення її видатних представників, зокрема Г. Сковороди та його духовно-філософського спадку. Нарешті, С. Кримський запропонував цілісну концепцію людини як носія й осередку культури [див. докладніше про це: 347].

Відзначимо, що комплексний підхід до дослідження історичних шляхів розвитку світової культури та цивілізації у всій широті їх розуміння все ж спонукає С. Кримського до пошуків перш за все їх духовної сутності, оскільки сам автор враховує, що «сама світова цивілізація є полісистемною, тобто є множиною локальних цивілізацій. А кожна з таких цивілізацій має свої головні ідеологеми, що маніфестують її імперативи. Так, далекосхідна цивілізація характеризується образом Дао, індійська – образом Дхарми,

південноатлантична – образом Логоса в його інтелектуальному вимірі; греко-слов'янська православна цивілізація живиться ідеєю Софії» [345, с. 6]. Тобто одним з найсуттєвіших аспектів при подібному підході стає виявлення «сакрального ядра», духовно-культової традиції, що складала також підґрунтя і для гуманітарно-філософської та культурологічно-естетичної думки різних епох.

Ця духовна настанова в дослідницькому ракурсі С. Кримського позначилася і на його оцінках сучасної постмодерної культури, які він узагальнює на рівні «Запитів духовності XXI століття». На думку науковця, сьогодні «виникла загрозлива колізія між цивілізацією та екзистенцією. Людина виявилася розіп'ятою між палеолітом свого духовного підпілля та науково-технічним прогресом, який, за висловом, А. Ейнштейна, став нагадувати сокиру в руках дикуна. Адже сам гуманізм (як зазначалося на 2-му Ватиканському соборі 1962-1965 років) перетворився на спробу замінити релігію Бога, що став людиною, на релігію людини, що оголосила себе Богом. Отже цивілізація робить людей богами раніше, ніж вони стають гідними статусу людини» [345, с. 347].

Показово, що в оцінках духовно-гуманітарної кризи сьогодення автор звертається не тільки до православного досвіду вітчизняної культури, але й до інших конфесійних практик та настанов, що є суголосними і з творчим досвідом багатьох сучасних українських композиторів, зокрема М. Шуха, В. Сильвестрова та ін., твори яких відзначені пошуками вселенської Істини, Духовного Спокою, Радості буття, Гармонії, що ґрунтуються саме на стародавніх духовних традиціях національної культури. За словами С. Кримського, «духовна значимість універсального досвіду української нації визначається історією її культури, утвердженням ідей софійності (буття під знаками практичної мудрості), онтологічного оптимізму (епічного ставлення до драм існування, перетворення стихій зовнішнього світу в чинник вільного життя за образом волі у своєму полі), принципу духовного розуму (тобто

інтелекту, який веде до віри, узгоджується зі схильностями серця як духовного осередку індивідуальності)» [345, с. 351].

Подібна позиція С. Кримського виявляє, таким чином, суголосність його ідей з наведеними вище концепціями представників різних культурологічно-теологічних шкіл, для яких саме віра та духовне світобачення стали наріжним каменем у вибудові їх найважливіших тез відносно первинності культу та його складових по відношенню до культури та її змістовно-символічної специфіки. Звертаємо увагу також і на констатацію дослідником «онтологічного оптимізму» як однієї з ключових настанов українського світовідчуття, що має певний перетин і з славословною парадигматикою європейської культури.

Аналогічний підхід також демонструє філософсько-культурологічна спадщина *В. Личковаха* [392–395], звернена до світоглядних, цивілізаційних, культуротворчих проблем славістики, а також до теоретичних засад сучасного слов'янського руху. Предметом його наукових вподобань стала проблематика україністики, культурологічної регіоніки, пов'язана із загальнослов'янським контекстом філософії етнокультури, що розробляється в Україні саме за ініціативою В. Личковаха [394, с. 3].

Серед ключових термінів концепції дослідника виділяються «ейдос», «сигнатура», «святі імена», «архетип», «космізм», «універсалізм» тощо, поєднані духовно-смисловою сутністю поняття «Sacrum». У колі його дослідницьких інтересів – «сакральні сигнатури українського мистецтва», Сигнатури Богородиці, Спаса, св. Миколая Чудотворця, видатних постатей української культури (Г. Сковорода, П. Куліш) та їх спряженість з мистецьким світом України різних епох. Пояснюючи головну ідею свого підходу, В. Личковах констатує: «Для мене проблема Sacrum'у є "сакральною" не тільки для аналізу духовності нації, але і для самоаналізу, для ціннісного вивершення власного внутрішнього світу і життєвих позицій. Відомо, що знаходження у сфері Sacrum'у то є момент процесу

Богоспілкування, який може протікати не тільки у молитовній формі, а й у філософській, естетичній, художній, комунікативній» [395, с. 6].

Отже позиція дослідника знов-таки концентрується навколо домінантної ролі сакрального начала, що визначає духовну сутність буття людства в цілому і конкретних націй. «Філософія сакрального – це осмислення святостей Духа і Життя, вищих цінностей релігії й духовності. Так чи інакше, вся історія філософської думки торкається питань Абсолютного Буття і Абсолютного Розуму, духовних цінностей світогляду, релігії, моралі, мистецтва, науки, культури. У своїх вищих, “абсолютних” і “універсальних” вимірах вони складають аксіологічний простір сакрального, набуваючи “освяченого” для людини характеру». Пояснюючи далі специфіку свого підходу до категорії «сакрального» на противагу Дюркгеймівській соціологічній школі, В. Личковах наполягає на її традиційному філософському розумінні, що «збігається з його релігійним, нумінозним тлумаченням (М. Еліаде)» [395, с. 6-7].

В контексті проблематики представленого дослідження досить цікавою уявляється також ідея дослідника відносно *«вітально-екзистенційної»* специфіки власне українського Sacrum’у, яку він визначає на рівні *«світовідношення як святовідношення»*. На думку В. Личковаха, «з точки зору розуміння світобудови український “світ” традиційно розуміється як “свято”, бо просякнутий софійними ідеями чистоти, порядку, ладу, влаштування, що втілюється в образі “саду”, “дивосаду”, “садівництва”. Архетип “яблуні” у Г. Сковороди є символом всього матеріального (видимого) світу, а життя у цьому світі уявляється як “море”, “океан”, в якому людина “пливе до своєї останньої межі”. Саме духовний (невидимий) світ і є “святом”, в якому досягається “веселіє сердца” “кураж”, щастя» [394, с. 22].

Відзначимо також, що такого рода узагальнення «славословної» складової світосприйняття українця ґрунтується не тільки на цитатах з поетичного спадку Г. Сковороди, але й на інших джерелах національної

культури та її видатних представників (іконопис, живопис, поезія, культова архітектура тощо). В кінцевому підсумку «світовідношення як святовідношення прагне відтак до трансцендентних, позапросторових і позачасових горизонтів буття, до осягнення вищого сакрального (божественного) хронотопа <…> Зароджуючись у міфологічній свідомості, через синтез язичництва і християнства, українська метарелігійність сприймає світ як свято, перетворюючи світовідношення, фактично, у святовідношення. Український "світ" навіть етимологічно пов'язується зі "світлом", "святом", "святістю", тому набуває сакральних вимірів і стає об'єктом *шанування* у всіх своїх *вітально-екзистенційних* вимірах» [394, с. 22, 73].

Сказане підтверджується і в творчій практиці українських композиторів минулого та сучасності. Жанрова сфера української музики так чи інакше тяжіє, з одного боку, до лірики як «піднесення над буттєвістю» [114, с. 5]. З іншого боку, українська музична «класика», репрезентована творчістю М. Лисенка, демонструє в хоровій і оперній жанровій сфері тяжіння до славильного змістовно-інтонаційного виразного комплексу, що є очевидним і в хорових кантатах композитора, зосереджених на темі уславлення історичних та географічних святинь України та її видатних діячів – батьківщини, козацтва, Т. Шевченка, І. Котляревського та ін.

У якості підсумків сказаному визначаються такі позиції:

- суттєвим філософсько-культурологічним напрямом досліджень XX ст. і сучасності виступають розробки концепції культури як визначені наявністю *культу,* що втілює надбуттєві, позавиробничо-споживчі потреби людини в її прагненні до Досконалості від початків Первісності до сьогодення; праці П. Флоренського, М. Бердяєва, Ж. Марітена, П. Тілліха, українських послідовників Г. Сковороди, у тому числі А. Шептицького, митрополита Іларіона (Огієнка) та ряду сучасних науковців солідаризуються зі вказаним підходом до значення терміну «культура» як Віросповідально-релігійно натхненого *Творення;*

- атрибутивною складовою культової і культурної у цілому діяльності виступає вираження Уславлення, в якому реалізуються здатності людської абстракції на відсторонення від драматизму-трагізму буттєвості із зосередженням на високій Радості світоустрою, в якому принцип *впорядженості буття* зосереджує творчі діяльнісні можливості людини в *Перетворенні* як суб'єкта тієї діяльнісної активності, так і навколишнього світу, минаючи «боротьбу з природою» в її позарелігійному сенсі «нищення зайвого»; саме українські релігійно-філософські здобутки кордоцентризму і милосердя від праць Г. Сковороди до С. Кримського зосереджують увагу на здатності Уславлення як впровадження Порядку-Досконалості у буття;

- різноконфесійні у релігійних перевагах авторів і вироблені у позарелігійних настановах концепції культури демонструють солідарність у прийнятті *теології Слави* в релігійно вивірених підходах (Ж. Марітен, П. Тілліх, А. Шептицький та ін.) чи у вираженні Уславлення у працях, що не містять прямих релігійних посилань (А. Бєлий, С. Кримський, В. Личковах та ін.) як безпосереднього показника вищої культурної здатності людей у *порядкотворенні й Впорядкуванні буття в позитивному розумінні його Радісності.*

1.2 Роль «теології слави» в дохристиянському світі та християнській сакральній традиції

Англіканський богослов XIX ст. Хендлі Моул одного разу зауважив: «Однаково остерігайтеся як теології без поклоніння, так і поклоніння, позбавленого теологічної підстави» [613]. Слава, хваління та інші поняття, близькі їм за змістом, є найважливішою складовою будь-якої культової практики. Водночас вони є затребуваними і в людському бутті і на рівні суттєвих етичних категорій, що визначають його духовні настанови, і як певні духовні стимули культурно-творчої та мистецької діяльності. Останнє

обумовлено, як відзначалося раніше, не тільки етимологічними перетинами феноменів культу та культури, ортодоксії, але й європейською культурно-історичною практикою минулого та сьогодення.

Бібліографічні узагальнення сутності «слави», «славослів'я», «хвали», «подяки», «радості» та ін. перш за все знаходимо в енциклопедичних виданнях – «Православній енциклопедії», «Євангельському словарі біблейського богослов'я» [223], «Словарі біблейського богослов'я» [589], у «Вестмінстерському словарі теологічних термінів» К. Дональда Мак-Кіма [418], у фундаментальному посібнику Д. Мюллера «Християнська догматика» [467], а також у публікаціях, що фіксують богословський, святоотцівський підхід до тлумачення цих понять [84; 583; 584; 189; 272; 28; 221; 331 та ін.].

У ряді досліджень увага сконцентрована на певних конфесійних підходах у розгляді позначеної проблематики, про що свідчать монографія Дж. Агамбена «Царство і слава» [5], а також дослідження Й. Барона «Хрест та діалог: Теологія Хреста в світлі християнської єдності» [55]. Останнє з них фактично зосереджене на розгляді протестантської концепції «теології хреста» як складової феномену «теології слави» (див. нижче). Позначена тема також є предметом дослідницької уваги С. Волжина [127] та А. Борисова [90]. Монографія останнього «Єдиному Богу слава! Роздуми про кальвінізм, або повернення до Євангелія» разом із публікаціями С. Саннікова [566], П. Швецова [742], Н. Єремеєвої [229], Г. Нефьодова [476], А. Трунова [678] та ін. також суттєво поглиблюють їх досить широкий змістовний контекст, виявляючи протестантські (лютеранські, кальвіністські) аспекти тлумачення феномену «слави». Названі дослідження доповнюють лінгвістичні розвідки з етимології концепту «слава» в різних мовних традиціях, що зафіксовано у дисертаціях О. Нагібіної [470], Н. Ізотової [266], в монографії А. Приходько [527], а також у публікаціях А. Антипової [29; 30] та О. Купчик [357].

Нарис про еволюцію концепту «слава» знаходимо в монографії І. Дзюби, присвяченій життю та творчості Т. Шевченка. Окрім історико-аналітичних узагальнень відносно поетичної спадщини великого Кобзаря, автор також детально аналізує «універсальні мотиви Шевченкової поезії», серед яких перше місце займає саме «Слава» [див.: 203, с. 618-637]. При цьому розмові про змістовне наповнення цього концепту у Т. Шевченка передує огляд еволюції цього поняття в культурі та релігії Заходу і Сходу. Відзначимо, що домінантна роль позначеної «універсалії» складає показову якість не тільки поетики Кобзаря, але й української культури та світобачення в цілому, про що свідчать також матеріали монографії В. Кононенка «Концепти українського дискурсу» [326]. У межах останньої концепт «слава» у всій широті його змістовного спектру (богословського, фольклорно-поетичного, творчо-історичного, національно-патріотичного («козацька слава»)) розглядається на рівні «етичного закону» українства як такого [326, с. 58].

Матеріали цієї монографії суттєво доповнює дослідження Т. Агапкіної «Слава у східнохристиянському фольклорі», що базується головним чином на численних зразках російської, української та білоруської народної творчості. Узагальнення текстово-лінгвістичного та жанрово-інтонаційного порядку дають автору привід констатувати, що навіть в фольклористичній сфері «слава» складає одне з найсуперечливіших понять у названих фольклорних традиціях. Автор пояснює це тим, що «якщо в літературних мовах першим значенням слова *слава* є популярність зі знаком плюс, то в діалектах, не кажучи вже про численні фольклорні контексти і навіть цілі жанри, приписувані цьому поняттю значення і пов’язані з ним асоціації демонструють набагато більшу хиткість, рухливість і мінливість, а оцінка *“слави” / слави* змінюється аж до протилежного». Тим не менше, при всіх смислових нюансах цього поняття, що демонструють зразки слов’янського фольклору, Т. Агапкіна констатує «початкову аксіологічність цього поняття, адже *слава* завжди виходить ззовні, виражає зовнішню позицію відносно

людини, вона є тим, що інші знають, думають або говорять про людину, тим, як її оцінюють» [6, с. 109].

Відзначимо, що ця смислова множинність певною мірою походить вже від етимології слова «слава». Детальну інформацію про це знаходимо у «Етимологічному словнику російської мови» М. Фасмера. Порівнюючи різноманітні мовні форми цього слова аж до праіндоєвропейських джерел, автор виділяє такі його значення, як «честь, похвала, чутка, пишність, розкіш, змушування слухати, сповіщати», що доповнює новоперсидське sarayidan – «співати» [692, с. 664]. Відносно останнього сенсу показово, що різноманітні форми *слави*, які складалися протягом багатьох століть в багатьох культових та культурно-історичних традиціях, перш за все мали саме *співацьку* форму чи то на рівні складової богослужіння («Пою Богу моему дондеже есмь»), чи то як зразок авторського композиторського «славослів'я» у всій різноманітності його проявів (див. нижче).

Етимологічно та коренево досить близьким до *слави* є слово «*хвала*» – «похвала, вдячність». Згідно з гіпотезою цитованого вище М. Фасмера, «достовірна етимологія цього слова відсутня. Припускають експресивну переробку *slava, причому *х*- запозичене з антоніма *xul» [693, с. 228]. Сказане, на наш погляд, певною мірою передбачає та обумовлює амбівалентність цього поняття (див. нижче). Згідно з інформацією з інших джерел, «первинне значення слів *слово* та *слава* – "те, що має славу (рос. слывет), чується", "те, що на слуху". За однією з найавторитетніших версій, з цими словами пов'язана і назва *слов'яни*, яку тоді можна витлумачити як "ті, що володіють словом, зрозуміло говорять"» [788, с. 260]. Диференціація понять «слава» – «неслава» наочно репрезентована, наприклад, у драматургічно-смисловій та змістовній специфіці опери О. Бородіна «Князь Ігор», що демонструє очевидне протиставлення героїко-епічного славлення Ігоря, його війська та «скоморошого уславлення» Володимира Галицького та його п'яного оточення (див. нижче).

Позначену концепцію відносно кореневих зв'язків «слова» та «слави» підтримує також і С. Гурін у своїй фундаментальній статті «Про славу Божу». Закономірність подібного перетину обумовлена першістю культової практики, зокрема християнської, в межах якої Бог є Словом, а слава в свою чергу складає один з найважливіших атрибутів Бога, духовного світу (див. нижче). Разом з тим, на думку дослідника, слово «слава» також «характеризує відносини між людьми, обізнаність, інтерес до іншої людини, певну думку, уявлення, знання про когось. Крім того, слово "слава" несе оцінне навантаження і висловлює повагу, шану, честь, хвалу на протилежність "ганьбі", яке позначає "безвість" або "безчестя, сором"» [189, с. 94]. Множинність тлумачення «слави» та її очевидна змістовна ієрархічність дозволяють розлядати це поняття на різноманітних рівнях. Крім комунікативного, С. Гурін також виділяє такі «виміри» цього поняття – оціночний, онтологічний, естетичний, моральний, метафізичний (сакральний, духовний) [189, с. 94].

Представлений огляд змістовних тлумачень слів «слава», «славослів'я» та їх етимологічних джерел виявляє, таким чином, комплекс понять, що групуються навколо нього, виконуючи роль, з одного боку, певних синонімів, з іншого – термінів, що суттєво розширюють та поглиблюють його сенс.

Сказане є співвідносним і з терміном *хвала,* котрий перш за все асоціюється з хвалою Богу та є одним з найрозповсюджених мотивів Псалтиря. Єврейська назва цієї книги, як свідчать автори «Євангельського словаря біблейського богослів'я», означає «Славослів'я». «Як книга славослів'я Псалтир приходить до величного крещендо хвали (Пс. 145-150), де все суще закликається невпинно співати славослів'я Богові, як то роблять навіть зірки в небесах, сонце і місяць і ангели». «Однак мотив хвали часто зустрічається у всьому Писанні <...> Слова, які часто вживаються як синоніми до слова *вихваляти* або в паралелі з ним і тим самим допомагають усвідомити його значення, – це благословляти, звеличувати, возвеличувати,

прославляти, оспівувати, дякувати і сповідувати. Віддати хвалу Господу означає проголосити Його Славу» [223, с. 972, 970].

Продовжуючи цю думку, укладачі «Словаря біблейського богослов'я» констатують, що, «як би розквітаючи зі Святого Письма, хвала завжди зберігає першорядну роль в християнстві. Вона ритмічно співвідносить літургійну молитву зі співом "Алілуя" і "Слава Отцю...", животворить душі, які перебувають в молитві, втілюючи їх в "похвалу слави"» [589, с. 1207]. Згадка про «Алілую» в контексті даної славословної проблематики теж досить закономірна, оскільки переклад цього слова зазвичай озвучується як «Дякуйте Богу» [див. про це докладніше: 17].

Смислове «коло» хвали, слави та славослів'я органічно включає в себе також *подяку* (рос. благодарение), оскільки настанова дякувати Богу і Небесному світові у всіх випадках життєвих випробувань завжди була і залишається відмінною рисою християн. «Найпростіша і очевидна форма славослів'я – це подяка, тобто вираз вдячності <...> Бог постає перед людиною як джерело блага, підстава добра, і людина може відповісти йому в першу чергу вдячністю і славослів'ям» [189, с. 101]. Значущість цієї духовно-етичної риси неодноразово підкреслювалася багатьма відомими представниками християнського богослів'я, зокрема Іоанном Лествичником, що узагальнив послідовність молитви таким чином: «Перш за все покажемо на хартії нашого моління щиру подяку Богові; потім сповідання гріхів й душевне каяття в почутті; після цього представляємо Царю Небесному наші прохання». Отже, «подяка, покаяння, прохання – саме такою є нормальна послідовність видів молитви» [282].

Зазначимо також, що подяка визначає сутність не тільки релігійного життя людини, а й усієї її діяльності, в тому числі громадської, наукової, творчо-мистецької тощо. За словами А. Гагаєва, що досліджує метафізично-подячну основу духовності особистості, ця якість людського єства була притаманною всім великим представникам і наукового і гуманітарного світу. «Астроном, хімік, історик, філолог і т.д. – М. Ломоносов *вдячно* дивився на

даровану йому Богом здатність осягати світ і творити, і його вдячне почуття безсумнівно підтримувало його наукові дослідження (творить людина не одним інтелектом, але всією собою). І В. І. Вернадський, і Тейяр де Шарден, і М. І. Вавилов, і Микола Тесла, й інші видатні вчені XX століття в житті були глибоко живими (тобто тими, що відкликаються на запити часу і буття) – *вдячно* мислячими людьми. Вдячна природа нашої духовності як ніщо інше спонукає нас до переживання свого буття як однієї великої (подячної) жертви. Творчість же є з боку онтології цією ж реалією (безкорисливе служіння мистецтву, науці, людям та ін.). Людина, що знаходить себе у жертовній подяці, ця людина легко сприймає духовні параметри творчої діяльності» [132, с. 44].

Митрополит Калліст (Уер) вбачає також домінантну роль подяки і в православній літургічній практиці: «Перед тим, як подивитися вниз, на власне каліцтво, поглянемо з вдячністю вгору і за межі самих себе – на славу Божу. Ось чому добове богослужбове коло Православної Церкви починається щодня ввечері з читання або співу 103-го псалма, який представляє собою хвалебний гімн Богу за творіння <...> І Божествена Літургія починається не з покаяння, а з проголошення Божої слави: “Благословенне Царство Отця і Сина і Святого Духа”» [282].

Подібний хвалебний «зачин», як своєрідний духовний закон, певною мірою позначився і на творчій композиторській практиці, зокрема в тій жанровій сфері, що ґенетично так чи інакше сходила до культових першоджерел. Сказане стосується в тому числі і музичного театру Європи, поетика якого була пов’язана з містерією та літургічною драмою [див.: 342]. Так, культово-містеріальний базис у поєднанні з духовними підставами французького класицизму, його придворної культури з культом Короля-Сонця породили феномен «ліричної трагедії», в межах якої п’ятиактній композиції, незалежно від сюжету, передував грандіозний Пролог, що оспівував божественну велич і духовну міць великого монарха та держави. Остання будувалася на основі ідей Порядку, Ієрархії, ґенеза яких сходила до

сакрального світу. Відзначимо, що подібні настанови виявилися успадкованими пізніше і у творчості представників Наполеонівського і Олександрівського ампіру [див. більш детально про це: 465, с. 285-311].

Аналогічного роду культово-літургійні настанови є показовими для музичного театру М. Глінки. Обидві опери композитора, не дивлячись на їх жанрові відмінності, тим не менше увінчані грандіозними хоровими уславленнями Бога (богів), царя та духовних сакральних святинь нації – рідної землі, батьківщини, її національних (історичних або міфічних) героїв, що також виступають об'єктом славослів'я (див. нижче).

Повертаючись до розгляду феномену *слави*, його духовної специфіки та аналогів, відзначимо, що його прояви, а також хвала і подяка тісно пов'язані із образом *радості* (Пс. 32 : 3, 21). «Можливість радіти перед лицем труднощів і випробувань (за словами апостола Павла), "рясніти радістю при всякому горі" (2 Кор. 7: 4) [«я повний потіхи, збагачаюся радістю при всякому нашому горі»] стає суттєвою рисою християнина» [510, с. 76], що також визначається як «Радість в Господі». За словами Іоанна Златоуста, «людина, яка перебуває в Бозі, завжди радіє. Чи сумує такий, терпить що, завжди радіє» <...> «Тобто перебування в Бозі – мета кожної людини, і прагнення до цього – радість. Тимчасові скорботи не можуть позбавити людину вічної радості» [цит. за: 365, с. 107].

Позначена якість, як вказувалося раніше, характеризує духовно-філософський світ Г. Сковороди, що через образи радості та «дивосаду» прагнув до пізнання Бога. Радість є важливою компонентою, за В. Личковахом, українського світосприйняття, визначеного дослідником на рівні «святовідношення» (див. вище). У поєднанні з ідеєю Гармонії, сакрального Порядку вона визначає оптимістичний світ філософії неотомізму тощо.

У працях Отців Церкви часто зустрічаємо характерне словосполучення, озвучене церковно-слов'янською як «радостнотворная печаль» або «радостопечалие», яке передбачає духовне сходження людини до радості

(преображення) через страждання. Цей «духовний стан споріднений з розчуленням (рос. умилением). Християнин плаче про свої гріхи і радіє в надії на Христа Спасителя» [535]. На наш погляд, він певною мірою перетинається із концепцією взаємодії «теології хреста» та «теології слави», що складає основний предмет дослідження в представленій роботі і досить яскраво проявляється (при домінантній ролі образів слави-радості) у східнохристиянській, зокрема у візантійській, традиції, де тема мук Спасителя завжди обертається темою його вищого тріумфу і радості [див. про це докладніше: 322, с. 22]. Так Хрест стає не тільки втіленням страждання, мученицької смерті, але й символізує в кінцевому підсумку велич Божественої слави.

Ця риса духовно-релігійного світосприйняття, на наш погляд, успадкована і європейською культурою Нового часу. Її ознаки є очевидними в творчості М. Лисенка. Славослівна «домінанта» характерна для більшості його хорових творів, зокрема кантати «Радуйся, ниво неполитая», де провідним образом виступає «образ Радості, за яким вгадується також і образ Слави, що пронизує всю християнську духовну і культурно-історичну традицію, а також виступає однією з провідних універсалій творчості Т. Шевченка» [764, с. 296]. Типологічні ознаки оди показові також і для кантати «На вічну пам’ять І. Котляревському», що є своєрідним музично-поетичним славословним монументом видатній постаті української культури, чия творчість певною мірою єднала націю. Аналогічного типу смисловий контекст уславлення українського козацтва закладено також і у задум фіналу опери «Тарас Бульба», що принципово відрізняється від гоголівського першоджерела.

Позначений контекст «радостопечалия» присутній і в кульмінаційних трагико-драматичних сценах «Івана Сусаніна» М. Глинки, в яких, водночас, неодноразово передбачається тема майбутнього фінального хору «Слався». Образ Радості в його просвітницько-духовному розумінні преображує у творчості Л. Бетховена жанр класичної симфонії (фінал IX симфонії),

зближуючи її тим самим з месою та духовною кантатою і передбачаючи майбутні хорові задуми А. Брукнера та Й. Брамса (див. нижче).

Відзначимо, що в подібній інтерпретації образ радості-слави набуває також *екстатичних* якостей, оскільки «радість за своєю суттю є інтенціональною, спрямованою “назовні”, екстатичною. Однак радість не є екстазом, але є тим, що “після екстазу”, тим, чим екстаз завершується і в чому остаточно розв’язується». Л. Петрова в цьому випадку розглядає радість як «наслідок любові і свідчення справжнього набуття себе в Бозі» [510, с. 134]. Подібного роду екстатичне розуміння радості у смисловому річищі і контексті образів слави і хвали складає характерну поетико-інтонаційну ознаку творчості багатьох авторів рубежу XIX–XX століть, зокрема фіналів фортепіанних концертів С. Рахманінова, а також містеріальних задумів О. Скрябіна. У творчості останнього музично-риторичні та смислові аспекти «тем волі», «самоствердження», «тем екстазу», «тем найвищої грандіозності» генетично сходять в тому числі і до славословного поетико-інтонаційного виразного комплексу.

Отже слава та супутні їй образи хвали, радості, поклоніння, подяки не тільки є важливими складовими релігійного світовідчуття, але й проектуються у світ культури, будучи також пов’язаними з такою важливою естетичною категорією, як *краса,* що в даному контексті набуває і сакрального сенсу. За словами С. Гуріна, «слава – це виявлення прихованої до пори краси, маніфестація внутрішніх властивостей, вилив прихованих сил і енергій <...> Слава – це явище дива. Герой виявляється причетним до досконалої краси <...> краси Божественного творіння, краси чесноти, істини і святості. Слава Божа – це надлишок [рос. переизбыток] краси» [189, с. 96-97, 109].

Останнє твердження є вельми показовим саме для проблематики представленого дослідження, оскільки алілуйно-славослівна складова культури, в тому числі і музичної, безпосередньо передбачає певну надмірність художньо-творчого вираження у буквальній відповідності

з псалмовими першоджерелами, що виявляється в особливому типі мелодики (юбіляції), у грандіозному виконавському складі, в якому задіяний практично весь інструментарій та вокально-хорові ресурси (темброве багатство), а також у суттєвій ролі динамічного фактора, що символічно співвідносний з вселенським осяганням Божої слави. Водночас культура постмодерну тяжіє також до іншого способу виявлення названої якості на рівні внутрішньої екстатики медитативного плану, «поетики тиші», де простота та мінімалізм музичного вираження межує з духовною аскезою, а композитор уподібнений ченцю, що «уникає багатослів'я» [242, с. 111]. Яскравими зразками подібного роду творчості можна вважати спадок А. Пярта, М. Шуха, В. Сильвестрова, Дж. Тавенера та їх сучасників.

Зазначена славослівна образна сфера репрезентована в культурно-історичній практиці різних епох та національних традицій і тому потребує більш детального розгляду. Загальний огляд матеріалів надає широкі відомості щодо культивування – від Первісності до Античної пори – вмінь і можливостей уславлюваного вираження, спрямованого на вибудову повноцінної особистості, здатної до релігійного і державного служіння, до глибин національного самоусвідомлення і творчої самореалізації у відповідних діяльнісних напрямках.

Системи виховання, вироблені на щаблях первісності та на етапі соціального буття Стародавнього світу, зосереджені на розумінні *окультуреності* суб'єкта як навченого славити богів та героїв свого народу-нації. Показовими в цьому плані є міфологічні концепції героїки як відзначені *трікстерським* началом, в якому саме героїчна складова виявляється через усунення протилежності, невідривної від мислительно-поведінкової деструкції культурних надбань як уславлюваних і шанованих індивідом.

Трікстерський комплекс як поєднання в герої високовшановуваного і смішного, прекрасного і огидного, сили і безсилля та ін. пронизує тексти Біблії. Поведінкова огидність Самсона обертається в певний момент

героїчним звершенням, підозрілість щодо гріховності Марії (доречі, обговорювана в поемі того імені Т. Шевченка) стає провідником її Слави, людська слабкість Петра переростає в усвідомлену позицію «каменя, на якому збудована церква» та ін. Саме мучеництво Христа і насміхання розп'ятого разом з ним розбійника вибудовує трікстерський зріз в Божественій іпостасі його образу.

На цій дохристиянській традиції уславлення героя, що демонструє водночас агероїчні показники вчинків і виявлень, логічним тлом стало уявлення про нерозривний зв'язок хресного мучеництва як втілення людської слабості і Слави Божої в сяйві Подвигу. Саме трікстерська основа героїчної конструктивності дій і деструктивні складові обрису героя детермінують концепцію органічного поєднання таких протилежностей як «теологія хреста» і «теологія слави» – в поглинанні величчю останньої драматико-трагічних поворотів Хресного шляху.

Показовою в цьому відношенні є культурна атрибуція Стародавнього світу щодо «свого» як надбання культури, а «чужого» як варварства, і усвідомлення першого як здатності *уславлення своїх богів і героїв,* тобто здатність Хваління родительського свого начала в усуненні від того вираження щодо чужинців склала логічне продовження у соціокультурних відносинах ідеї культури як високовшанування своїх святинь. І вже у ролі трікстерського «зламу» виступає презирливе ставлення до «варварського» пантеону, що могло змінитися на протилежність в ході державобудівних етапів взаємовідносин зі світом.

Історія мистецтва засвідчує культову ґенезу останнього, в якому здатність до «життєподоби» театралізації і наслідування складалася на тлі славильно-дифірамбічних навичок. Фольклорні матеріали не дають іншого ґрунту культурних вмінь окрім ритуально-культових акцій, в яких театрально-міметичні виявлення стають виродженими відгалуженнями дифірамбічної славильності.

Сказане безпосередньо пов’язане з культурами Стародавнього світу, в межах яких культ та різноманітні релігійні практики фактично склали підґрунтя культур так званих «східних деспотій», а також Античності. Показовим прикладом в цьому плані виступає культура Стародавнього Єгипту. На думку А. Пуніна як знавця цієї цивілізаційної та культурно-історичної практики, «головною ідеєю, що визначила специфіку стилю, художньої мови архітектури і мистецтва Стародавнього Єгипту, стала, як уже не раз зазначалося, ідея Вічності, найтіснішим чином пов’язана з релігійними поглядами древніх єгиптян. Ця ідея визначила і масове будівництво капітальних гробниць, і їх наповнення предметами, що забезпечують безбідне загробне життя, і властивий скульптурі й архітектурі епохи Стародавнього царства монументалізм...» [532, с. 401].

Водночас культовий монументалізм цієї культури тісно пов’язаний з практикою поклоніння та шанування сакрального світу. Характерно, що саме з єгипетського гімну-славослів’я цитований вище автор починає своє дослідження, присвячене історії мистецтва Стародавнього Єгипту: «Слава вам, боги і богині, владики неба, землі і вод! Широкі ваші кроки на човні мільйонів років поруч з вашим батьком Ра, чиє серце радіє, коли він бачить вашу досконалість, що посилає щастя країні Та-Мері [давня назва Єгипту]» [532, с. 6]. Відзначимо, що наведений фрагмент, його смислова специфіка фактично передбачає гімнічну практику наступних епох, в тому числі і християнське славослів’я, псалми (згадуваний вище 103-й псалом), де враховуються і високі діяння небесного світу, і його досконалість, і мотив подяки, що в кінцевому підсумку символізує гармонію земного світу з Вічністю.

Культова традиція також відіграла суттєву роль і в античному світобаченні та культурі, про що свідчать знаменні пам’ятки мистецтва цієї доби історії людства. «Грек [античної Греції], безперечно, був *homo religious*, а грецька цивілізація – не тільки політичний або естетичний феномен, а й релігійний. Релігія мала функції регулятора грецького життя, у поведінці

полісної громади або окремого індивіда завжди відчутна сильна релігійна мотивація <…> Греки не безбожники, атмосфера грецького життя побожна, благочестива, свідомість бога сильна і в думці, і в слові, і в дії. Хоча Афіни не Єрусалим, вони й не Содом» [750, с. 101].

Така позиція розгортає в систему доказів формулу Е. Ренана щодо християнства як «елінізованого іудаїзму». Останній спрощує до двоскладовості реалії перетинів в християнстві, окрім означених двох складових, вчення єгиптян про Вічне, про спокутну жертовність друїдів і багато іншого. Але в даному випадку підкреслюється співвідносність антично-грецької і давньобіблейської культури через щире шанування релігійних начал буття.

Не забуваємо, що етимологія слова «герой» сходить до уявлення про «напівбога», часто народженого від божественної персони земною жінкою (і чудесним способом – дівою). Ствердження героїчної суті персонажа – здатність силою своєю відкидати ворогів, тобто воєнні здатності, складовою яких стає *безстрашність,* тобто долання головної людської слабкості – страху смерті. Абсолютизація безстрашності поза прямого зв’язку із воєнними здобутками героїв – це завоювання етики Грецької Античності, це феномен стоїцизму Сократа, уявлення якого про Космос-Всесвіт передували концепції Всеблагої Досконалості християнського Бога.

Окрім цього, як вказує Б. Чумаченко у своєму дослідженні «Вступ до культурології античності», феномен античної культури завжди характеризувався «союзом релігії, мистецтва і спорту», їх плідною взаємодією, що ніколи не порушувалася. «Істориків античності, які жили в добу релігійних війн в Європі, дивував конфесійний мир в античну добу, відсутність війн догматів, але для людей XIX і XX ст. більш гідним подиву є злагода, абсолютна гармонія між античною релігією та мистецтвом (і пластичним, і словесним), високий коефіцієнт естетики релігійного життя і досвіду. “Вірую тому, що прекрасно” – таке почуття слід було приписати

еллінській душі, яка в релігії задовольняла не тільки релігійні, а й естетичні потреби людини» [750, с. 102].

Тобто антична культура характеризується гармонійною єдністю власне релігійного досвіду, морально-етичних настанов громадянина полісу та світу культурно-мистецького життя, що в сукупності стають важливою частиною Всесвіту-Космосу. Сказане підтверджується багатьма прикладами, зокрема культово-міфологічними настановами давньогрецької трагедії, ґенеза якої сходила саме до культу Діоніса. В. Іванов, розглядаючи більш детально це питання в своїй монографії «Діоніс та прадіонісійство», вказує також і на конкретний жанр цього впливу, а саме, на дифірамб: «Із дифірамбу народжується трагедія» [259, с. 221]. Поетика цього жанру, у відповідності з енциклопедичними визначеннями, являє собою «захоплену пісню на честь бога Діоніса» [227, с. 48], тобто репрезентує одну з «моделей» гімна-хвали (див. нижче).

Відзначимо також, що тема *слави* займає суттєве місце не тільки в античній культовій практиці, але й на рівні духовно-етичних буттєвих настанов людини античного світу, про що писав І. Дзюба. За його словами, «давньогрецька і давньоримська філософія залишила суперечливе трактування СЛАВИ та неоднакові її оцінки, але визнавала її одним із вирішальних стимулів людської поведінки, а в поезії вона – найбільша винагорода людині в пам'яті нащадків. Мотив слави зримо і незримо присутній у всій грецькій міфології і в епіці Гомера» [203, с. 618].

Аналіз філософських трактатів Античності наводить багатьох авторів на думку, що античний світ (і не тільки) досить добре диференціював позитивний і негативний аспекти тлумачення сутності *слави* у людському житті, віддаючи все ж перевагу позитиву, особливо у співставленні слави та гідної смерті. На думку Л. Акимової, «овіяна славою смерть – ідеал ранньокласичних греків» [9, с. 10]. Показово, що «слава як знак народного визнання й шаноби і як уявний еквівалент безсмертя була – особливо за умов республіканізму, демократії – метою багатьох небуденних зусиль

і генератором енергії не лише видатних героїв, а й цілих громад (міста в Греції змагалися за славу в різних сферах: воєн, торгівлі, демократичного устрою, філософії, риторики, поезії – або, скажімо, за славу бути батьківщиною Гомера, мати якісь святощі, свій оракул тощо…)» [203, с. 619].

Подібне розуміння *слави,* що акцентує її героїко-патріотичний, войовничий аспект, на думку А. Антипової, зафіксоване у концепті «слава» в національній ранньосередньовічній картині світу британців та їх лінгвістичній практиці. Згідно з узагальненнями дослідниці, «в епоху етнічного розповсюдження-розширення англосаксів» (V – VI ст.) «ядерними ознаками» концепту слави були ратна справа, образ хороброго та сильного воїна. В епоху християнізації духовно-етичні настанови його дещо змінилися: «Якщо в колишній концепції шлях до слави – це сміливість в бою, то тепер це шлях до Бога через віру, смирення і благочестя», породжуючи очевидне протиставлення слави земної та Небесної [30, с. 143-145].

Отже, християнство вносить суттєві корективи у тлумачення феномену *слави*, виділяючи в ньому, у першу чергу, саме духовно-етичну «домінанту», що, власне, визначає також культурно-мистецьке життя європейського Середньовіччя. І. Дзюба в цитованому вище начерку наводить оригінальне порівняння-зіставлення розуміння *слави* в античному та християнському світах, що однаково розрізняли славу людську (земну) та небесну (Божественну). Як пише дослідник, «щоправда, і в античному світі слава богів була більшою за славу людей, але по суті між ними була лише кількісна різниця, у вимірах осяжності; етичної і субстанціональної межі не встановлювано. Світ богів і світ людей мало того, що були досить контактними, а й без неперехідних бар'єрів: великі герої й царі хизувалися напівбожественним походженням, а пізніше цезарі оголошували себе самих таки богами і встановлювали релігійний культ власної особи».

У біблійному світі, як вважає дослідник, спостерігається зовсім інше тлумачення феномену слави: «У Біблії Божа Слава – слава єдиного Творця і Вседержителя світу. Вона нічого спільного не має з людською не лише

“масштабами”, потугою, а й сутнісно. Вона – невідчужувана і “непозичальна”. І вона ж – форма “спілкування” людини й Бога, форма усвідомлення людиною всемогутності й милосердя Господа, форма людської безмежної вдячності Йому і цілковитої залежності від Його всесильності. Цей моральний імператив Божої Слави з особливою силою виражений у Псалмах Давидових» [203, с. 621].

Досить широке у смисловому плані тлумачення Слави Божої у християнстві так чи інакше відображає старозавітну і новозавітну його традиції. У першій з них Бог, будучи невидимим, час від часу являє Себе світові через різного роду дива, природні явища або безпосередньо через історію обраного народу, як це представлено у Книзі Виходу, а також в інших джерелах Старого Заповіту. Ці явлення богослови безпосередньо пов’язують з Божою Славою, символічно наочно представленою у вигляді або хмари, або веселки, або вогня. Новий Заповіт розглядає служіння Господа Ісуса Христа теж як вияв Слави Божої. Однак її складовими тут вже постають як Його «Боговтілення, життя, служіння і дива, так і Хресна смерть» [28, с. 94, 102].

Отже, різноманітна текстова основа християнського славослівно-глоріозного обиходу, представлена у Gloria, Te Deum та подібних до них, а також у культовому мистецтві (іконопис, живопис), орієнтована на такі найважливіші поняття християнського віровчення, як «слава», «славослів’я», «хвала», «подяка», «величання», «поклоніння» (див. вище). Кожне з них, маючи самостійний сенс, разом з тим тісно пов’язане між собою єдиним змістом, що одухотворює життєвий шлях людини, наділяє його сакральним сенсом. Крім цього, всі вони складають смислову основу окремих вельми значущих розділів християнського богослужіння, будучи представленими самостійними текстами і богослужбовими співами.

Зауважимо також, що їх сутність в церковній практиці визначається не тільки новозавітними витоками, а й ключовою роллю образу Божої Слави у християнстві в цілому. В даному випадку він може розглядатися і на рівні

богословської категорії, і на рівні духовно-морального начала, що є сполучним між Божественним і людським світами. Виявляючи специфіку цього взаємозв'язку, блажений Феодорит говорить, що «"Господь Бог не має потреби у вихваляючих", однак благоговіння і захоплення розумних творінь Божих величчю Його справ не може не виражатися у приношеннях до Бога серцевої хвали і подяки». Розмірковуючи про сутність і значимість Божої Слави в людському духовному бутті, протоієрей Ліверій (Воронов) вказує, що «...прославляння Бога життям, справами становить головне призначення людини як причасника любові Божої» [382]. «Слава Господня – видима реальність, яка є сліпучим (рос. ослепительным) сяйвом Бога» [589, с. 1037]. Зазначимо, що переклад латинського слова Gloria пов'язаний саме із «сяйвом» (див. нижче).

Ємність і всеосяжний характер славослів'я у всій різноманітності його проявів в християнському богослов'ї та обрядово-ритуальній практиці визначає множинність його значень. Під «Славою Божою» мається на увазі, перш за все, сам Бог або «форма повної присутності Божества». Саме в цьому значенні використовує це поняття апостол Павло, коли говорить: «І ми бачили славу Його, як Єдинородного від Отця» (Ін. 1: 14). Для Іоанна Богослова істотним в цьому випадку виступає той факт, що Слава Господня є видимою і її можна порівняти з випромінюваннями сонця і місяця, але вона перевершує їх (Одкр. 21: 23).

Таким чином, образ Божої Слави осмислюється в значеннєвому зв'язку зі Світлом-сяйвом, фізична основа якого позбавлена опори на «грубу матерію» маси, розвиваючи богословське тлумачення *енергійності Бога,* що згодом призвело до вживання у фізиці цього терміна щодо фізичних виявлень сили попри наявність маси (як то було у класичній фізиці). Саме символіка Світла надихає ідеї храмобудівництва і музики в ньому, а також особливого роду ритмо-інтонаційну *симфонію* сакральних текстів. Відзначимо також, що їх аналоги в іконописі, репрезентовані символікою золотого фону,

мандорлою тощо, теж складають своєрідний «словник» символів іконографічної «Божої слави» у всій різноманітності її проявів (див. нижче).

Цей смисловий аспект виявляється співвіднесеним і з другим значенням «Слави Господньої», орієнтованим на втілення Божественної абсолютної величі, що виявляється в твореннях Бога. Відзначимо також, що ця якість стане предметом музично-риторичного відтворення і в типології Gloria, Te Deum та близьких їм як на рівні складової літургійного циклу, так і рівні самостійного композиційного цілого. При цьому образ «Божественної величі» пов'язаний з просторово-динамічною, «вселенською» якістю його подання, орієнтованою на яскраву динаміку, туттійність, широкий звуковий діапазон тощо.

Нарешті, ще одне смислове значення поняття «Слави Божої» пов'язане з відображенням Божої величі в справах і об'єктах Його Творіння і Промислу. «Пізнання Божественної слави можливо як через споглядання створеного Богом світу, так і через дії Божественної благодаті. Споглядаючи світ, людина відчуває нескінченну велич Творця, зводить свій розум до Першопричини світобудови, яка перевершує все, що існує <...> Внутрішнє споглядання слави Божої веде людину до уподібнення своєму Творцеві, до набуття Царства Божого в душі, до духовного преображення...» [583].

Зазначені духовні настанови людського буття та Всесвіту в цілому також суттєво пов'язані з ідеєю *Божественного Порядку (ordo),* ґенеза якого сходить ще до часів Середньовіччя, зокрема до духовних праць Августина, що є автором трактату «Про порядок». Показово, що цей термін розповсюджується у середньовічній свідомості як на розуміння світоустрою, так і на станову ієрархію людської спільноти. Поєднує ці сфери їх метафізичне тлумачення як частин створеного Богом космосу [39, с. 243]. В кінцевому підсумку, за Августином, «Порядок є тим, за допомогою чого Бог керує всім». Краса в цій системі світосприйняття нерозривно пов'язана саме з порядком в його сакральному розумінні. А впорядковане буття в свою

чергу стає уособленням прекрасного [див. про це докладніше: 109, с. 362-363].

Славослів'я Богові, піднесення Йому хвали як ознаки цього Високого Порядку протягом всієї християнської історії асоціюється, як вказувалося раніше, саме з *«оспівуванням»*. «Хвала народжується від захоплення і здивування перед Обличчям Божим саме у душі, що розкрилася і охоплена захватом. Вона може виразитися в закликах, вигуках, в радісному славослів'ї <...> Оскільки хвала повинна бути зрозумілою народу, вона легко стає в своєму розвитку піснею, гімном, найчастіше в супроводі музики і навіть танцю» [717]. Сказане виявляє, таким чином, початкову вокально-співочу природу сфери славослів'я у християнській традиції, що зберігає актуальність протягом багатьох століть аж до нинішнього часу як у церковно-обиходному варіанті, так і в творчо-композиторському.

Саме практика гімноспіву стає ґрунтом народження найвищого музичного *відкриття* Середньовіччя, яке з часом антицерковно настроєні філософи і науковці у цілому свідомо замовчували, розуміючи естетично нищівний для них характер визнання *християнсько-середньовічного відкриття* вказуваного феномену: *вокал, вокальність* як спів «інструментальності в голосі», що має принциповий відрив від мовленнєво-інтонаційної наповненості. Спів *алілуя* зосереджує ту надмовленнєву суть співу-вокалізації, оскільки не текст як такий, а *розспівування* (первісно – захоплений вигук-заклик) з багатством змістовно самозначимої орнаментики і довготними поданнями окремих звуків-тонів, безсмислених у мовному прочитанні, вирішує цінність такого типу звуковираження і виражальності у цілому. Оперний вокал скористався надбанням церкви, але не винайшов вокальність: остання – дітище Віри і Захвату віросповідання.

Відзначимо те, що за часів Середньовіччя хвала-славослів'я пов'язувалися перш за все зі співом *Алілуя* та характерною формою його мелодичного відтворення, що іменувалася *юбіляцією*. Саме цитованому вище Августину належить досить глибоке духовне визначення цього феномену:

«Юбіляція, тобто невимовна [словами] хвала, виходить тільки від душі; той, хто співає юбіляції, не промовляє слів, але лише одними звуками висловлює радість; голос ж є тріумфуванням всезнаючого духу, який виражає, наскільки можливо, афект, що не осягається духом» [109, с. 479] (див. нижче).

Зазначені аспекти розуміння «слави-хваління» отримали різноманітне втілення у багатоконфесійному спектрі християнської культури. Акцентування векторної спрямованості духовного життя людини на преображення через славу-хвалу склало ґрунт для формування у межах християнського богослів'я та культового мистецтва у всій різноманітності його конфесійних проявів, зокрема протестантського, концепцій *«теології слави»* та *«теології хреста»*, що визначили найбільш суттєві сторони його світобачення та творчо-мистецьких «виходів».

Згідно з визначеннями Д. К. Мак-Кіма, «теологія хреста» – термін, що використовував Мартін Лютер на противагу «теології слави». Він вказував, що Божественне одкровення пізнається завдяки стражданням Ісуса Христа та Його ганебній смерті на хресті, а не через умоглядні міркування і людський розум». «Теологія слави» в даному контексті репрезентована як «термін, що вживався Мартіном Лютером для позначення сучасної йому умоглядної схоластичної теології, яка приділяє велику увагу атрибутам слави Божої, а не божественному самовиявленню в стражданнях і хресті Ісуса Христа» [див. докладніше про це: 418, с. 403-404].

Відзначимо, що *теологія слави* була домінуючою релігійною ідеєю *кальвінізму*, сутність якої М. Вебер визначив таким чином: «Світ існує для того, і тільки для того, щоб служити самопрославленню Бога; християнин-обранець існує для того, і тільки для того, щоб здійснювати у своєму повсякденному житті заповіді на славу Всевишнього <…> Соціальна діяльність кальвініста у світі – діяльність "in majorem gloriam Dei"» [120, с. 33-34]. Концепція «теології хреста» є домінуючою у вченні М. Лютера, що сформулював її на Гейдельберзькому диспуті ще у 1518 році. За словами німецького реформатора, «тепер ніхто не може істинно пізнати Бога в Його

славі і величі, доки не пізнає Його в приниженні і безчесті хреста» [цит. за: 127, с. 24].

Показово, що подібне розуміння-осмислення ролі Хреста в духовному житті людини зберігається і в сучасній протестантській теології, про що свідчить згадувана раніше монографія Й. Барона «Хрест та діалог: Теологія Хреста в світлі християнської єдності». Як свідчить автор, «Хрест як загальне явище підтверджується на кожному кроці нашого буття. Радість часто чергується з сумом, іноді з болем, випробуваннями – душевними і фізичними. Вже в повсякденній мові ми усвідомлюємо реальність того, що пов'язано з поняттям про Хрест; він залишається тією дійсністю, яку ми можемо висловити іншими словами: "самотність", "неприємності", "хвороба", "недуга", "утиски", "страждання", "смерть" <...> Не менш важливо визнати і те, що Хрест залишається таким собі "спільним знаменником" досвіду – як для віруючого, так і для невіруючого <...> Якщо суть Хреста – "страждання", то ми, будучи людьми, маємо право задуматися і про його "сенс": Хрест – це найперше і останнє питання про сенс» [55, с. 88-89].

Зазначені ідеї, що демонструють різноманітність релігійних позицій базових напрямків протестантизму, з одного боку, виявляють розбіжність вчень лідерів Реформації. З іншого боку, «антиномія» «слави» та «хреста» є досить умовною, оскільки, за словами Г. Флоровського, «сам хрест є знаменням слави» [709, с. 463]. Подібне розуміння євангельських образів-символів та їх духовного сенсу (без формулювання відповідних теологічних концепцій) є показовим не тільки для власне протестантизму, але й для інших конфесій – православ'я, католицтва, де домінуючою все ж виявляється концепція «теології слави».

Розуміння та сприйняття християнства в контексті домінування ідеї Божої слави характерне для східнохристиянської традиції, зокрема, для візантійської, богословська думка та духовна культура якої склала ґрунт для культури всієї Європи, в тому числі і для німецької Реформації. На думку

Г. Колпакової, образ Спасителя в системі образів гармонії і слави Небесного Царства, репрезентований у мистецтві візантійського іконопису, «дуже рідко з'являється в типі кенозису – приниженим стражданнями, що характерно для живопису Заходу. У Візантії це майже завжди образ Христа у славі – в типі Пантократора. Втілення другої особи Трійці саме по собі знаменувало примирення Бога з людиною, являло собою образ прославленого, а не занепалого творіння. Тема мук Спасителя <...> завжди обертається темою вищого тріумфу» [322, с. 22].

Водночас, на думку Г. Флоровського, домінування теми Божої слави в цій конфесійній традиції не виключає її органічної взаємодії з концепцією «теології хреста». «Дійсно, – констатує відомий знавець християнської історії, – православне богослов'я головним чином є "богослов'ям слави", theologia gloriae, але це тільки тому, що воно перш за все "богослов'я хреста". Сам хрест є знаменням слави. Хрест розглядається не стільки як крайній ступінь приниження Христа, скільки як розкриття божественної сили і слави». Розвиваючи далі цю думку через звернення до конкретної богослужбової практики, Г. Флоровський зазначає, що «Страсна П'ятниця у Східній Церкві не є днем печалі, суму. Звичайно, вона – день побожного (рос. благоговейного) мовчання, в який Церква утримується від вчинення святої Євхаристії. Христос спочиває у гробі. Але це і благословенна субота». «Пан життя зійшов в темну прірву смерті і "смерть" була знищена блиском Його слави. Це головна тема пасхального богослужіння православної Церкви: "смертю смерть подолав". Хресна смерть була проявом життя» [709, с. 463]. Зазначимо також, що Воздвиження Хреста, Хрестопоклонна неділя, поклоніння Хресту в православній традиції – це, перш за все, великі *свята*, узгоджені етимологічною сутністю цієї конфесії як «правильного славлення» (див. вище).

Отже, християнська теологія в її історичному розвитку формувалася як «теологія слави» та «теологія хреста». Первісна протилежність цих понять долається в їх процесуальному вибудовуванні на рівні духовного шляху Ісуса

Христа – від хресних страждань до Божої слави. Осмислення цього сакрального шляху складає також сутність життя людини, найвищим сенсом якого стає творіння, праця «во славу Божу» та духовне преображення. Зазначимо також, що всі відомі християнські конфесії так чи інакше приймають концепцію взаємодії теологій Хреста та Слави, але в їх тлумаченні виявляються певні розбіжності, обумовлені історичними шляхами різних церков та їх духовними настановами. Православ'я, католицизм та кальвінізм у прірві страждать і хресних муках бачать перш за все прийдешню Славу Божу і саме на ній концентрують увагу у своїй культовій практиці, в той час як лютеранство, як початково войовничий напрям у християнстві, у дихотомії «хрест – слава» акцентує увагу на хресних муках Спасителя, оскільки апелює до ідей про граничний духовний занепад людського єства та пошуки шляхів його подолання.

Зазначені позиції знайшли відображення і в культурно-мистецькій, зокрема музичній спадщині, духовний ґрунт якої склали названі конфесійні традиції. Трагізм сприйняття Хресного Шляху Ісуса Христа, що живився протестантською ідеологією, позначився на німецькому релігійному живописі періоду Реформації та наступних епох, у багатьох духовних творах німецьких композиторів, зокрема у хоровій спадщині Й. С. Баха. Його Висока меса h-moll вибудовується саме на драматичному протистоянні образів смерті, страждання та славословно-глоріозої сфери. Інший шлях трактування зазначеної тематики, як вказувалося раніше, демонструє музичний театр М. Глінки, зокрема опера «Іван Сусанін», що має православну літургійну ґенезу [див.: 590–592]. Її драматичні кульмінації осяяні інтонаційним передбаченням славильно-гімнічного фіналу. Аналогічний підхід демонструє «Кітеж» М. Римського-Корсакова, фінал якого відзначений містеріальними «виходами» в світ Іншого та подоланням трагізму смерті. Глоріозно-славослівна поетика також присутня і в екстатичних фіналах інструментальних композицій О. Скрябіна та багатьох його сучасників.

Отже, феномен слави Божої можна визначити в культовій практиці різних християнських конфесі та супутній їй культурі на рівні «онтологічної категорії, що має відношення до буття Бога, до самої Його сутності та виражає такі фундаментальні якості, як велич, могутність, міць, сила, святість <…> Слава Божа – це явище Бога, Його одкровення, сходження, звернення назустріч Своєму творінню. Людина виявляється спостерігачем Слави Господньої, її свідком <...> і тому не може залишитися такою, як була. Вона змінюється внутрішньо, долучається святості Божої, стає причасником Божественної слави» [189, с. 107].

Як бачимо, це поняття виявляється співвідносним не тільки з духовно-містичною сутністю Бога, але й з його творінням – людиною. Осягання Божественної слави, ієрархії духовного світу, Божественного Порядку у поєднанні зі смиренним «несенням свого хреста» відкриває шлях до її духовного преображення. Суттєвою в даному випадку стає також ідея життя та діяльності «во славу Божу», що, у відповідності зі святими Отцями, є кінцевою метою творіння [див.: 28, с. 112]. Реалізація зазначеної ідеї у межах соціуму фактично веде до соборності та національно-духовного єднання на засадах високих сакральних ідей, оскільки, як вказувалося раніше, «віра єднає та зберігає націю та її культуру». «Це сходження людини, як вважає Л. Успенський, – процес, протилежний падінню, початок звільнення світу від безладу і тління, бо обоження, досягнуте святим, є первістком перетворення всього світу» [690, с. 181].

Творіння «во славу Божу», що певною міру визначає «алілуйну» якість творчості багатьох авторів європейського музичного мистецтва останніх століть, стає також ознакою їх духовно-релігійної позиції, що знаходимо у настановах життя і творчості Й. С. Баха, для якого імператив Soli Deo Gloria («Єдиному Богу Слава») є одним з визначальних; і в духовній позиції А. Брукнера, що керувався протягом всього свого життя принципом «творчість для більшої (рос. вящей) слави Божої»; і в духовних принципах діяльності А. Пярта, в етиці якого головувала теза «не боротьби зі світом, але

пізнанням самого себе» [37, с. 43]; і в духовних шуканнях «нової сакральності» в творчості Ю. Іщенка та М. Шуха тощо.

Не менш цікавою видається функціонування феномену *слави* у фольклорній традиції, чому присвячена згадувана вище стаття Т. Агапкіної. В оцінках змістовних «варіацій» цього явища автор походить перш за все з жанрово-обрядової специфіки числених зразків слов'янського фольклору (російського, українського, білоруського), особливо виділяючи епос (билини, думи, історичні пісні), духовний вірш, лірику, весільні пісні, голосіння, святочний фольклор (колядки, щедрівки та їх аналоги), семантичні показники яких мають перетин в тому числі і з християнською богослужбовою практикою та сакральним контекстом «Божої слави». Автор констатує наявність досить широкого семантичного поля фольклорної «слави»: «Перше і основне значення слави – це шана і популярність як визнання заслуг людини. І в епосі (велика слава героїв), і в дівочій магії, і, почасти, в весільних піснях (слава, що отримана через весілля її учасниками) ми бачили чимало прикладів фольклорної реалізації цього базового значення, що задає позитивну оцінку осіб та об'єктів, яким атрибутується слава» [6, с. 138]. Інші її значення пов'язані з «репутацією», «слухами» у всій множинності їх тлумачення. До того ж автор виділяє смислові асоціації слави, серед яких найбільш суттєвими виявляються «слава-багатство», «слава-влада», «слава-сила» тощо [6, с. 140-148].

Отже, фольклорна та культурно-історична практика свідчить, що феномен *слави* є суттєвим не тільки в теології, духовно-релігійному світосприйнятті індивіда, але й має певні проекції у його земному бутті. При цьому об'єктами слави і поклоніння перш за все виступають такі поняття, як «рідна земля», «Батьківщина», «рідний край», «держава», національні сакральні святині, «символи віри», репрезентовані як в загально-духовному плані, так і в конкретно географічному розумінні. Предметом славослівної сакралізації чи то на біблійно-міфологічному, чи то на конкретно-історичному рівні може виступати історія народу та її найбільш знаменні

події. Про останнє свідчать провідні ідеї творів М. Глинки, О. Бородіна, Б. Сметани, К. Шимановського та ін., «славослівно-глоріозний» виразний комплекс яких узагальнює духовну єдність тріади «віра – монарх – батьківшина (рідна земля)» (див. нижче).

Національна історія, світосприйняття є також предметом алілуйно-глоріозного оспівування в хорових кантатах М. Лисенка. Створенню епічних духовно-хорових (Te Deum) та оркестрових композицій А. Брукнера сприяли не тільки його релігійні погляди, але й пам'ять про національну австрійську святиню – монастир Санкт-Флоріан. Появі низки Te Deum'ів Г. Ф. Генделя передували як традиції придворної культури Англії, до яких композитор був так чи інакше причетним, так і славетні військові перемоги, що відбулися у XVIII ст. під егідою англійської корони. Позначена традиція виявилася суттєвою навіть і для радянської культури першої половини XX ст., про що свідчить, наприклад, кантата С. Прокоф'єва «Здравиця» (та подібні до неї), що виникла на перетині типології величальної кантати, її літургічних першоджерел та їх тлумачення у річищі ідеологічних настанов радянської культури («радянської агіографії») вказаного періоду [див. про це докладніше: 385].

Далі, предметом слави-хвали є особистості, що несуть історичну місію «гарантів» державного Порядку (ordo), «симфонії влад» (не тільки в політичному, але й у духовному їх розумінні), тобто носії королівської, царської або імператорської влади (помазаник Божий). Ця теза фактично освячена відомим висловом апостола Павла «Всяка влада – від Бога» (Рим. 13 : 1). Крім того, згідно з «теологічною теорією влади», ґенеза якої сходить ще до часів Середньовіччя, у IX – X ст. ця ідея формується у вигляді так званої «теорії мечів» (меч – символ влади), «згідно з якою для захисту християнства Богом були даровані церкві два мечі – духовний та світський. Церква, зберігши для себе меч духовний, світський передала монарху. Тому монарх повинен підкорятися церкві, бо вона – джерело його влади» [61, с. 4-5].

Сказане підтверджується культурно-історичною та музичною практикою, про що свідчать традиції християнської придворної культури, що складалися у Візантії, в яких уславлення імператора посідало одне з суттєвих місць [520]. Традиції Візантії були з часом успадковані Європою і репрезентовані на рівні придворної культури її королівських та імперських дворів (Франція, Іспанія, Росія, Австрійська імперія тощо) [див. більш детально про це: 196; 197; 491], в межах яких риторика славослів'я була визначальною. Як вказувалося раніше, ця практика обумовила, наприклад, поетику французької «ліричної трагедії» часів Людовика XIV, що відкривалася славословним Прологом на честь французького монарха. Алегоричні уславлення є показовими для мистецтва французького класицизму, і пізніше були успадковані у творах та ідеології ампіру як «імперського» стилю, а також живили поетику таких жанрів, як ода, панегірик, похвала та близькі їм.

Водночас, поряд з монаршими особами, предметом уславлення могли бути національні герої, чиє життя було осяяно героїчними вчинками і захистом вищеназваних національних та релігійних святинь. Типовим прикладом в цьому плані є історико-патріотична опера М. Глинки «Іван Сусанін», сюжетно-смисловий сенс якої зосереджений між ідеями порятунку царя та Вітчизни, репрезентованими в категоріях і традиціях російської православної культури. Аналогічний контекст показовий і для поетики «Князя Ігоря» О. Бородіна, і для духовно-змістовних показників кантати «Олександр Невський» С. Прокоф'єва, головний герой якої є не тільки славетною історичною персоною російської історії, але й канонізованим святим православної церкви.

Характерним в цьому плані є і художній досвід української культури, що формувалася на тлі «неімперської» «моделі» державності, обумовленої історичними шляхами розвитку України, в межах якої в різні періоди «в ролі домінуючих виступали родово-сімейно-общинні або республікансько-демократичні (Козацька Республіка, Гетьманат) типи соціальної організації»

[465, с. 266]. Закономірним в цьому плані є той факт, що об'єктом уславлення стає певна соціальна верства нації. В даному випадку мова йде про українське козацтво, яке досить часто порівнювали з лицарськими орденами. Будучи уособленням волелюбності та героїко-патріотичних якостей, воно, водночас, іменувалося «новоявленим хрестоносним воїнством» Православної Церкви [276, с. 163]. Закономірним в цьому плані виступає той факт, що феномен *слави* в українській традиції пов'язаний перш за все саме з козацтвом, його релігійно-етичними настановами та кодексом честі [див. докладніше про це: 326; 606]. Саме в цьому розумінні концепт «слави» був відтворений і у творчості Т. Шевченка, для якого він набув якостей найважливішого «атрибуту національного буття» [103, с. 634].

Водночас у вітчизняній духовній та культурно-історичній традиції об'єктом уславлення стають ті особистості, чия діяльність відзначена зберіганням та примноженням сакральних цінностей нації, тобто того, що так чи інакше сприяє її єднанню, духовному зростанню та поширенню її досвіду у світовій спільноті. Серед таких особливо виділяються постаті Г. Сковороди, Т. Шевченка, І. Котляревського та ін., про що свідчить не тільки поезія XIX–XX ст., але й музична творчість українських авторів, зокрема М. Лисенка, хорові кантати якого створені на тексти великого Кобзаря та на пошану його пам'яті.

Отже феномен *слави* та його численні аналоги (хвала, подяка, радість тощо) є одним з фундаментальних явищ духовної культури людства. З одного боку, він пов'язаний з сакральним світом і є уособленням найвищої сутності Бога, Його творіння, безмежної величі, символом ієрархії духовного світу та його Порядку. З іншого боку, його культово-містеріальна сутність визначає також духовні настанови людського буття та творчості «во славу Божу», спрямованого на духовне преображення індивіда та людської спільноти на засадах соборності. Сказане виявляє суттєву роль славословної якості європейської культури в усьому багатстві її культурно-мистецьких проявів, скерованих взаємообумовленістю культу та культури.

Звідси виводяться певні положення щодо історичного шляху концепцій Слави у зв’язку з героїчним дохристиянським началом цієї Боговідміченої чесноти:

- фольклор і міфологія Античності, історичні відомості щодо культурних завоювань античного світу відображають генетичний зв’язок уявлень про героїку з бойовою доблестю, яка сама засвідчувала Божественну відміченість від народження зв’язку людського носія героїки; за нею стоять велич безстрашності і здоланий страх смерті, що надавали трікстерського зламу в уявленнях про надособистісне втілення Слави у суб’єкта героїчних акцій і звершень (див. фольклорну амбівалентність позитиву-негативу в тлумаченні терміна «слава»);
- античний світ демонструє завоювання безстрашності і Божественої його Слави в абстрагованості від бойових чеснот, що демонструє подолання людського страху смерті і страждань як самоцінний здобуток, уготовляючи тим самим єдність Слави і хресної муки християнської церковності, в якій історичні етапи розвитку релігії від Православ’я до Католицизму і Протестантизму демонстрували принципові розрізнення кількості і якості в розумінні єднання Слави-Краси-Сили і Хресного страждання як підґрунтя першого, що вироблено архаїчною практикою здобуття смертним подвигом бойової слави;
- християнством охоплене європейське Середньовіччя відновило на новому рівні єдність Слави-мучеництва, вказуючи на священнослужителів як «воїнів Божих» і благословляючи на воїнський подвиг від величі Церкви; багатство мистецько-художніх втілень тої амбівалентної єдності Радості-муки при безумовній першості Слави-Краси засвідчують широту і глибину проникнення в життєвий устрій християнсько-церковних уявлень про екстравертний аспект реалізації Слави та інтровертний зміст переживання мучеництва як гармонії начал світобудови і моральної Досконалості світовлаштування;

- концепція «Слави» та споріднених з нею «хвали», «подяки», «радості» та «екстатики» виводить на відкриття *вокалу-вокальності* в музичному вираженні, що втілює метафізичну – надфізичну природу об'єкта оспівування-уславлення: «інструменталізм в голосі», позбавлений спирання на мовленнєві інтонаційні покажчики, більше того, мелізматичність і довгосне подання окремих тонів «перекреслюють» єднання з мовно-мовленнєвим досвідом буттєвої речовності і складають високе й унікальне у світовому розкладі надбання європейської культури, згодом задіяне в театральному досвіді опери і дотичних до неї видів і жанрів.

1.3 Специфіка відтворення алілуйно-славослівної образності в європейській культурі та музиці

«Псалом новий Господеві
І новую славу
Воспоєм чесним собором
Серцем нелукавим» [762, с. 364].

Саме такий поетичний переклад хвалебного 149 псалма пропонує Т. Шевченко у зрілий період своєї творчості, висловлюючи тим самим не тільки власну духовну позицію та особливості українського світосприйняття, але й всієї європейської культури, так чи інакше причетної до християнської традиції у всій різноманітності її конфесійних проявів. Однією з суттєвих її ознак є, як зазначалося вище, славословна спрямованість, обумовлена етимологічними показниками феномену культу та похідної від нього культури.

Ідея культового уславлення-хвали сходить до стародавніх часів та має безпосередній зв'язок з поетикою *гімну*. Назва жанру походить від грецького

hymnos, що зазвичай перекладається як «урочиста пісня на честь богів, героїв, переможців…» [778, с. 59]. Н. Рубцова у своєму дослідженні, що стосується гімнічного жанру в античному мистецтві та культурі, акцентує увагу на зв'язку слова «гімн» з різними корневими формами грецької мови, значення яких групуються або навколо «співу, пісні» та їх значеннєвих аналогів, або навколо «плетіння», «зв'язної мови» (рос. «сплетенная речь») [553, с. 214].

Як бачимо, при всій варіативності етимологічних значень, гімн проте так чи інакше зберігає свої родові якості як «жанрової форми лірики», орієнтованої перш за все на образи хвали-пошани-піднесення та їх *вокальну* (хорову чи сольну) інтерпретацію, підтверджуючи тим самим наведену вище тезу про «оспівування» як найвищу форму уславлення, актуальну в культурах різних епох.

І. Шталь в енциклопедичній статті, присвяченій поетиці гімну, узагальнює його найбільш показові змістовно-структурні принципи. За її словами, гімн «будується як звернення або волання до об'єкта, що вихваляється, дає опис і прославляння його подвигів. Завершується зазвичай молитвою, заклинанням, побажанням. Гімн емоційно насичений, а тому рясніє окликами і питальними оборотами, повторами» [778, с. 59]. Н. Рубцова фіксує увагу на культовій молитовній ґенезі гімну – «від архаїчного окликання – призову – викликання до формульного переосмислення імен та епітетів божества в жрецькій культовій поезії, що переходить поступово в поезію літературну, що описує, словесно представляє бога та оповідає про нього слухачам...» [553, с. 178].

Найдавніші культові гімни пов'язані зі східними цивілізаціями – шумеро-аккадійською, давньоіндійською (Ріґведа), а також давньоєгипетською. Л. Грибанова, досліджуючи «дохристиянське коріння православного хорового мистецтва», вбачає його ґенезу в тому числі і в культово-містеріальних дійствах стародавнього Єгипту. На її думку, «усередині давньоєгипетського богослужіння сформувалися три головні

жанри: гімн, плач і молитва. Надія єгиптян на вічне життя і щастя була заснована на дієвості гімнів. Гімн – самий, мабуть, релігійний жанр, в якому поєдналися в піднесеному градусі почуття священного, особисте сердечне переживання і початковий ритуальний сенс» [169, с. 11].

«Класика» гімну пов'язана тим не менше саме з давньогрецькою античною культурою, в межах якої він пройшов шлях «від лаконічної простоти безпосереднього ритуалу до рясної пишності культової молитви і далі до свободи поетичного вимислу літературного гімну» [553, с. 178]. В межах названої літературної традиції гімн мав численні форми, існування яких було пов'язане з їх різноманітним призначенням. Дифірамб апелював до Діоніса, пеан – до Аполлона. Просодій виконувався під час урочистої ходи. Гіппорхема являла собою пісню, що супроводжувалася мімічними танцями. Відомими були «гомерівські гімни», а також орфічні гімни. Всі наведені форми давньогрецького гімну зазвичай виконувалися хором, в той час як «пом» репрезентував урочисту сольну пісню, що виконувалася під акомпанемент кіфари [див. докладніше про це: 791, с. 177; 778, с. 59; 388, с. 78].

З часом гімн був успадкований і християнською культурою Середньовіччя. Ця традиція репрезентована іменами Бардесана (гімни-псалми сірійською мовою), Амвросія Медіоланського, що вважається творцем гімну Te Deum [див.: 676; 232], затребуваним і в культовій і в композиторській практиці багатьох епох аж до сучасності (див. нижче). Серед славетних християнських гімнографів виділяються також Пруденцій, Венанцій Фортунат, Фома Аквінський, Фома Челанський, св. Франциск Ассизький та ін.

Східнохристиянська традиція в цій жанровій сфері представлена творчістю Романа Сладкоспівця. «В середні віки римовані гімни, що представляють собою парафрази біблійних текстів і близькі до секвенцій, складають велику область релігійної лірики» [791, с. 178], що багато в чому визначала не тільки духовно-поетичну творчість їх творців, але й

християнську богослужбову практику в цілому та її складові. В числі останніх суттєве місце належить саме славослівній традиції (Gloria, Sanctus, Te Deum тощо).

Узагальнюючи сутність християнського гімну, Августин Блаженний писав: «Гімн – це пісня, яка містить хвалу Богу. Якщо ви славите Бога, але не співаєте, то це не гімн. Якщо ви вихваляє що-небудь, що не підкріплює славу Бога і навіть при цьому співаєте, це теж не гімн. Отже, гімн містить три елементи: спів, хвалу і Бога» [цит. за: 688, с. 29].

Епоха Відродження привносить певні корективи в історію розвитку цього жанру. Реформаційні рухи починають використовувати форму релігійного гімну на національній мові для вираження протестантської ідеології, зокрема позиції концепцій «теології хреста» та «теології слави». Окрім створення нових форм гімнів-хоралів, наприклад, гімну Мартіна Лютера «Ein feste Burg ist unser Gott», у лютеранській практиці досить популярною буде традиція «пристосування» відомих зразків григоріаніки (текстових та мелодичних) до потреб протестантського богослужіння. Сказане стосується також і його гімнічно-славословних розділів (див. нижче).

Набули популярності у Новий час і світські гімни, що водночас у символічній формі фіксували суттєвий для тієї чи іншої нації світ сакральних, а згодом і соціально-політичних історичних цінностей, національної ідеї. Подібна спрямованість розвитку гімну виявилася найбільш повно сконцентрованою у поетиці державного гімну, що має мовно-музичне вираження. За влучним вомсловом Ю. Лотмана, названа жанрова сфера стає певним мостом «з раціонального світу у світ містичний» [цит. за: 129, с. 128].

Позначена славослівна традиція репрезентована в європейській культурі також і через жанр *псалма*. Згідно з етимологією слова та культовим призначенням, «Псалтир (хвала, хваління, хвалебна пісня, у євр. – книга хвалінь) – одна з книг Старого Заповіту, що зараховується до розряду повчальних. Називається так тому, що велика частина її псалмів містить в

собі хвалу, подяку Богу. Свою назву отримала від грецького слова – psallo, співаю, так як псалми в Іудейській Церкві були проспівані або виконувалися на музичних інструментах» [50].

Зміст псалмів дуже різноманітний. Є псалми покаянні (наприклад: Пс. 6, 24, 37, 50, 129, 136), подячні (Пс. 17, 29), хвалебні (Пс. 103, 145), прохальні. Крім того, псалми також мають морально-повчальну (Пс. 90), а також і пророчу функцію, особливо про Ісуса Христа і Його Церкву. Однак хвалебно-подячний духовний зміст тут однозначно є домінуючим.

Згідно з історико-біблійними дослідженнями, псалми виконувалися під час богослужінь і домашніх молитов. Спів в основному був респонсорним, тобто головуючий співав вірші псалму, а громада – рефрен. Існувала також практика і антифонної інтерпретації. Тип виконання був речитативно-псалмодичним. Пізніше на основі окремих псалмів виникли самостійні складові християнської культової традиції – антифон, градуал, трактус і алілуя [див. більш детально про це: 515, с. 27].

Як бачимо, ця практика була суттєвою як для власне культової традиції, так і для побутової, визначаючи духовний сенс буття людини та її векторну спрямованість саме на славослів'я. «Хлібороб, – пише бл. Ієронім до Марцелли, – йдучи за плугом, співає Алілуя; покритий потом жнець розважається псалмами, і виноградар, зрізуючи кривим ножем виноградні гілки, співає що-небудь з Давида» [50]. Хвалебна сутність псалма як найбільш показова його ознака розповсюджувалась не тільки на складові його поетики, але й на сенс людського життя, що порівнювався із псалмоспівом. Св. Августин закликав: «Не тільки голосом своїм віддай хвалу Богу, а й справи свої погоджуй зі своїм голосом <...> Нехай в суцільний псалмоспів перетвориться життя людини, бо всі благі справи звучать музикою у вухах Бога» [цит. за: 109, с. 481].

Псалм як предмет музичної творчості стає активно затребуваним починаючи з ренессансних часів, коли з'являються поліфонічні твори Жоскена де Пре, Людвига Зенфля, Луки Озіандера. В Україні псалми були

поширені у XVI–XVII ст. Саме тексти псалмів стали поетичною основою партесних концертів Дм. Бортнянського, М. Березовського. Окрім того в Україні була популярною також *псальма* – «покладений на музику псалом, а також вокальний твір переважно духовного змісту <…> У репертуарі лірників у формі "духовних віршів" псальми були відомі з XV до XX ст. У XVII – XVIII ст. псальми частково розвинулися у канти. Псальми зібрані у збірники, які, крім творів анонімних авторів, містять зразки творчості П. Д. Туптала (друга половина XVII ст.); найвідоміший збірник псальмів і кантів "Богогласник" (1790) часто перевидавався. Псальми наслідували, переспівували і перекладали: Г. Сковорода, С. Гулак-Артемовський, Т. Шевченко ("Псалми Давидові"), П. Куліш, С. Руданський. Натомість не пов'язані з псальмами поетичні твори (як, наприклад, П. Тичини "Псалом залізу") назвою "Псалом" окреслюють хвалебність твору» [530].

Останнє зауваження відносно твору П. Тичини досить показове: звертаючись до світської тематики, що була популярною у радянській культурі, при повному ігноруванні біблійного контексту псалму, автор, тим не менше, фактично (можливо, на підсвідомому рівні) апелює до первісної духовної сутності жанру, до «пам'яті жанру», що зберігає найважливішу духовну настанову людського життя – хваління сакрального світу та його цінностей.

Відзначимо, що змістовна наповненість псалмів мала суттєвий вплив на процеси формування жанру «сповіді» у духовно-літературній діяльності Августина. Як вважає С. Аверінцев, її типологічні ознаки «через секуляризоване опосередкування лягли в основу новоєвропейської літератури в тій її лінії, яка визначається стадіями сентименталізму ("Сповідь" Ж. Ж. Руссо), романтизму і експресіонізму» [4, с. 373]. Поетичні переклади псалмів показові не тільки для української, але й для російської поезії, зокрема для літературної спадщини М. Ломоносова, Г. Державіна,

Ф. Глинки, О. Хомякова та ін., в межах якої славослівна якість цієї жанрової сфери вступала у взаємодію з ознаками оди та панегірика (див. нижче).

Алілуйно-славослівний виразний комплекс у всій різноманітності його жанрових втілень також складає вагому частину власне християнського богослужіння, де широка сфера його застосування узагальнено визначається як *доксологія* (від doxa – слава). Зазвичай до неї відносять Велике, мале та та щоденне (рос. вседневное) славослів'я; коротке славослів'я «Слава Отцю і Сину і Святому Духу, і нині, і повсякчас, і на віки віків. Амінь»; згадувані вище славослівні та хвалебні псалми. Сюди ж долучається Славослів'я Євхаристії (Sanctus), латинський гімн Gloria in Excelsis Deo (Слава в вишніх Богу), що входить до складу католицької меси (див. нижче), а також заключні фрази багатьох християнських подячних молитов та гімнів [див. докладніше про це: 209]. Як бачимо, славослівна складова є однією з домінуючих у християнському богослужінні у всіх його конфесійних проявах, що обумовлено позначеною раніше духовною сутністю людського буття як «безупинної доксології», спрямованої до духовного сходження.

Ще одним проявом славослівної специфіки християнства є *Алілуя,* що в іудейській традиції є *закликом-акламацією ведучого молитву до вихваляння Бога*, зверненим до громади. Саме в цьому значенні без перекладу на інші мови це слово пізніше увійшло до всіх християнських конфесійних традицій. «Алілуя виступає в наказовій формі множини (дослівно: "хваліть Господа!"). Це свідчить про те, що в храмовій службі в стародавньому Ізраїлі воно було зверненням керівника богослужінням (в староєврейському тексті Біблії він позначений словом "менацеах", що в синодальному перекладі значить «начальник хору») до віруючих (або слухачів) з метою викликати їх відповідне слово. Згодом "алілуя" стало самостійним культовим вигуком і в такій якості було прийнято християнським богослужінням» [16].

Вокальна інтерпретація розспівів «алілуя», як вказувалося раніше, була безпосередньо пов'язана з *юбіляціями*, які В. Бичков визначає як «голосові імпровізації захоплено-радісного характеру, прикрашені мелізматичним

виспівуванням голосних, найчастіше на слово “алілуя”, особливо на його останній склад» [109, с. 478]. Введення юбіляцій в християнську культову практику Європи дослідник пов’язує з ім’ям Амвросія Медіоланського. Саме спів «алілуя» в Амвросіанській церкві справив на нього дуще сильне враження. Тому великий богослов Середньовіччя спробував осмислити сутність цього чисто музичного явища та зрозуміти його роль і місце в порядку людського буття, що репрезентувалося саме в сакральних категоріях. «Часто повторюваний в псалмах заклик: “Співайте для Господа пісню нову!” – Августин відносить до юбіляції – хвалебно-радісної пісні душі нової людини, яка уклала з Богом новий союз (заповіт) і славить Його новою прекрасною піснею <...> Музика, і перш за все юбіляція, стає в Августина фактично єдиним безпосереднім способом спілкування душі з Богом. Вона одна з усіх мистецтв вільно спрямовується від землі до неба і панує у граді Божому, бо єдиним заняттям блаженних буде вічне вихваляння Бога» [109, с. 479-480].

Окрім цього юбіляційний спів, так само як і григоріанський хорал в цілому, апелюючи до ефекту реверберації звуку та уповільнення процесу переходу чутної аури тонів і обертонів в нечутний простір, також являє собою один зі способів «утримання невимовного», що виявляє його екстатичну природу, показову для славослівної традиції. «Співці відчувають стан духовного захоплення, катарсису, злиття з Духом і втягують в цю ауру всіх прихожан» [157, с. 96].

Безпосередність духовно-емоційного пориву у почутті радості-хвали та її акламаційного проголошення, що соборно єднає людську спільноту, долаючи навіть конфесійні кордони, надмірність засобів вираження (юбіляційний тип мелодики, теброво-динамічна яскравість тощо) – всі ці якості *алілуї* завжди були привабливими і в церковній практиці, й у композиторській творчості авторів різних епох.

Найбільш відомим в цьому плані постає величний хор «Алілуя» з «Месії» Г. Ф. Генделя, певною мірою співставний і з монументальними

композиціями Te Deum (див. нижче). К. Розеншильд проводить блискучу паралель між темою цього хору і фіналом 9-ї симфонії Л. Бетховена. «Характерно, – пише дослідник, – що перед величчю і сліпучим світлом цієї музики на батьківщині її, в Англії, і до цього дня аудиторії піднімаються з місць, щоб вислухати її стоячи, – не тільки тисячі простих людей, а й державні діячі, прелати церкви, навіть монархи. Гендель органічно злив тут традиції і прийоми, що йдуть від перселловських «Антемів» і німецької [духовної] пісенності. У потужних унісонах “алілуя” багатозначно проходить старовинний наспів <...> протестантського хоралу “Wachet aut, ruft uns die Stimme” (“Прокиньтеся, голос вас скликає”) [547, с. 396]. В подібному описі очевидною є позначена раніше соборна якість славослів’я, що долає як конфесійні, так і соціально-станові кордони людського суспільства.

Зазначена паралель між генделівським хором і бетховенською «Одою до радості» досить закономірна, оскільки обидві ці теми близькі не тільки тонально (D-dur) й емоційно, але й символізують духовне єднання людської спільноти. При цьому тема Г. Ф. Генделя безпосередньо цитує хорал, а бетховенська тема за своїми жанрово-інтонаційним показниками генетично сходить до духовно-хорової традиції канта, утворюючи тим самим певний симбіоз симфонії-меси або симфонії-кантати, зверненої знову ж таки не до конкретної нації, а до всього людства у відповідності з головним змістовно-смисловим рефреном оди Ф. Шиллера:

«Обнімітесь, міліони!

Поцілуймо цілий світ!

Браття! Певно над всі зорі

Любий наш отець сидить» (пер. П. Куліша) [493].

Досить різноманітно поетика *алілуї* репрезентована і в творчості Й. С. Баха, і у камерно-вокальних творах В. А. Моцарта («Exsultate Jubilate») та їх сучасників. У ХХ ст. її типологічні ознаки живили спадок Р. Томпсона, В. Сильвестрова, а також С. Губайдуліної. Творчість останньої представлена симфонією-кантатою для хору, оркестру, органу, соліста-дисканта та

колірних проекторів під назвою «Алілуя» (1990), що була задумана як реквієм по людству, із закладеною всередині ідеєю Апокаліпсису, що водночас несподівано, за словами самого автора, перероджується в хвалебну молитву. Протягом усього циклу Губайдуліна використовує тільки слово «Алілуя» (переважно) і фразу «віpую безмежно» [див.: 760].

Досить близькою цьому твору є згадувана вище композиція С. Губайдуліної – Соната-меса «Радуйся!», змістовно-емоційний та духовний тонус якої безпосередньо пов'язані зі славослівною тематикою через апелювання до жанру меси, а також до спадщини Г. Сковороди. Як пише О. Москвіна, духовний «вимір Сонати пов'язано з фігурою українського філософа-богослова Григорія Сковороди, роботи якого Губайдуліна вивчала під час створення «Радуйся». У цьому творі повнокровно звучить православна «тема радості», апробована композитором в "De profundis" [456, с. 15]. Зазначений вище радісно-оптимістичний тонус філософії Г. Сковороди вступає в даному разі у взаємодію з поетикою власне літургічного славослів'я (меса), що визначає специфіку образно-смислової та інтонаційної мови цього твору, який символізував для автора пошуки «нової сакральності».

Інший аспект християнського славослів'я демонструє гімн *«Te Deum laudamus»* – «Тебе, Бога, хвалимо» Його славословний текст здавна був широко відомий в християнській богослужбовій практиці як Сходу, так і Заходу. Як «Амвросіанський гімн» він згадується ще в IV ст., будучи пов'язаним, згідно з легендою, з ім'ям Амвросія Медіоланського [737]. Цей спів і його текст і нині активно затребувані і в римсько-католицькій службі (Літургія годин, послідовність урочистої меси), і в англіканській традиції (гімн «We praise thee, O God» ранкової служби), і в лютеранській церкві. В рамках останньої він і понині відомий в німецькому перекладі М. Лютера («Herr Gott dich loben wir»). Російський аналог даного гімну «Тебе Бога хвалимо» включений в богослужбовий устав свята Торжества Православ'я, а

також складає заключну кульмінаційну частину подячного молебну [див.: 676, с. 9-10].

Текст цього гімну орієнтований на такі найважливіші поняття християнського віровчення, як «слава», «славослів'я», «хвала», «подяка», «величання», «поклоніння». Кожне з них, маючи самостійний сенс, разом з тим тісно пов'язане між собою єдиним змістом, що одухотворяє життєвий шлях людини. Крім цього, всі вони, з одного боку, складають смислову основу окремих вельми значущих розділів християнського богослужіння, будучи представленими самостійними текстами і богослужбовими співами (Sanctus, Gloria та ін.). З іншого боку, всі вони об'єднані смисловими показниками християнського славослів'я, найбільш повно узагальненого в текстово-музичному обиході Te Deum.

Виразність тексту цього гімну-хвали була вражаючою як у монодійному варіанті, відомому ще з епохи Середньовіччя, та його різноконфесійних богослужбово-співацьких варіантах, так і у композиторській творчості авторів наступних часів (М. А. Шарпантьє, Ж. Б. Люллі, Г. Ф. Гендель, А. Брукнер, Дм. Бортнянський та ін.). Показовими в цьому плані є слова П. Флоренського, який у цитованій вище книзі «Філософія культа» зазначав: «Коли чую в церкві "Тебе, Бога, хвалимо, Тебе, Господа, визнаємо...", складене Святим Амвросієм Медіоланським, то я уявляю собі Колізей і чуються важкі кроки когорт і брязкіт залізного зброї. Спів воістину римський, – залізний, уривчастий, прямолінійний, чесний, перейнятий релігійним натхненням, але без екзальтації <...> без шкільних або філософських тонкощів, – красномовний в своїй відсутності риторики і вітійствованія» [706, с. 311].

Серед численних зразків християнського славослів'я особливе місце посідає також *Магніфікат* (від лат. Magnificat – звеличувати, величати) – гімн, у якому висловлюється радість з приводу майбутнього народження Сина у Діви Марії. Написаний на текст Євангелія від Луки 1 : 46-55. Як

бачимо, на відміну від деяких попередніх зразків славослів'я, його текст був прописаний безпосередньо у Біблії:

«Величає душа моя Господа
і дух мій радіє в Бозі, Спасі моїм,
бо він зглянувся на покору слугині своєї;
ось бо віднині ублажатимуть мене всі роди…» (пер. І. Хоменка) [413].

У богослужінні католицької церкви Магніфікат як одна з основних біблійних пісень утворює кульмінаційний пункт вечірні. Найбільше поширення в традиційному богослужінні отримав формульний розспів Магніфікату на 8 псалмодійних тонів. У православному богослужінні той самий текст (в перекладі з грецької на церковнослов'янську: «Величає душа моя Господа»), званий «Піснею Богородиці», співається на утрені перед 9-ю піснею канону, з додатком приспіву «Чеснішу від херувимів…».

В англіканській церкві магніфікат є однією з двох незмінних пісень вечірні. У лютеран магніфікат розспівувався як на латинський, так і на німецький (у перекладі Мартіна Лютера «Meine Seele erhebt den Herrn») текст. Необхідно відзначити, що М. Лютер не тільки адаптував «Величальну пісню» Богородиці в рамках протестантського богослужіння, а й написав докладне богословське тлумачення даного тексту, що свідчить про високе шанування їм образу Діви Марії і про глибоке проникнення в духовну сутність її слів. «Величає душа моя Господа». «Ці слова, – на думку М. Лютера, – народжуються від гарячої і безмежної радості, що підносить розум і життя Марії в Дусі. Вона не говорить "я величаю Бога", але "Величає душа моя", як якщо б сказала: «Все моє життя і все почуття купаються в Божій любові, наповнені хвалою і вищою радістю, так що я вже не владна над собою, але вознесена більше, ніж якщо б підносилася, хвалячи Господа» [411].

Цікавим видається свідоцтво А. Майкапара, що досліджує іконографію сюжету «Магніфікат» в західноєвропейській ренесансній художній традиції. Спираючись на роботи головним чином нідерландських майстрів (Мартена

де Воса, А. Бірхарта), автор вказує на істотну роль в них власне музичного чинника: «Діва Марія в цій сцені зображується, як правило, колінопреклонною, зі складеними в молитовному жесті руками. Вона підносить молитву Господу. Її оточують Ангели, що активно музикують. Музика та її атрибути <…> мають в цьому сюжеті першорядне значення. У тих численних випадках, коли художники (особливо нідерландські майстри XV століття) дають собі труд зобразити в розкритих нотних книгах конкретні музичні твори, <…> це завжди був «Magnificat», часом відомого композитора, сучасника художника» [414].

Ця традиція, але в іншій національній художньо-творчій інтерпретації, була успадкована Дж. Боттічеллі та відтворена в роботі «Мадонна Магніфікат». Вона представляє собою тондо, тобто зображення у вигляді кола, на якому представлене Коронування Богоматері двома ангелами. Троє інших ангелів тримають перед нею відкриту книгу, в яку Марія вписує славослів'я.

Як найвищий зразок біблійної молітвословної прози, Магніфікат надихав сотні композиторів різних епох. Серед найвідоміших авторів (багатоголосних) Магніфікатів виділяємо Дж. Данстейбла, Гійома Дюфаї, Жоскена Депре, Дж. Палестрину, О. Лассо, К. де Моралеса, К. Монтеверді, Г. Шютца, А. Вівальді, Й. С. Баха та його синів, В. Моцарта, Ф. Мендельсона, К. Пендерецького, А. Пярта, В. Мартинова та ін., що так чи інакше внесли свою лепту в християнське славослів'я «маріанського напрямку».

Привабливість цієї тематики та її актуалізація в різні історичні епохи знайшла відбиття також і у низці літературних жанрів, поетика яких генетично також сходила до славослів'я. В даному випадку мова йде про *оду* та *панегірик.* Ода (з грецьк. «пісня») – жанр лірики, урочиста пісня, присвячена якійсь події, герою, або окремий твір такого жанру, смисловою домінантою якого є хвала та піднесення. Більшість дослідників оди вважає, що її першоджерелом була культова славословна практика, про що свідчать

наукові розвідки Н. Алексєєвої. За її словами, «почуття любові, вдячності Творцю і подиву творінням породило найдавніший рід поезії – лірику: “людина <…> захоплена чудесами світобудови, перший глас радості своєї, подиву і подяки мала виголосити ліричним вигуком (рос. воскликновением) <...> Ось справжнє і початкове джерело Оди”» [14, с. 4].

Сказане багато в чому визначає особливо урочистий та піднесений тон висловлювання, притаманний саме оді, її орієнтацію на вселенське осягнення теми та змісту хвали, пов’язаної або з сакральною сферою, або з тим, що так чи інакше є причетним до неї. Звертання до оди вводить поета в особливий стан, в якому він «бачить “розумними очима”, “уявним поглядом” недоступне простому оку. Підносячись духом до небесного світу, він ширяє і дивиться на все з ідеальної висоти <...> Уявному погляду поета відкривається весь світ в його теперішньому, минулому і майбутньому, в усій його величезності і безмежжі» [437, с. 114].

Закономірно, що при такому «вселенському» підході ода виявилася затребуваною й у придворній практиці Нового часу, в межах якої вона стала важливою складовою піднесення фігури монарха. Особливо це показово для культури абсолютистської Франції та імперської Росії. На думку В. Ніконова, «класична ода – це славослів’я абсолютистській монархії, її діячам та їх перемогам». Високий стиль є показовим і для російської оди (М. Ломоносов, Г. Державін та ін.), мова яких органічно поєднує риторику «високого» класичного стилю з «церковнослов’янізмами» тощо [482, с. 252].

Аналогічну славословну функцію виконував в європейській культурі також і *панегірик*, як епідейктичний жанр, безпосередньо пов’язаний з королівсько-імперським побутом, точніше з його найбільш урочистою частиною, в якій вельми доречними були аналогії між монархічною владою та її релігійними чинниками-джерелами. Як вважає К. Бугров, «в рамках панегіричного жанру склалася одна з найвпливовіших манер вести мову про монархію в релігійних категоріях, багатих метафорами, які з часом мали тенденцію почати сприйматися буквально». Аналізуючи далі поетику

панегірика, цитований автор приходить до формулювання його «канону», до якого він включає такі елементи: «твердження про божественне походження влади монарха (вознесіння), характеристика монарха як (напів) божественного деміурга, що перетворює свою країну (преображення), і ідея втілення або відродження предків монарха в особі царського государя (втілення)» [99, с. 232].

Зазначена славослівна тематика та її різноманітні жанрові словесно-музичні літературно-поетичні форми втілення суттєво доповнюються також зразками образотворчого мистецтва. Його культова складова перш за все зосереджена в мистецтві *іконопису.* В межах останньої феномен «Слави Господньої» та супутніх їй понять, з урахуванням їх багатозначності та належності до високої духовної абстракції, виявляється зосередженим у деяких символах, серед яких базову роль грають мандорла, хмара та райдуга.

Мандорла (від італ. mandorla «мигдалина»), згідно з енциклопедичними даними в християнському і буддійському мистецтві являє собою «особливу форму німбу, сяйво овальної форми, витягнуте у вертикальному напрямі, усередині якого міститься зображення Будди, Христа або Богоматері (рідше святих). Згідно з однією з версій, в християнську іконографію образ потрапив з буддійського мистецтва через Персію та Вірменію. Більшість вчених, проте, бачать витоки християнської мандорли в мистецтві Стародавнього Риму і Палестини» [423]. Інша назва, відома в культовому образотворчому мистецтві, – vesica piscis або ichthus. «Мигдалеподібної форми ореол, «містичний мигдаль», символізує божество, святість, сакральне <…> Він також означає отвір або вихід, а дві його сторони уособлюють протилежні полюси і всяку дуальність. Для зображення полум’я використовується мандорла, що означає дух, або явище духовного принципу, або принципу душі» [424].

В. Кутковий у своїй статті, присвяченій історії побутування цього суттєвого елементу іконопису, відзначав, що ставлення до нього також було однією з ознак релігійно-богословських дискусій, що мали місце у

християнському середовищі Сходу і Заходу. «Візантійські ікони XIV століття зустрічаються як з мандорлою, так і без неї. Це – результат богословських суперечок між варлаамітами та паламітами. Якщо мандорла зображувалася, то майстер, який написав цю ікону, належав до ісіхастських кіл, якщо не зображувалася, він належав до "гуманістів". "Те, що освіченим – сяйво слави, то невірним – осліплення..." (св. Кирило Єрусалимський, IV століття)» [360], – резюмує дослідник.

Отже, мандорла є одним з важливих символів Божого Світла, відомим також і як *«коло слави»*. Згідно з описами іконографічних зображень, де вона введена на рівні важливого елемента сакрального сюжету («Преображення Господнє», «Зішестя в пекло», «Спас в силах», «Про Тебе радіє» (рос. «О Тебе радуется»), «Успіння Пресвятої Богородиці» тощо) вона має колоподібну або мигдалевидну форму, що обумовлює її концентричну сутність та символіку у вигляді двох-трьох-чотирьох концетричних кіл, або еліпсів, один в іншому, із забарвленням різного кольору або різної світлової інтенсивності (біло-золотий, блакитний, відтінки оливкового тощо). Символічний підтекст мандорли, на думку В. Іванової, присутній у творах авторів різних епох, зокрема Ф. Грека («Трійця Старозавітна»), А. Рубльова («Трійця»), С. Ушакова, а також М. Нєстєрова («Видіння отроку Варфоломію») [див. докладніше про це: 256, с. 53-55].

Показовими, на наш погляд, в наведеній цитаті виступають і кольрові «акценти» мандорли, зокрема «біло-золотий», що є характерним і для мистецтва рококо, яке також тяжіє до колових овальних та орнаметальних засобів вираження, очевидних як в образотворчому мистецтві, так і в музичному. Апелювання до ігрових форм культури в цьому стилі водночас поєднується в ньому зі «зберіганням в химерно-символістських формах пам'яті не тільки про високі духовні заповіти французького аристократизму та його салонної культури (похідної від візантійських "театрів-салонів"), а й про суттєву для нього риторико-фігуративну візантійську традицію,

успадковану галліканізмом» [462, с. 33], в межах якого славослівна традиція займала досить суттєве місце.

Узагальнюючи сутність мандорли як «кола слави» в іконописній та художньо-мистецькій традиції, В. Іванова вказує, що «повнота сакральної сематики» цього символу має два рівні: «синергетичний (значення Божественних енергій, що поширюються зовні) і сотеріологічний (рятівний), центрований на фігурі Ісуса Христа (умовно енергетичного і композиційного центру мандорли)». Окрім цього цитований автор фіксує увагу на домінантній ролі цього символу у християнській іконографії взагалі, оскільки його сакральна семантика «акумулює в собі головні християнські смисли: ідею Бога-Світла, Сонця Правди, ідею Святої Трійці <...> Батьківства, Богоматеринства, ідею Світла як поширення Євангелія серед народів, ідею синергетики – духовного зв'язку людини з Богом і в підсумку отримання Божественних енергій, благодаті, преображення» [256, с. 55].

Іншим вже згадуваним раніше символом Слави у християнському сакральному світі виступає образ *хмари* (рос. «*облако*»), який водночас є ознакою видимої присутності Божества. Як вважає М. Громов, «в Біблії хмара неодноразово постає як особливий покров, що огортає Бога, коли Він спілкується з людьми: вказуючи на Його присутність, вона одночасно приховує Його, бо бачити Творця людям не дано (Вих. 13, 21). Хмара виступає як зримий символ зв'язку Бога з людьми, як покров вищої мудрості і благодаті, як посередник між небом і землею» [174, с. 122].

Аналогічну функцію виконує також символіка *райдуги,* що асоціюється з мостом між небом та землею, світом сакральним, небесним та світом земним, про що свідчить «Енциклопедія символів, знаків, емблем». Зазначена семантика райдуги показова для язичницьких міфологічних уявлень, а також для античного Космосу [див. докладніше про це: 769, с. 490]. Однак найбільш відомий символізм райдуги пов'язаний все ж із Заповітом між Богом та Ноєм та його нащадками (Бут. 9 : 8-17). Названий мотив культового живопису як носій семантики сяйва Божої Слави широко представлений як

елемент не тільки візантійського іконопису («Страшний суд», «Вознесіння Господнє», «Собор всіх святих»), але й образотворчого мистецтва Х. Мемлінга, С. Лохнера та їх сучасників. Символіка райдуги є суттєвою і в грандіозному задумі вагнерівської тетралогії, де вона є мостом, що пов'язує земний та небесний світи та уособлює ідеї гармонізації Всесвіту; і в містеріальній композиції І. Стравинського «Потоп», фінальна частина якої («Заповіт райдуги») в комплексі з типологією Te Deum та Sanctus та їх серійно-інтонаційного озвучення виступає ознакою «Вселенського Порядку» (див. нижче).

Названі втілення символіки Божої Слави є атрибутивними також в канонічній іконографії. Серед таких особливо виділяємо *«Господа у славі»* або її аналог *«Спас в силах»* (укр. варіант «Спас у Славі»). В західному християнстві він відомий також як *«Маеста»* (*«Majestas Domini»*). Цей образ представляє Господа у сяйві слави, що зображена у вигляді мандорли в оточенні символічних тварин. Він нерідко застосовується в богослужбових книгах західного обряду для ілюстрації ангельського гімну Sanctus. Його появу О. Хрипкова пов'язує з епохою імператора Костянтина, який поклав початок масовому будівництву християнських храмів. Саме за його часів «мистецтво набуває тріумфального характеру, вирішуючи завдання візуалізації догматичних концепцій церкві і прославлення образу Христа» [728, с. 95-96].

Відомо, що проблему співвідношення «імператорського» та «Божественного» на рівні узагальненого поняття про «majestas» – «Велич» одним з перших починав розробляти Тертуліан. Згідно з його ієрархічною концепцією, «Majestas Domini – Велич Бога – займає місце, колись призначене для богів античних, тоді як велич імператора "спускається" на щабель нижче. Вона не просто поступається місцем, але підкоряється Маесті Бога» [749, с. 39].

«Спас в силах», згідно з фундаментальними дослідженнями М. Кондакова [323], Л. Успенського [690] та їх послідовників, представляє

варіант зображення Христа у Славі, «основний ізвод якого є образом тронного з підніжжям Спасителя в “історичному типі”, що благословляє та тримає розгорнутий кодекс. Він оточений ангелами, що заповнюють округлу мандорлу, а також двома червоними нерівними за розмірами і взаємоповернутими на 45 градусів чотирикутними фігурами з символами Євангелія в променях, спрямованих до кутів ікони <...> Використовувалися такі ікони здебільшого в якості посередника деісусного чину високого іконостасу і були, по суті, його композиційним (і, мабуть, ідейним) центром і головною частиною» [718, с. 104-105].

Цей образ суттєво доповнюється зображенням *«Спаса Вседержителя»*, або «*Пантократора»,* що розглядається більшістю дослідників як центральний в іконографії Ісуса Христа, де Він представлений як Небесний Цар, Суддя. «Титул Вседержителя належить в повній мірі і до Божественної, і до людської природи Спасителя», що мислиться як «Властитель всього» та «Правитель світу» [601], як уособлення духовно-світового Порядку. Відзначимо також, що згадувані славослівно-триумфальні іконографічні образи Христа показові і для українського культового образотворчого мистецтва різних епох (див. нижче).

Деякі з іконографічних образів Ісуса Христа не тільки відтворюють славослівну тематику, але й єднають Старий і Новий Завіт. Сказане стосується в тому числі ікони «*Хваліть Господа з небес»,* що є символічною ілюстрацією духовної сутності 148-го псалма, в межах якого в єдиному славослів’ї поєднаний увесь Всесвіт. «Верхня частина присвячена оспівуванню небес, в центрі якої Христос, що сидить на престолі в оточенні ангелів. Нижче розміщені групи пророків, апостолів, святителів і всі праведні народи, внизу – реальні і міфічні тварини» [525]. Отже славослів’я, хвала не тільки визначають духовну сутність існування Всесвіту та його ієрархії, але й виконують функцію його єднання та гармонізації.

Представлені традиції втілення Божественної слави виявляють очевидний перетин імперської, царської влади в її людському розумінні та

«Царственість Христа як прояв його Божественності», що доповнювалися також тезою про Божественне походження усякої влади. Як зазначає Є. Нікольський, «люди-царі правили в якості Його намісників, але ні в якому разі не замінювали Його» [481]. Суттєвим в цьому плані виступає дослідження А. Грабара «Імператор у візантійському мистецтві» [161], в якому він визначає особистість імператора та його владу як «найважливішу ланку в складанні семантики християнської образності, а придворне мистецтво – як невід'ємну фазу формування християнської іконографічної традиції, коли засобами імператорського мистецтва здійснюється візуальна інтерпретація "християнського матеріалу"».

Виходячи з базових тез узагальнень дослідження А. Грабара, «вся лексика імператорської тріумфальної мови приймається іконографічною мовою християнства, хоча і не без розстановки нових акцентів для виділення найбільш важливих з релігійної точки зору моментів. До таких історик мистецтва відносить зображення Христа на троні в оточенні ангелів або апостолів, Його жест благословення, характер одягу» [цит. за: 749, с. 35, 37]. Тобто можна говорити про взаємовплив духовної культової практики та придворної імперської культури і суттєву роль мімезису в останній, що в черговий раз доводить дієвість зазначеної вище тези про похідність культури від культу і культової практики (див. вище).

Показово, що музичний театр Європи XIX–XX ст., особливо в жанровій сфері історичної опери та її національних різновидів, де задіяні «сильні світу цього» та причетні до нього, так чи інакше зачіпає питання співвідношення віри та влади, духовні настанови останньої, вірність сакральним цінностям нації, держави аж до готовності віддати за них життя. Сказане є очевидним і у задумах історичних, історико-психологічних драм К. Шимановського («Король Рогер»), і в ролі ідеї національного славлення в «Лібуше» Б. Сметани, і в літургійно-агіографічному втіленні подвигу Івана Сусаніна, що приймає мученицьку «смерть за царя» (М. Глинка «Іван

Сусанін»), і в епічному славильно-богатирському тлумаченні вітчизняної історії в опері О. Бородіна «Князь Ігор».

В контексті проблематики представленої роботи цікавим також видається ще один іконографічний образ, який визначається як *«Христос у гробі»*, або *«Цар слави»*, що має візантійське походження та наочно втілює динаміку взаємодії в східнохристиянській іконографії «теології хреста» та «теології слави». Зображення тіла мертвого Христа у гробі водночас є передоднем Його Воскресіння, а також Божественної Слави (див. нижче).

Відзначимо також, що ідея слави-хвали у сакральному мистецтві розповсюджується не тільки на образи Христа, Святої Трійці, але й на образ Богородиці. Згадувана вище іконографія *«Маести»* (італ. Maesta – величання) являє собою також різновид зображення Богоматері, що склався в Італії в XIII ст. «Сюжет зображення італійські художники взяли з візантійської православної іконографії, але наповнили його іншим, специфічно місцевим змістом». У якості прототипів цього образу фігурували ікони «Похвала Богородиці», а також «Богоматір Одигітрія». Саме ці візантійські першоджерела так чи інакше сприяли формуванню іконографії «Маести». «У Сієні роль Богоматері як захисниці міста була розширена фактично до володарки міста, а величезні “портрети” Мадонни в образі “Маеста” прикрашали не тільки храми, але і абсолютно світську установу – міську управу, де вона символічно була присутня на всіх засіданнях уряду» [439].

Подібний досвід, на наш погляд, так чи інакше виявляє зазначений вище напрям до «симфонії влад», суттєвий не тільки для Візантійської імперії, але й для християнського Заходу, де ознакою духовної влади стає або глоріозний образ Христа, або хвала-величання Богоматері (Маеста). Додамо також, що в різні періоди драматичної історії Італії, котра неодноразово була предметом політичних суперечок та розділів, символом Італії нерідко був також образ скорботної Богоматері, іконографія якої виявляла

співвіднесеність з текстом секвенції, а пізніше твору кантатно-ораторіального типу Stabat Mater.

Пік актуалізації цього образу припадає на XIX ст., тобто на епоху Рісорджименто, настанови якої органічно поєднували завдання національного об'єднання з духовно-релігійним оновленням італійської нації, про що свідчили не тільки поезія Дж. Леопарді та його сучасників, але й оперна та хорова спадщина Дж. Россіні, зокрема його «політичні кантати» та Stabat Mater. Поетика останнього стала органічним втіленням взаємодії образів хресних страждань та їх тлумаченням як передодня Божественної слави, співвідносних як з біблійним Сакрумом, так і з духовним баченням національної історії (див. нижче).

Зазначена контактність іконописного образу Богородиці та піснеспіву являє собою досить стійку практику в християнській культовій традиції Заходу і Сходу. На думку О. Черкаєвої, «зображення простих співаків на іконі поряд зі святими, Богоматір'ю, ангелами є, мабуть, специфічною рисою візантійських і російських іконографічних сюжетів. Вони переважно пов'язані з прославлянням Богоматері» [743, с. 110]. Додамо також, що подібний досвід ще раз *підтверджує вокально-музичну спрямованість славословної традиції, пов'язаної саме з «оспівуванням» сакрального світу та причетних до нього.*

Отже хвала-славослів'я, зосереджена на ідеях Ієрархії, Порядку в їх високому духовному розумінні, обумовлює її суттєву роль не тільки в культовій практиці, але й в державній, при умові, що остання тримається на настановах «симфонії влад» та визначає духовно-етичний базис світосприйняття людини, соціуму. Сказане знаходить відображення в тому числі і в культурі класицизму в усьому багатстві його художньо-мистецьких проявів, де славильна складова виступає однією з домінуючих. Прикладом можуть слугувати зразки придворної культури епохи Людовика XIV, що ознаменувала розквіт французького абсолютизму.

Одним зі «знаків»-символів того часу, що закарбували «утримання Космосу на тлі історії» (Рене Декарт) [104, с. 17], став французький стиль архітектурно-ландшафтних композицій, репрезентований грандіозним комплексом Версаля. З одного боку, він являв торжество раціональної якості, порядку, величі французького абсолютизму, соціально-політичного економічного життя Франції XVII ст., що займала передові позиції в європейському просторі Нового часу. З іншого боку, суттєвим є і духовно-символічний аспект цієї культури. В історії садово-паркового мистецтва цього періоду «архітектурно-художній простір Версаля є найбільш масштабною моделлю вселенського універсуму, де обертання планет, круговорот води і долі людей підпорядковані волі короля, освяченій Божественним провидінням» [595, с. 181].

Подібного роду поєднання сакрального і профанного викликає також аналогії між Версалем і Едемом, значимість різноманітної символіки Сонця в іменуванні короля Франції породжувала «політичний містицизм» культури Версаля. Істотну увагу в розгляді духовно-символічних аспектів архітектурно-ландшафтного комплексу Версаля приділено в дослідженні М. Бунакової, що виділяє особливу значимість в ній семантики хреста, квадрата, кола, трьох променів як символу Трійці, а також центрування на образі Аполлона як на символі вогню, що ідентифікувався в тому числі і з образом великого французького монарха [див. про це докладніше: 98], абсолютна влада якого була пов’язана не тільки із всевладдям, але перш за все з ідеєю «завершеності і досконалості» [422, с. 127].

Додамо також, що поетика французького класицизму виявляється органічно співвіднесеною також і з ідеєю Порядку не тільки у його державно-монархічному розумінні, а й на рівні релігійно-духовної настанови французького абсолютизму. На думку С. Даніеля, «мистецтво класицизму, будь то поезія або театр, живопис або архітектура, рано досягло високого ступеня єдності. Зауважимо, до речі, що у категорій “модус” і “ордер”,

настільки важливих для побудови цілісної картини світу, є спільний знаменник; це ідея Порядку» [193, с. 52].

О. Ровенко, досліджуючи духовно-стильові та сюжетні параметри творчості Н. Пуссена, проводить оригінальні паралелі між «модальними» настановами його живопису та трактатом італійського композитора і теоретика Дж. Царліно «Установлення гармонії». З біографії художника відомо, що він неодноразово виявляв глибокий інтерес до теоретичної діяльності Дж. Царліно, зокрема до духовно-смислових характеристик окремих ладів його гармонічної системи. І музичний лад (modo), і його аналог в образотворчому мистецтві – модус – виявляються співвідносними саме з категорією Порядку. Семантичні параметри музичних ладів-модусів Н. Пуссен проектує на художній світ живопису. Показовими в цьому плані виступають паралелі у сприйнятті «гіполідійського ладу» у названих митців. Для Н. Пуссена це лад «солодкості» і «м'якості», «доречний у зображенні божественних предметів: слави або раю». У Дж. Царліно цей лад також пов'язаний з «матеріями глибокими, умоглядними та божественними – на зразок тих, що стосуються слави Божої і вічного блаженства, і тих, хто здатні здобути Божественну милість» [542, с. 141].

Сказане обумовлює особливого роду тяжіння в данній культурі саме до образів хвали і славослів'я на пошану великому монарху «найхристияннійшої» держави Європи (саме так іменували Францію), а також до відповідних жанрових типологій (ода, панегірик, похвала тощо). Як вказувалося раніше, складовою частиною цієї культури стала французька «лірична трагедія», алегорично-символічні частини якої, зокрема Пролог, являли собою алілуйно-глоріозний дифірамб французькому абсолютизму та його духовним настановам. Доречною в межах подібного типу культури виявляється також типологія таких славословних жанрів, як Te Deum та близьких до нього.

Живописні перетини з іконописними принципами показові у розвитку так званого «музичного живопису», який починають з творів Леонардо

да Вінчі і С. Боттічеллі і продовжують в «ігровій дитячості» рококо, у пошуках бідермаєра і особливо у символістів з їх започаткуванням прерафаелітами на чолі з картинами-одкровеннями Д. Г. Россетті, у заставах майстерності М. Врубеля, М. Бойчука, К. Петрова-Водкіна, В. Кандинського, А. Матісса і багатьох інших авторів.

Подібного роду гармонічне світосприйняття показове також і для австрійського образу світу, де протягом багатьох століть «життя сприймалося, незважаючи на потрясіння, як встановлений і непорушний порядок, як дар Бога, який залишалося тільки берегти і примножувати» [500, с. 9]. Ця ідея багато в чому визначила духовну та образно-смислову специфіку творчості Й. Гайдна, В. А. Моцарта з показовим для них оптимізмом світовідчуття, що складає не тільки базис їх творчої та особистісної індивідуальності, але й ознаки власне австрійського образу світу, що формувався на тлі шанування католицької традиції та її святинь. Остання визначила також і духовно-етичні настанови творчості А. Брукнера, для якого ідеї вселенської гармонії-порядку та славослів'я стали домінантними в поетиці його симфонічних та хорових опусів (див. нижче).

Зазначена традиція духовного шанування ідеї Порядку була успадкована також мистецтвом ампіру як «імперського стилю» першої половини XIX ст. [див. докладніше про це: 133; 681], генетично похідного від імперської християнської культури, що формувалася на тлі культурно-історичної традиції Візантії та її спадкоємців. «Використання містеріально-літургійних та історичних аналогій, опора на типові фактурні засади в найбільш сюжетно-значущих епізодах творів його репрезентантів (Г. Спонтіні, Й. Козловський, С. Дегтярьов) вводили на рівні художнього мислення культурну пам'ять про "симфонію влад", гармонію світобудови, яка була важливою в концепції "іманентної Реставрації" як наполеонівської Франції, так і Російської імперії» [462, с. 33].

Тяжіння до світосприйняття, основою якого виступають ідеї Порядку, Гармонії, Ієрархії, певною мірою формує сюжетно-смислові концепції творів

названих авторів, що, при всьому драматизмі оповідання, увінчані тріумфально-апофеозними фіналами з відчутним культово-релігійним підтекстом та відповідними історичними алюзіями, що грають суттєву роль, наприклад, в поетиці музичного театру Г. Спонтіні, органічно вписаного у французьку культурно-історичну традицію.

Іншу іпостась хвалебно-славослівної традиції демонструють хорові полонези Й. Козловського (композитора білорусько-польського походження). На думку О. Муравської, їх ампірна якість, зокрема хорового полонезу «Гром победы, раздавайся», «який став неофіційним гімном Російської імперії, формувалася на перетині типологій двох жанрів, кожен з яких сам по собі був осередком яскравих "імперських" якостей. З одного боку, імперська ідея тут відображалася через опору на жанр гімну, що має глибоке духовне генетичне коріння в християнській богослужбово-співочій традиції, у віватних і панегіричних кантах петровської епохи. З іншого боку, гімнічна поетика в позначених творах Й. Козловського істотно доповнюється опорою на традиції полонезу, що генетично пов'язаний також і з християнською традицією богослужбової ходи і став пізніше одним зі знаків сакральної якості імперської придворної культури і її стилю (ампір)» [465, с. 305-306].

Отже, як бачимо, славослівна традиція та супутня їй різноманітна жанрова система складають і в культовій практиці, і в художній творчості різних епох вельми актуальний шар європейської культури, виявляючи тим самим її духовно-смислове підґрунтя, що у свою чергу формує підстави для трансцендування, преображення та самовдосконалення людини, що є «атрибутом саме культурної самосвідомості» [681]. Сказане підтверджує також відому тезу Фоми Аквінського, який ще в епоху Середньовіччя писав: «Гранична досконалість людини необхідно досягається через пізнання того, що значно перевищує людський розум» [613, с. 50].

Огляд різноманітних культурологічних концепцій XX – XXI століть, орієнтованих на домінантну роль культу у процесах становлення культури (в тому числі і християнської), систематизація інформації щодо ролі феноменів

слави, хвали та подібних до них у культово-богослужбовій, фольклорній практиці та духовно-етичному бутті християнської спільноти різних епох, а також простеження побутування різноманітних форм та жанрових «моделей» богословсько-гімнографічного, іконографічного, літературно-поетичного та образотворчого втілення славословної тематики, – все це в сукупності дає підстави до формулювання провідних настанов **алілуйно-славослівної парадигми європейської культури та музики.** Акцентуація в запропонованому терміні саме «алілуйної» якості обумовлена тим фактом, що саме вона поєднує багатоконфесійну славослівну практику всього християнства в цілому.

Феномен «культурної парадигми», при всій поліваріантності його тлумачення у сучасній культурологічній та мистецтвознавчій думці [див. докладніше про це: 52; 327], зазвичай визначається на рівні «зразка, схеми, що рефлексивно використовується людьми для рішення життєвих завдань в межах тієї чи іншої культури. Християнська культурна парадигма, незалежно від витоку, що її породив, і навіть незалежно від того, як ми трактуємо цей витік, продовжує відтворювати себе, але, як правило, у вже перетвореній формі, в усій тканині того, що ми називаємо європейською культурою» [798, с. 88-89]. Якщо сприймати культуру як певну систему смислів, що визначають свідомість, мислення та поведінку людей, тоді в основі культурної парадигми лежать «способи об'єктивізації смислів, що визначають буття людей в соціокультурній дійсності, які знаходять вираз в конкретних словах, ідеях, речах, засобах вирішення життєвих завдань. Культурна парадигма – це культурний код, що визначає світосприйняття, мислення і поведінку людей» [52, с. 10].

Отже алілуйна парадигма культури має свої *образно-смислові «домінанти»*, сконцентровані навколо поняття про *Славу Господню та близькі йому (хвала, подяка, шанування, радість, краса, екстатика тощо*), пов'язані з етимологічно-смисловими параметрами «культу» та похідної від

нього культури, а також ключового значення терміну «православ'я» («ортодоксія»).

В межах християнської духовно-етичної традиції, сакральна сутність якої закарбована у перетині *«теології слави» та «теології хреста»*, зазначена алілуйна парадигматика виступає певною ознакою *духовного преображення* людини, а також єднання у славослів'ї земного та небесного світів, духовного та світського начал, що репрезентуються не тільки в богословських святоотцівських тлумаченнях феномену «слави Господньої», але й через ідеї «симфонії влад» (Візантійська та Російська імперії), «союзу трона та вівтаря» (Австрійська, Германська імперії) за буквальним висловом О. Бісмарка: «Тільки ту державу можна назвати християнською, яка ставить перед собою завдання реалізації християнського вчення» [48, с. 88].

У кінцевому підсумку подібне містеріальне єднання світів веде до подолання страху перед смертю. Це є показовим і для німецького лютеранського світовідчуття, де смерть сприймається як закономірний підсумок-розрада людського буття, і для вельми оптимістичного австрійського образу світу. За словами У. Джонстона, «австрійці культивували погляд на смерть, характерний для епохи бароко, як на щось, що дарує те, чого не може дати життя» [202, с. 245].

Реалізація зазначених рис алілуйної парадигми європейської культури невіддільна також від ідеї вищого духовного *Божественного Порядку (ordo)* і показової для нього *Ієрархії,* похідних від сакральних першоджерел. Алілуйно-славослівна якість в цьому випадку знаменує собою його певну підсумкову «стадію», осяяну образами тріумфу, хвали, піднесення Бога та небесного світу. Проектування цієї ідеї в земному світі виявляється у сакральному піднесенні фігури монарха як гаранта Порядку, у виявленні духовних настанов існування національної державності та супутніх їй атрибутів. При інших формах державотворення (відсутність монархічно-імперської форми управління, наприклад, в українській історії) ідея Порядку виявляється зосередженою на ключових принципах духовно-релігійного

буття нації, мислення етапів її історії в біблійних категоріях, на шануванні її святинь та архетипових настанов. Відповідно об'єктами хвали виступають ті верстви суспільства, що є носіями національної ідеї, а також видатні історичні постаті та митці, діяльність яких духовно єднає націю та визначає суттєву роль в цих процесах саме славословної тематики.

Орієнтацію на ідеї Порядку, духовного єднання та подолання індивідуалізму обумовлює апелювання в алілуйній парадигматиці культури до ідей *соборності* у всій різноманітності їх тлумачення в межах європейського культурно-історичного процесу. Відзначимо, що в подібному світосприйнятті діє «парадоксальна математична формула "1 + 1 = 1", яка відображає, поряд з протиставленням ідеї Бога і людини, їх єдність» [166, с. 25].

Суттєвою ознакою цих процесів виступає також *надконфесійність,* що проявляється або в тяжінні до ідеалів «Неподіленої Церкви» раннього християнства, або до різноманітних синтетичних релігійних форм, що особливо показово для XX – початку XXI століть. Відзначимо також, що подібний конфесійний «плюралізм» обумовлений актуальністю названих вище тем-образів славослів'я у різноманітних християнських традиціях, їх спільним східнохристиянським корінням, загальними богослужбовими текстами та відповідним жанровим відтворенням. Прикладом може слугувати і духовно-творча позиція А. Пярта, який сприймав православну богослужбово-співацьку традицію та григоріаніку на рівні єдиної духовної культури [167, с. 154]; і релігійно-мистецькі настанови творчості І. Стравинського, що, при очевидному сповідуванні православ'я, тяжів до екуменічних проектів об'єднання всіх церков [497, с. 97]; і духовно-творчі позиції М. Шуха, хорова творчість якого виявляє органічність єднання релігійно-художніх засад православної та католицької культур.

Окрім цього діяльність більшості названих авторів, причетних до славословно-алілуйної традиції, здійснюється за принципом *«творчості во славу Божу»* та її літургійно-містеріальної спрямованості. «Будь-яка земна

практична діяльність розглядається як та, що здійснюється для слави Божої» [566, с. 90]. Цей імператив є ключовим у світосприйнятті німецького протестантизму, визначаючи, наприклад, духовну позицію Й. С. Баха, для якого принцип «Soli Deo Gloria» («Єдиному Богу слава») був визначним не тільки у релігійному світовідчутті, але й у творчості (див. про роль монограми SDG в духовних кантатах композитора). На рівні духовно-релігійної позиції ця теза є суттєвою і для особистості А. Брукнера, що присвячував свій спадок «для більшої (рос. вящей) слави Бога», і для І. Стравинського, що був впевнений, що «музика славить Бога» [614, с. 275], і для А. Пярта, девізом життя якого була «не боротьба зі світом, але пізнання самого себе» [539, с. 43], і для Ю. Іщенка, зрілий період творчості якого ознаменувався домінуванням ідеї «прославлення Бога» [139, с. 147], і для М. Шуха, для якого музика у зрілий період творчої діяльності стала «тонким інструментом пізнання Божественного світу» на засадах духовного розуміння категорій Гармонії, Спокою, Світла, Краси, Любові, співвідносних з ідеями уславлення духовного світу, Бога [538].

Відзначені духовно-творчі настанови та інтерес до алілуйно-славословної тематики обумовлюють апелювання до типології відповідної *жанрової сфери*, в тому числі до *містерії*, складовою частиною якої в певний час виступав і *Te Deum* («Потоп» І. Стравинського), *міраклю* (як складова славослівної поетики «Жонглера Богоматері» Ж. Массне), *меси* з її алілуйно-славослівними розділами (*Gloria, Sanctus*) та численними різновидами *доксології* (*Алілуя, юбіляції* тощо). Суттєвими є також типологічні ознаки *гімну, псалма, оди, панегірика, дифірамба* та їх аналогів у різних видах мистецької діяльності (іконографія «Христа у славі» та її різновиди, парадний живопис, придворна культура класицизму та ампіру тощо). При всьому багатстві художнього відтворення зазначеної тематики, домінуюча роль все ж належить музиці, оскільки слава-хваління мислиться перш за все як «оспівування».

Вокально-музична «домінанта» у відтворенні алілуйної парадигматики європейської культури (яка разом з тим не заперечує інших мистецьких та мовно-літературних форм її втілення) характеризується виділенням певного *кола виразних засобів*, що репрезентують зазначену образну сферу. Її культові першоджерела та соборно-надконфесійна спрямованість обумовлюють апелювання або до зразків богослужбово-співацької практики та сполучної з нею музичної риторики, або до їх стилізації у композиторській творчості.

Серед найбільш показових ознак музичного втілення алілуйної парадигматики перш за все звертає на себе увагу юбіляційний тип мелодики, інтонаційна специфіка якого також має перетин і з калофонічним співом візантійської традиції. Творчо-композиторська практика Нового часу демонструє схильність до певної надмірності музичного вираження (яскрава динаміка, темброво-виконавський склад при домінуючий ролі духових інструментів, масштабність фактури, звукового діапазону тощо) у буквальній відповідності з біблійними (псалмовими) першоджерелами, що закликають до вселенської слави-хвали Господу.

З іншого боку, орієнтація на духовне преображення людського єства в актах алілуйного проголошення спонукає багатьох сучасних митців до відтворення внутрішнього екстатичного стану іншими засобами, що тяжіють до медитативності, «поетики тиші» та апелюють до граничного звукотворчого мінімалізму, «нової простоти», співвідносних з аскезою або «втечею в добровільну убогість» [669, с. 208]. Так, наприклад, для А. Пярта звичайний тризвук як основа його системи tintinnabuli стає уособленням «екстракту славлення» в композиції Te Deum [351, с. 16]. М. Шух частіше всього визначає свої численні духовні композиції саме як «тиху молитву та хвалу Богу» [287, с. 111], що є очевидним і у поетиці його Реквієму (див. нижче).

Таким чином, підсумки генези та розвитку концепції словослів'я, хваління, алілуйної традиції християнства і європейської культури у цілому, детермінованої нею історично і фактично, складаються у такі позиції:

- культура Уславлення започаткована дохристиянським етапом формування специфічно людської психології соціуму як розгорнутої до метафізичного буття, яке складає стимул, енергійний поштовх і джерело Впорядкованості у фізичному світі, культура Слави і Порядку в смисловому наповненні тяжіє до ототожнення;

- надфізична даність об'єкта славослів'я, що реалізується *над-мовленнєвим* втіленням його у співі, у ритмічно-римовій, музичній за своєю природою оформленості словесного тексту, тяжіючи до лаконізму, залишаючи велике місце *вокалізації,* спонукає до широти жанрового втілення ідеї Слави у музичній відправі християнської церковної служби – Te Deum – «Тебе Бога хвалимо», Gloria, Sanctus та їх аналогів у Православ'ї, утворюючи *алілуйну парадигму* європейської культури у цілому, як тої, що виникла з ідеї «симфонії влад», узгодження Слави Небесної і земного Порядку;

- багатство іконопису і похідного з нього живопису в поданні Слави Господньої – і слави земного втілення тих, хто уособлював високий Порядок буття; ікони «Спас в силах», «Христос Пантократор», «Христос у гробі», Богоматір Одигітрія та ін. іконографічні надбання, символіка мандорли і кольорів її втілення, символіка хмари і райдуги, склали наочне втілення смислів гімнів, панегіриків, од та подібних до них піснеспівів-вокалізацій, живлячи одночасно у живописних реаліях Нового часу сферу так званого «музичного живопису», який у творчості окремих майстрів був відверто звернений до іконописних засад (С. Боттічеллі, Д. Г. Россетті, М. Врубель та ін.);

- множинність апелювань сучасних композиторів і живописців до жанрів, втілюючих Славу Господню, засвідчує «долі неперерваної нитіі» культури Слави від Середньовіччя до сьогодення, в обрисах якого дослідники саме музичних (О. Маркова [429]) і зображально-живописних

спеціалізацій (Н. Сиротинська, В. Карпов [816]) вбачають риси «неоготики», свідомого звернення до канонів «дорафаелівського» мистецтва, насиченого церковною символікою Віросповідання, зосередженого в культурі Славлення.

Висновки до Розділу 1

Підводячи підсумок розгляду культових підстав європейської культури та музики та ролі в них славослівної складової, відзначаємо:

- парадигматика розвитку культурологічної думки XX–XXI століть свідчить про актуальність в ній культово-релігійного чинника, що позначилося на розвитку та розширенні «теологічної культурології» як сфери гуманітарного знання, що поєднує в тому числі і різноманітні конфесійні напрямки релігійної думки. Відродження духовних настанов і концепцій теоцентричної спрямованості, в тому числі в акцентуванні культового походження культури, бачиться як засіб подолання духовної кризи сучасного суспільства;
- зв'язок культу та культури, обумовлений етимологією їх спільної кореневої основи, виявляє таку їх значущу якість, як «шанування», «обертання-центрованість навколо Вищого», «штучність-надфізичність», та складає суттєве спрямування сучасної культурологічної думки, опонуючи антирелігійно спрямованій культурологічній традиції, що виходить з первісності праці-виробництва, минаючи зумовленість останнього надбуттєвим началом;
- глибинність культурних коренів людства, від первісної міфотворчості до вишуканих художньо-творчих втілень Нового і Новітнього часу, виявляється в оспівуванні-уславленні богів та героїв («напівбогів» за етимологічним змістом), в яких достойна хваління здатність ризикувати життям, віддавати життя за Благо асоціювалася з доланням страху смерті і в Славі переборення смерті, символізованих уявленнями про бога-людину й уособлених вмираючими-воскресаючими Озірісом, Діонісом; гімни-

дифірамби, оди, містеріальні дійства у цілому орієнтовані на Долучення до Вічного, психологічне й фізичне *переродження* людини, спрямованої до Слави-Краси;

- доленосним є встановлення християнського культу і похідньої з нього культури як втілення Порядку, Гармонії влад – Небесної і земної, що вибудовуються через перетворення людської істотності в процесі Хваління, воздання Слави; останнє за етимологією самого слова виводить на Оспівування як основу гімнотворчої активності Отців Церкви і продовженнях тієї справи в численних жанрових *співочих* реалізаціях (оди, панегірики, псалми-псальми тощо), в яких виявився принципово новий показник *вокалізації,* ця справа складає винахід християнського Середньовіччя, що згодом науковці-атеїсти приписали суто театру;
- культура Слави викликає до життя багату іконографію, в якій символіка *мандорли, райдуги, хмари,* «Спаса в силах», «Христа Пантократора», Богоматері Одигітрії та ін. склали непорушний канон вираження не тільки для церковного обиходу, але для живописних відкриттів Нового й Новітнього часу, безпосередньо виділивши пласт «музичного живопису», який сюжетно-образно й кольорово-контурно закладений іконописними засадами:
- культова основа Хваління-Уславлення, що поєднує усі конфесії, збираючи воєдино уявлення про Хресну муку як ціну Слави і Уславлення як такого, породила особливого роду *алілуйно-славослівну парадигму європейської культури,* в якій пафос Оспівування ґрунтувався на розумінні його як Порядку й Гармонії влад в уподібненні Вічного і тварного, Небесного і земного, заявляючи тим надфізичне-ідеальне начало людської діяльності у цілому.

РОЗДІЛ 2

СИМВОЛІКА СЛАВОСЛІВ'Я В СХІДНОХРИСТИЯНСЬКІЙ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ І В МИСТЕЦЬКИХ ПРОЕКЦІЯХ XVII–XIX СТОЛІТЬ

2.1 Форми славослів'я в культурі Візантії та її успадкування культурно-історичною традицією України XVII–XIX століть

Аксіоматичним положенням для даного етапу дослідження виступає уявлення про історичні начала європейської славословної традиції та укоріненість її в етиці сповідання настанов православ'я, що остаточно складалися саме в межах духовної культури Візантії.

Візантійська імперія являє собою унікальний приклад цивілізації, духовно-релігійне, державно-політичне та культурно-історичне надбання якої у різні періоди світової історії було предметом як захопленого дослідження, так і різкої критики. Не дивлячись на той факт, що ця імперія вже багато століть не існує на світовій мапі, її досягнення і досі є об'єктом пильної уваги науковців різних напрямків – мистецтвознавців, естетиків, істориків, культурознавців, правознавців, музикознавців тощо. Візантологія протягом декількох століть складає масштабну галузь досліджень, в межах якої в різні періоди були сформовані потужні наукові школи, серед яких суттєве місце займає й українська візантиністка, представлена іменами Ю. Кулаковського, П. Терновського, Т. Флоринського, а також С. Сорочана, А. Домановського та ін. Їх дослідницькі розвідки суттєво доповнюються напрацюваннями української музичної медієвістики, репрезентованими розробками Ю. Ясіновського, І. Сахно, Н. Сиротинської, М. Качмар, Д. Морозової, Г. Єрзаулової, що висвічують широкий спектр питань з візантійської богослужбово-співацької традиції та її духовного і культурно-історичного контексту.

Серед мистецтвознавчих робіт останніх років виділяємо також дисертацію та монографію О. Муравської «Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII – XX століть» [462; 465], що представляє собою панорамне історико-культурологічне дослідження візантійської культурної ґенези західноєвропейського культурно-історичного мислення, сутність якої автор визначає на рівні «патріархально-ортодоксального типу культури», простежуючи особливості її буття в європейському культурному просторі Нового часу аж до сьогодення. Інтерес викликає також дослідження А. Царенка «Естетико-аскетичні традиції Візантії в історії християнської культури». Вивчаючи теоретичні та практичні аспекти візантійської аскетичної культури, автор, за його словами, «прагне визначити та здійснити аналіз фундаментальних естетико-аскетичних орієнтирів православних мислителів Візантії і, водночас, співставити їх із релігійно-естетичними орієнтирами, що стверджуються в культурних традиціях середньовічної та постсередньовічної Європи, зокрема, Русі-України» [734, с. 8-9].

Разом з тим відзначимо, що в широкому науково-дослідницькому спектрі візантиністки, зокрема її культурознавчого та мистецтвознавчого відгалуження, питання відносно виокремлення славослівної складової візантійської культури, що визначає як її духовно-релігійну (східнохристиянську), так і імперську державотворчу специфіку, закарбовану в тому числі в сакралізованій ритуаліці придворного побуту, поки не стала предметом відповідних узагальнень. Актуальність звернення до подібної проблематики також обумовлена тим, що названа традиція фактично є ґенезою зазначеної вище «моделі» алілуйної парадигми європейської культури та музики, починаючи від часів Середньовіччя аж до нинішнього часу.

Отже, як свідчать наукові розвідки вищеназваних авторів, саме у Візантії був сформований класичний зразок «християнської імперії», онтологічним базисом існування якої виступали засади, орієнтовані на

відтворення моделі Царства Божого на землі. Основний духовно-політичний принцип існування візантійської імперії апелював до концепції «симфонії влад», що виступала гарантом порядку-євтаксії як однієї з базових рис буття християнської імперії. «Орієнтація на Божественний "прообраз" визначила базову роль традиціоналізму і канонічності як головних якостей не тільки господарсько-політичного та соціального життя Візантії, але і її "благословенно консервативної" культури (І. Лозова), в межах якої "традиція сходила до суті», в той час як "досвід – тільки до феномену" (О. Каждан)» [цит. за: 462, с. 18].

Узагальнюючи сакральну сутність візантійської культури в цілому, в межах якої традиційний поділ на її духовну та світську складові був досить умовним, О. Муравська констатує, що її специфіка «визначалася не тільки літургійно-теургічними якостями, орієнтованими на ідею синергії і духовного Преображення індивіда, і домінантну роль канону, традиції і звичаю, а й опорою на смислове значення таких патріархальних архетипів, як Дім, Сім'я, Рід і т. д., кожен з яких знову-таки співвідносився з Божественним першообразом. Подібний охоронно-консервативний підхід <…> характеризується сакралізацією-спіритуалізацією всіх рівнів буття людини – від повсякденного до репрезентативно-імперського, оскільки "лад буття – від Бога, уклад побуту – теж від Бога"» [465, с. 215].

Подібний досвід теократичної держави також формував біблійну спрямованість сприйняття ромеями власної історії. Досліджуючи візантійську гімнографію у всій множині її змістовних-виразних показників, В. Василік приходить до висновку, що для них «імперія є перш за все оболонкою для життя Нового Ізраїлю – боголюбивого народу ромеїв на чолі з новим Мойсеєм – імператором, що є його вождем в землю обітовану» [117, с. 317].

Наведена цитата, а також матеріали історико-культурної спадщини Візантії свідчать як про високий статус цієї величної імперії в середньовічному світі, так і про особливу роль в ньому імператора, що

вважався культовою особою, з якою був пов'язаний неймовірно пишний деталізований палацовий церемоніал, що у семіотичному плані репрезентував «трансцендентну велич (maiestas) Бога» [2, с. 70]. Значну його частину складала саме славословна практика, тобто кожний вихід імператора та його оточення перетворювався на урочисту та величну ритуалізовану процесію, репрезентуючи тим самим сакралізовану сутність візантійського «театру влади» та його духовних настанов.

Формування цієї традиції генетично сходить в тому числі і до власне візантійського розуміння феномену Божої Слави, а також специфіки її співвіднесення з «теологією хреста», що визначили не тільки сакральні риси світовідчуття та культури імперії ромеїв, але й особливості православної культурно-історичної традиції у поствізантійські часи, в тому числі й у трактовці славослівної образності.

З урахуванням святоотцівських тлумачень біблійських першоджерел, а також праць і настанов візантійських богословів, що формувалися нерідко в досить жорсткому протистоянні різноманітних думок та духовно-естетичних концепцій (аж до іконоборства), у Візантії тим не менше фактично були закладені основи християнської гімнографії та іконографії, в тому числі зверненої до образів Божої Слави (див. вище).

Серед її різноманітних «моделей» особливу увагу викликає згадуваний вище образ *«Царя Слави»,* або *«Христа у гробі»,* який також іменується як «Смирення нашого Господа, Найвище Применшення (рос. Умаление)». Ця іконографічна композиція представляє поясне зображення Христа з низько опущеною головою та закритими очима. Саме зображення нерідко супроводжується написом «Цар Слави» рідше «Зняття з Хреста». «Дана іконографія не є зображенням будь-якої зі Страстей: оскільки Ісус зображений вертикально, на фоні хреста – це не Покладення в гроб; Він не прибитий до нього, значить це – не Розп'яття Христове; Його ніхто не подтримує, тобто це – не Зняття з хреста <...> Таким чином, ікона має символічний, а не розповідний характер» [729].

Відзначимо, що цей іконографічний образ візантійського походження був дуже популярним і у Стародавній Русі, виконуючи роль святкової аналойної ікони Великої П'ятниці. Її канонічні особливості також мали вплив на формування аналогічного зображення у західноєвропейському живописі, що був відомий як «Чоловік скорбот» (рос. «Муж скорбей») і представлений у творчості А. Дюрера, Майстра Франке, Лоренцо Монако, А. Мантеньї, А. Караччі та ін. Проте іконографію «Чоловіка скорбот», що розвинулася на Заході з візантійського типу «Христа у гробі», все ж не можна вважати рівнозначним розвитком цієї теми, оскільки, починючи з часів Ренесансу, в подібного роду роботах домінуючим стає певний натуралізм зображення Страстей Христових, точніше їх наслідків, про що свідчать твори Г. Гольбейна («Мертвий Христос у гробі») та його сучасників, причетних до німецької живописної школи XVI ст. Духовний символізм тут дещо поступається місцем експресивному акцентуванню уваги на ранах скаліченого тіла Христа.

Подібного роду підхід до тлумачення цієї теми пов'язаний не тільки з ренесансними шуканнями західноєвропейських майстрів, але й з їх духовно-релігійними настановами, що в одному випадку (католицтво) акцентували протиставлення-антитезу жахів Розп'яття та Христового Воскресіння, в іншому (протестантизм) апелювали до підкреслення ключових тез «теології хреста» як засобу духовного перетворення людини (див. вище).

С. Аверінцев у своїй книзі «Інший Рим» неодноразово підкреслював, що західноєвропейське християнське мистецтво, починаючи з часів Ренесансу, «вступає на шлях, який доводить до межі емоційний поділ між скорботою Страсної П'ятниці і Пасхальною радістю. Як приклад можна назвати пізньоготичні скульптурні зображення "Crucifixi dolorosi" (Розп'ятого страждальця) і особливо контраст жахів Голгофи і слави Воскресіння у творчості великого німецького живописця Матіса Грюневальда» [2, с. 261-262].

Проте візантійське першоджерело («Христос у гробі»), як бачимо, мало принципово інший характер. На думку І. Шаліної, «умами візантійців володіла ідея об'єднати в єдиному цілісному образі святині реліквію, хрест та ікону – тобто те, що в їхньому розумінні представляло найвищий ступінь святості та зриме свідчення віри. Зазвичай це здійснювалося під час богослужіння, драматургія якого створювала необхідний для їх споглядання і поклоніння сакральний простір. Найважче було здійснити таку ідею в одному зримому образі, який сам би визначав обряд і створював навколо себе сакральний простір <…> Звісно ж, що ключовим візантійським зображенням, що відбило такий "просторовий" образ ікони-реліквії-хреста, була ікона мертвого Христа у гробі – Akra Tapeinosis» [753].

Як бачимо, в цьому іконографічному образі теми Слави і Хреста є нероздільними, оскільки, з одного боку, розп'яття – це історична подія, описана євангелістами, з іншого – воно є таїнством, що символізує в християнському вченні тріумфальну перемогу Христа над смертю і стає ознакою Його Слави. «Якщо Розп'ятий є Царем слави, то значить хрест – Його престол. Хрест є престолом Ісуса Христа подібно царям, що сиділи на троні» [265]. Відзначимо, що подібного роду паралелі у буквальному відтворенні мали місце й у візантійській імперській ритуальній традиції. Відомо, що під час прийомів самодержець сидів на двомісному троні: в будні – на правій його стороні, а в неділю – на лівій, залишаючи місце для Христа, якого символізував покладений на сидінні хрест [278, с. 105].

Отже очевидним є не тільки духовний символізм візантійської іконографії *«Царя Слави»,* або *«Христа у гробі»,* але й декларування в ній східнохристиянських догматичних настанов, у відповідності з якими Хрест і Слава Христова є нероздільними поняттями, що доповнюють одне одного. Окрім цього, у дихотомії «слава – хрест» у візантійському релігійному світосприйнятті та церковному мистецтві однозначно домінуючою виступає саме славословна якість, про що в свій час писав П. Флоренський, вбачаючи в «надгробному риданні» видіння співу «Алілуя» (див. вище). Аналогії до

цієї традиції С. Аверінцев також бачив у зображеннях Розп'яття у візантійських та російських іконописців, «які не тільки позбавлені будь-якого натуралізму (і експресіонізму) – більше того: лінії розпростертих рук Розп'ятого вже передбачають своїм окриленим розмахом Великодню невагомість. Перед обличчям таких образів Голгофи можна пережити весь парадокс містики, в рамках якої Страсна П'ятниця і Великдень постають абсолютно нероздільними. Саме страждання Христа і є Його перемогою» [2, с. 262]. Тим самим тема мук Спасителя завжди обертається темою вищого тріумфу, що отримує відповідне відображення у культовому мистецтві.

Зазначимо також, що цей органічний зв'язок між тріумфальною славою та стражданнями у східнохристиянській (візантійській) практиці стосується не тільки співставлення Страстей Христових та Великодня, але всього євангельського оповідання, в тому числі і Різдва. Порівнюючи його трактування у західній та східній християнських практиках, С. Аверінцев зазначає: «Західний різдвяний настрій часом ризикує здатися в православній перспективі зведеним до сакрально-затишної сімейної ідилії. Зрозуміло, і для православного віруючого Різдво Христове – це mysterium gaudiosum; але те, що Божественне Немовля з самого початку постає як уготована Жертва Голгофи, забирає у настрою ідилії всяку однотипність. В "радісному" вже присутнє "скорботне"; але ще більш принциповим для православної свідомості є передчуття "славного" в "скорботному"» [2, с. 261], що, додамо, власне і складає підґрунтя алілуйної якості християнської культури. Не даремно богослужіння Страсної Суботи органічно включає так звані «похвали» – славослів'я Гробу Господню.

Все це в сукупності породжує особливий підхід в цій традиції і до сприйняття смерті, що в межах окреслених релігійних настанов мислилася як «народження у вічність», що долає страх перед межею між життям і смертю та знаменує духовне сходження людини. «Парадоксально, але самі страждання Христові, смерть і поховання – те, що завжди пов'язується із руйнуванням, осмислюється [у межах візантійської традиції] як творення,

новотворення» [117, с. 544]. Внутрішнє духовне переживання передодня Христового Воскресіння, яке неможливо виразити словами, передбачає певну сакральну «тишу», відтворену у піснеспіві «Да мовчить всяка плоть людська…» (рос. «Да молчит всякая плоть человеча и да стоит со страхом и трепетом…»), що теж завершується співом «Алілуя».

Позначена славослівна традиція, таким чином, складає базовий духовний сенс східнохристиянської культури, в тому числі у її візантійській «моделі». Теократичний характер влади в імперії ромеїв передбачає проектування настанов духовно-культової практики і в державно-політичне життя імперії, що позначилося перш за все, як зазначалося вище, на специфіці візантійського придворного церемоніалу, різноманітні форми якого являли собою його сакральну сутність. С. Сорочан у фундаментальному дослідженні «Ромейське царство» акцентує увагу на характерних паралелях між земним та небесним світами в уяві візантійців: «Якщо Бог – Пантократор, глава всього існуючого світу небесного і земного, то василевс – Космократор – глава ідеального земного порядку – таксіса, управитель і видавець законів, які ніхто не в силах скасувати. Це була напівбожественна висота, але, зауважимо, не божественна» [597, с. 18].

Відповідно, всі візантійські церемоніальні «сценарії», що формувалися протягом багатьох століть, репрезентували офіційну концепцію величі імперії та харизматичний ідеал свого правителя. Історична практика донесла до сьогодення значну частину подібної придворної славословної ритуаліки, в межах якої особливе місце займали *прокінсіс* та *парастасіс*. Їх сутність зводилася до ефектного представлення фігури імператора, його сім'ї та найближчого оточення як причетних до небесного світу. Важливими складовими цієї ритуаліки були так звані церемонії «*явлення», «піднесення»* та *«віддалення» імператора*, що передбачали також наявність «трону прославлення».

Широко відомим був також ритуал *«підняття імператора на щит»*, що мав безпосередні паралелі з Божественною Літургією, зокрема із

заключною частиною «Херувимської пісні» [521, с. 105], яка, до речі, теж завершується урочистим співом «Алілуя». Протягом значного періоду у візантійській придворній практиці затребуваною була ціла низка жанрів, безпосередньо пов'язаних саме зі славослів'ям. В їх числі *поліхроній*, *акламації*, що використовувалися також і в богослужбовій практиці. Урочистість придворної імперської ритуаліки доповнювалася також хвалебними *євфіміями* та *енкоміями,* що мали перетин з типологічними ознаками панегірика. Названа жанрова сфера, популярна у придворних колах та оточенні імператора, процвітає, на думку Дж. Денніса, навіть тоді, коли Візантійська імперія занепадає. «Магія хвалебних слів, співзвучних святковому антуражу палацу, допомагала дистанціюватися від реалій життя країни» [521, с. 197].

М. Поляковська у своїй монографії, присвяченій візантійському палацовому церемоніалу, також вказує на ще одну показову прикмету імператорських «хвалінь», що також мають перетин з позначеною вище культовою практикою. Мова йде про так звану «абсолютну тишу», «священну тишу» або «ритуальне мовчання», що мали не менш яскравий ефект, ніж величальні промови, панегіричні хвали та пафосна музика у виконанні кратів та псалтів. «Мовчання, тиша завжди входили в число способів презентації влади: не випадково в ранні періоди візантійської історії була така посада як селенціарій – охоронець тиші <...> Тиша, передбачена церемоніалом, багаторазово посилювала відчуття позачасовості того, що відбувалося в залі <...> Акти тріумфу були органічно вплетені в сценарій презентації влади, посилюючи значущість попередньої їм "надчасової" сакральної тиші» [521, с. 74, 196].

Отже, і культова практика Візантії, і тісно з нею пов'язана придворна імперська ритуаліка, що в сукупності складали базис для «симфонії влад» та Порядку в його високому духовному розумінні (євтаксія), безпосередньо були пов'язані саме зі славословною традицією, сприяли її формуванню на самих різних рівнях – богословському, літургійному, ритуально-

придворному, мистецькому. Окрім цього, саме у візантійській культурно-історичній та духовній практиці формувалися зазначені вище підходи до відтворення алілуйної парадигматики, один з яких завжди орієнтувався на масштабну динамічну репрезентацію із залученням максимуму виразних засобів, в той час як другий апелював до «сакральної тиші» та їх граничної мінімалізації.

При досить високому рівні розвитку всіх сфер мистецької діяльності візантійський «храмовий синтез мистецтв» (П. Флоренський) все ж характеризується домінантною роллю співочо-музичної якості, представленої концепцією «ангелогласного співу», численні форми якого були доречними не тільки в церковній практиці, але і в побуті. Крім цього на останньому етапі свого історичного існування, окрім вельми розвинутої сфери гімнотворчості, суттєве місце у візантійській культурі займало мистецтво *калофонії* [див. докладніше про це: 13; 561; 54; 263 та ін.].

В медієвістичній дослідницькій літературі він визначається як стиль співу, що формувався під безпосереднім впливом ісихастського богослов'я. Відомий факт, що один з класиків цього напрямку співацького мистецтва, співвідносного з Палеологівським ренесансом, преподобний Іоанн Кукузель безпосередньо практикував ісихію [263, с. 155]. Згідно з узагальненнями М. Александру, у числі найбільш показових якостей цього стилю виділяється надзвичайно багатий за прийомами викладу мелос з широким діапазоном (амбітусом) та значною роллю мелізматичного фактора. Для нього також показовим є поступовий рух мелодії з уникненням стрибків на широкі інтервали.

Окрім цього калофонія характеризується широким використанням високого регістру і низхідних мелодійних послідовностей, які дуже високо цінувалися та надавали мелодії «солодкість» [13, с. 579]. Додамо також, що ці типологічні ознаки, дотичні саме до славословного звуковираження «невимовного», показові не тільки для розділів «Алілуя», славослів'я,

величань тощо, а для всього богослужіння в цілому, яке мислилося візантійцями як «невпинна доксологія».

Серед прийомів, показових для мистецтва калофонії, дослідники виділяють так звані *дохи* – «мелодії прокімнов грецького калофонічного стилю утрені. У візантійський період цей термін позначав [також] урочисту зустріч імператора і його сім'ї в дні великих церковних свят: під час ходи імператора з придворними з палацу в собор Св. Софії на певних значущих зупинках діми та їх хори (доместик, глашатаї і народ) вітали його радісними вигуками, які відповідали святу» [54, с. 105].

Отже, калофонічний стиль як одне з найвищих досягнень духовної культури Візантії, її «обличчя», являє собою високопрофесійну форму славословного співацького мистецтва. В його межах, з одного боку, поєднані ідеї злиття богословського розуміння творчості, що генетично сходить до сакрального світу, та духовного сходження-преображення людини, причетної до цих процесів. З іншого боку, калофонічна практика ще раз підтверджує закладену саме у візантійській культурно-історичній традиції ідею «симфонії влад», що відтворювала у зримих формах спрямованість людського буття до вселенського Порядку (євтаксії). Зазначена традиція – знак не тільки духовної висоти візантійської цивілізації, але й того спадку, котрий багато в чому визначив світосприйняття та культури інших народів, в тому числі у відтворенні її славословної якості. Сказане є співвідносним і з західноєвропейською культурно-історичною традицією, а також з культурою слов'янських народів, в тому числі й України.

В даному підрозділі нашого дослідження увагу також зосереджено на візантійській спадкоємності України в класичний період Нового часу, для якого показовою є унікальність національного та духовно-релігійного вибору країн далекого і ближнього зарубіжжя.

Згідно з працями видатних істориків України (М. Костомаров, Дм. Чижевський, М. Грушевський, І. Огієнко, І. Шевченко та ін.), шляхи її розвитку тісно пов'язані зі спадком візантійської культури. Як зазначає

В. Храмова, «зовнішній культурний вплив стає принциповим лише тоді, коли перетворюється на органічну компоненту власної культури. Для більшої території України такою компонентою стало візантійське православ'я, що зумовило релігійну формацію української душі, але з характерним послабленням західноєвропейської екстраверсії та посиленням інтроверсії» [727, с. 21]. Подібне серединне (в географічному та культурно-історичному плані) положення України в європейському соціокультурному просторі визначило специфіку її світовідчуття, закарбовану в тому числі в символічній назві праці І. Шевченка «Україна між Сходом і Заходом» [761]. Узагальнюючи сутність перетинів названих традицій, що формували не тільки національну українську самосвідомість протягом декількох століть, але й вітчизняну культуру, О. Козаренко розглядає її численні напрацювання в контексті «слов'яно-греко-латинської єдності, що стала відповіддю вітчизняного інтелектуалізму на нові умови існування, дальшим розвитком питомого українсько-візантійського європеїзму» [318, с. 106].

Відзначимо, що в межах української культури гімнічно-славослівна традиція у всій різноманітності її жанрово-стильових проявів займає досить суттєве місце, про що свідчать численні медієвістичні розвідки українських авторів, в тому числі Ю. Ясиновського, який відзначав, що «впродовж століть церковна музика була єдиним полем, в якому формувалися стереотипи національного музичного професіоналізму <…> В цьому яскравому музичному полі формувався інтонаційний фонд української музики, що став засадничою формою поєднання різних творчих шкіл» [797, с. 27].

Згідно зі спостереженнями багатьох науковців, українська церковно-співацька практика виявилася сприйнятливою до гімнографічного спадку Візантії, в тому числі і до згадуваної вище калофонії як мелізматично-фігуративного мистецтва, зосередженого на славословному текстово-інтонаційному відтворенні духовних істин східного християнства. Її вплив був визначений не тільки православним сповідуванням, але й широкими

соціально-культурними та духовними зв'язками грецького Сходу та України, що особливо активізувалися після падіння Візантійської імперії та мали прояв у створенні в Україні так званих Братств. «Всебічне розширення греко-українських зв'язків у XV–XVII ст., зростання питомої ваги греків у суспільстві дають можливість І. М. Голеніщеву-Кутузову відзначати "сильний новогрецький вплив" як одну з особливостей українського гуманізму» [168, с. 9]. Специфіка останнього мала також суттєвий духовний ґрунт і в українському ісихастському відродженні кінця XVI – початку XVII століть, про що свідчить діяльність Іоанна Вишенського, Іова Княгиницького, Іова Почаївського (Желізо), Ісайї Копинського та ін. [263, с. 159-169].

Славословною основою та її духовною ґенезою відзначений знаменитий український ліризм, проромантичні якості якого жодною мірою не пов'язані із індивідуалізмом, невідривним від романтизму як такого. Унікальною в цьому плані є згадувана вище фігура Г. Сковороди, що у добу пануючого атеїзму захищав віросповідні настанови «любомудрія», «духовної радості», творіння «во Славу Божу», і тим складав паралель Паісію Величковському, який ціною розлуки з Вітчизною, в православних Молдові та Румунії відстоював церковну вченість, закладаючи тим самим основи Православного відродження в добу романтизму.

Славослівна традиція втілилася і в поетиці українського канта, яка, на противагу Заходу і навіть російському Сходу, зосереджувалася на повчальній ліриці, дидактичність якої впізнавалася не тільки у тексті, а й у її фактурних показниках, що мали перетин зі староцерковним трирядковим співом (рос. «троестрочие»), тоді як в потужних кантових шарах західноєвропейської музики, наприклад, в «Оді до Радості» у фіналі Дев'ятої симфонії Л. Бетховена, вказаний фактурний індекс втрачається, а з ним – і славильний стрижень, невідривний від староцерковного принципу храмового співу. На кантовій основі склалася музика Гімну Україні М. Вербицького, чим

національне уславлення принципово розділилося із Мазуркою Домбровського, текст якої явно впливав на віршові рядки.

«Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського звично зіставляють із італійською оперою-буффа, хоча самий план опери із мовленнєвими вставками вказує на вирішальну роль для композиції французького, але не італійського зразка. В даному випадку мова йде про типологічні ознаки «опери спасіння», яка була досить популярною на рубежі XVIII–XIX ст. Цей жанр високо цінував Л. Бетховен, який склав свою єдину оперу «Фіделіо» в орієнтації саме на його поетику. Показовим є також той факт, що в цій опері майже вся третя дія складає Славу доброчесній Владі, яка спроможна за вищими моральними нормативами підтримати достойних та принижених.

Наявність кантових фрагментів, славильна специфіка яких є очевидною, засвідчує чуйність С. Гулака-Артемовського як співака-композитора до старомістеріальних вимірів тієї ж «опери спасіння». Формальним показником вказаної спорідненості виступає рондальність у композиції. Її і знаходимо в «Запорожці за Дунаєм», що певною мірою випереджає закономірності опери-притчи XX ст., показові для драматургії «Діалогів кармеліток» Ф. Пуленка та ін. Тричі звучить кант в опері у чистому вигляді в устах козаків, з яких завершальний «Там за тихим за Дунаєм» безпосередньо покликаний уславити Україну-Батьківщину.

Такий нахил чуйно підхоплюють автори XX ст., з яких особливо виділяється М. Леонтович з його безсмертним «Щедриком», Б. Лятошинський зі Слов'янським концертом, В. Сильвестров із Малими кантатами та ін., що втілюють той «романтичний потенціал без романтизму», який так відрізняє Україну від її мистецького оточення. Сказане є показовим і для хорової спадщини естонця А. Пярта, і українського митця М. Шуха та їх сучасників, що увібрали в себе як жанрово-стильові, так і духовні шукання постмодерну. Відзначаємо спеціально той момент втілення в Україні вказаного християнського комплексу Слави, який постає в чистоті торжества цієї ідеї, минаючи драматично-трагічні «тернії Слави», коли навіть йдеться

про *реквіємні* втілення гімнічності у літургійному розкладі Служби (див. твори М. Шуха).

Всі ці приклади української поетико-музичної творчості генетично знову ж таки сходили до давнього досвіду освоєння Київською Руссю сакрально-інтонаційної сутності візантійської гімнографії, на тлі якої сформувалися так звані «пісні-хвали». Останні, на думку Ю. Ясиновського, «є особливим видом прославного співу, у яких оспівувався героїзм князів і воїнів в обороні рідної землі. Вони тісно були пов'язані з билинною епікою, фольклорними жанрами, зокрема колядками та веснянками, з південнослов'янськими "славами" на честь патріархів роду; пізніші українські думи генетично також були пов'язані з піснями-хвалами» [797, с. 53].

Останнє зауваження є досить показовим, оскільки, згідно з фольклорними дослідженнями М. Дмитренка [206], С. Грици [172], Ф. Колесси [320], заключна частина української думи обов'язково включає так званий «славень». При цьому «думи як твори з розгорнутим епічним сюжетом вибудовані за схемою: заспів або зачин ("заплачка"), епічна оповідь – розгортання колізії з невеликими ліризованими відступами, кінцівка ("заключка") та "славослів'я", "славень"» [206, с. 28]. Подібне славослівне завершення епічного оповідання виявляє очевидну контактність українських дум з поетикою хвалебних псалмів (див. вище). Думові «кінцеві молитовні інвокативи, слава-хвала й благословіння, які виконують функцію сталих формул логічного завершення наративу, та є інтенціональною частиною твору, де звучить звернення до вищих сил про укріплення духу люду, що слухає співця: "Благословенний Господь, Бог Ізраїлів звіку й навіки! І весь народ нехай скаже: Амінь! Алілуя!"» [172, с. 52]. Додамо також, що об'єктом слави стають видатні постаті української історії, українського козацтва, тобто ті, хто не тільки достойно її представляє, але й своїм життям, думками, подвигами фактично уособлюють національний ідеал, приклад для наслідування, що сприяє процесам духовного єднання нації.

У фольклорній традиції маємо спеціальні тембрально-артикуляційні прийоми співу «по-церковному», в наслідування візантійства, коли чоловіки, співаючи в побутті, трималися у досить високому регістрі (але не фальцетували), тоді як в церкві, чи включаючись в духовний жанр канта-псальми поза церквою, тяжіли до басіння. Так візантійська традиція, відзначена Ісідором Севільським ще на зорі візантійства, вказувала на «неприродність» (вишуканість, надбуттєве призначення) церковного співу, виявлену у свідомому уникання діапазону мовлення [605, с. 19]. Ця традиція увійшла і в козацько-фольклорні виміри України (в паралель до подібного ж відношення у східноєвропейських традиціях Росії і Білорусі).

Більшість дослідників констатує, що одним з носіїв даної традиції в Україні було середовище так званих «старців», що все життя було пов'язане саме з українським козацтвом та його славною історією. Даний факт виявляє надзвичайно глибоку релігійність цієї верстви українського народу, що в період свого розквіту фактично представляла націю у європейській спільноті (Україна як «козацька нація»). Тут звертаємо увагу на представництво нації через той чи інший соціальний шар – наприклад, бюргерський в лютеранській Німеччині, який об'єктивно став і опорою лютеранства і з цим національної свідомості у цілому. В історії України маємо певну подобу до Польщі, яка усвідомлювалася, в силу історичних обставин безупинних воєн в добу Великої Польщі, як нація лицарського вираження в шляхті. Козаки – православні шляхтичі, потомки київських князівських родів в основі своїй, лицарський шар, який боронив від ворогів і Заходу, і Сходу рідну землю, – були гордістю, надією, стрижнем національного буття.

Не випадково тому концепт «слави» в українському світосприйнятті пов'язується саме з козацтвом. Слава в її загальному позитивному та негативному значенні на рівні одного з найважливіших концептів українського дискурсу розглядається в монографіях В. Кононенка [326], І. Дзюби [203], а також у статті Б. Стебельського [606]. Аналітичні узагальнення особливостей його побутування у фольклорі та українській

поетичній творчості приводять названих авторів до діалектичного розуміння сутності цього поняття, а саме: шлях до істиної слави лежить через терпіння, страждання, нерідко – приниження. Подібне тлумачення виявляє східнохристиянську (візантійську) ґенезу семантики «слави», тобто символізує передбачення «славного» у «скорботному». В українській духовно-музичній та паралітургічній традиції позначена тематика сконцентрована в жанровій сфері духовної пісні, зокрема, у хвалебних псальмах («благодарєнія», «величання»), поетика яких формується, починаючи ще з XVII століття.

Отже трактування «слави» у всій різноманітності її смислових складових, шлях до осягнення її духовних висот, що лежить через подолання численних перешкод як особистісного, так і загальноісторичного плану, – все це в сукупності дозволяє розглядати це поняття на рівні певного морально-етичного закону, що відрізняє українську національну самосвідомість. Як пише Б. Стебельський, «“слава” – це ніби етичний закон, це осуд, що стоїть на стороні моралі людини-одиниці, спільноти як цілості і народу у всіх його поколіннях. Добра слава є найвищою нагородою, погана слава – найвищою карою, що тяжить п’ятном не лише над живими, але й над мертвими. Цей національний етос українця є кодексом честі, береже його від злої слави і стимулює до доброї, підносить його до ідеалістичних вартостей» [606, с. 183].

Аналогічне тлумачення «слави» як «атрибуту національного буття» демонструє і творчість Т. Шевченка, яка присутня в ній на рівні «універсального мотиву», про що пише І. Дзюба. «Поняття СЛАВА у Шевченка небувало демократизоване та соціалізоване, а водночас сповнене історичного змісту – й історіотворче. Воно й культуротворче (“наша правда, наше слово”). В загальному кажучи, СЛАВА – це правда буття України, модус самоствердження українського народу» [203, с. 634] і, додамо, його глибокої релігійності та одвічної спрямованості до «сакрального світославлення».

Літературні здобутки України в особі Т. Шевченка також щедро відзначені *поемністю* викладення, яка ніяк не складає національного надбання, але усталилася на підйомі «кельтської хвилі» (див. «Поеми Оссіана») у функції емблематики національної слави взагалі. Більшість крупних поетичних творів Шевченка написані у жанрі *поеми,* типологія якої спирається на змістовний ореол уславлення героя чи героїв поетизації, тобто *майстерного* подання їх доблесті і Слави. Певну паралель до подібної славослівної поемності у творчості Кобзаря складає і хорова спадщина М. Лисенка («Радуйся, ниво неполитая», «На вічну пам'ять Котляревському» та ін.), а також славильно-переможний фінал його «Тараса Бульби».

Повертаючись до спадку Т. Шевченка, відзначимо, що при всіх його «гойєсках» у вигляді символічно-експресіоністичних заявлень у ряді композицій суттєвою залишається бідермаєрівська *замилувана* лірика *захвату* красою національного побуту і природи рідного краю – типу «Садка вишневого коло хати…». І в цьому ж ключі Уславлення виділяється із символістського оточення на початку XX ст. лірика П. Тичини, зокрема «Сонячні кларнети», що самою назвою стверджують гімнічний тонус викладення образу.

У паралель до літературного втілення шевченківської поетики особливого роду бідермаєрівське начало живить малярство Т. Шевченка, уславлюючий стимул якого проявляється в *парсунності* його образів, явно складених у продовження романтизму його величного вчителя К. Брюллова, але явно позбавлених життєвої динаміки на користь статуарності, спорідненої з іконописом (пор. із *сарматизмом* в польській літературі і зображальності на початку XIX ст.).

Укоріненість семантики Слави в її релігійно-духовному тлумаченні пов'язана не тільки з гімнотворчою та фольклорною традиціями, але й з іконописною. Згідно з дослідженнями О. Шевлюги [759], Дм. Степовика [609], М. Гелитович (М. Федак-Гелитович) [694; 145], Л. Обухович [489] та ін., іконографічний образ «Спас у славі» та подібні до нього посідають

суттєве місце в культовому мистецтві України, починаючи вже з XIV ст. Маючи у якості зразка візантійські першоджерела, цей іконопис згодом набуває національних рис, споріднених в тому числі з розповсюдженням на українських землях паламітського вчення про «реальність Божественної енергії».

Л. Обухович, досліджуючи побутування «Спаса у славі» як аналога «Пантократора» на Волині, зазначає: «Ця ікона є унікальним і найдовершенішим твором сакрального мистецтва цього сюжету. Схема композиції Спасителя на престолі в трьох мандорлах (німб на повен зріст) склалася в завершену цілісність у богословських колах православної Волині. Про це говорять дослідники іконопису, опираючись на збережені пам'ятки, відкриваючи високий духовно-релігійний та культурно-мистецький рівень розвитку Волині. Ця композиція не була відома візантійській іконографії, де можна знайти лише окремі її компоненти в різних іконних зображеннях». Дослідження цитованим автором символіки цього культового твору приводить до висновків щодо суттєвої ролі в ньому Світла як одного із символів Божества: «В іконі застосовано особливий художній засіб: одяг Христа покритий золотим і срібним асистом – короткими рисками, які знаменують Божественне світло <…> Краї ікони оформлено "ковчегом". Це особливе вискоблювання дошки, коли краї залишали вищими, а середину – поле образа – поглиблювали. Дошка мала нагадувати Ноїв ковчег спасіння та місію Ісуса Христа як новозавітного Спасителя світу» [489].

Менш поширеною, але досить відомою була в Україні також іконографія «Спаса у гробі» (див. вище), що мала також візантійське походження. М. Федак-Гелитович у своєму дослідженні, присвяченому цьому образу, вказує на той факт, що «в українському мистецтві зображення Христа у гробі набуло більшої популярності у церковній тканині, де провідною була тематика Христової жертви. Ікона зі Старого Самбора привертає увагу в ході досліджень антимінсів із цим сюжетом. «Український варіант середньовічної іконографії «Христос у гробі» нам демонструє лише

ікона зі Старого Самбора, що є унікальним прикладом цього сюжету в українському малярстві. Анонімний іконописець органічно синтезував набутки візантійськогої традиції та віянь західноєвропейського мистецтва» [694]. Сказане повною мірою виявляє специфіку українського світовідчуття, що формувалося «між Сходом і Заходом», в тому числі у відтворенні славословної сакральної тематики.

Духовний досвід творчо-мистецького надбання України, в якому органічно поєднані національні архетипові традиції, візантійські першоджерела та художні відкриття західноєвропейського мистецтва, засвоєного на ґрунті православ'я, – все це знайшло органічне втілення і в вітчизняному образотворчому мистецтві у першій половині ХХ ст.

Прорив українського живопису на світовий рівень визнання, здійснений К. Малевичем і М. Бойчуком на початку ХХ ст., безсумнівно насичений ритуально-релігійною символікою, яка привнесла у їх модернізм дихання Славослів'я через зображальність, живлену умовністю народної обрядності у першого й відвертим звертанням до провізантійських іконописних засобів у другого. Відзначимо, що «слов'янський експресіонізм» К. Малевича відверто позбавлений карикатурно-жахаючого ракурсу, показового для його класики – німецького експресіонізму. Закладені в Україні модерністські-авангардистські відкриття М. Врубеля і В. Кандинського, знов-таки, у порівнянні із символізмом і експресіонізмом Заходу, позбавлені, через іконописні прийоми у першого і через наближення до абстракціонізму у другого, зрощення з антиестетикою проекспресіоністського і саме експресіоністського виявлення.

Н. Руско, аналізуючи філософсько-релігієзнавчий контекст українського (галицького) іконопису та живопису вказаного періоду, констатує наявність славослівно-подячного тонусу творчості М. Бойчука, відзначеного рисами неовізантінізму початку ХХ ст. «Його [Бойчука] релігійність здається нам дуже близькою до того відчуття, яке було сформульоване Т. Шевченком: «Дякую Тобі, Боже, що наділив Ти мене

почуттям людини, яка любить і бачить прекрасне, досконале у Твоєму нерукотворному нескінченному творінні. Якби краса у всіх своїх образах хоча б на половину людства мала свій благодатний вплив, тоді б ми швидко наближалися до досконалості й нарешті олицетворили б собою божественну заповідь нашого божественного Вчителя». М. Бойчук прагне поставити людину перед Богом і водночас залишити її з красою природи. Людина розвиває свої здібності через гармонію з природою. Але вона не стільки споглядає, скільки живе в оточуючому світі, в одних ритмах з ним через посередництво своєї праці, через дієву любов-взаємодію» [557, с. 161].

Повертаючись до найбільших літературних відкриттів XX ст., до кінематографу минулого століття, знаходимо у вершинних точках виявлення національного генія – гімнічно-славильні принципи вираження: «Собор» О. Гончара, «Земля» О. Довженка, «Тіні забутих предків» С. Параджанова та ін. Очевидним є тяжіння до абстракції високого порядку, освяченої ритуально-релігійною Славильністю.

Узагальнюючими зроблені спостереження й порівняння виступають такі тези:

- візантійська першість в християнізації Європи і реалії започаткування у Візантії християнської догматики в цілому і спеціально Православ'я стверджується в багатстві обрядності Уславлення Божественої Досконалості і її відтворенні в земному бутті імператора – в біблійній паралелі до Мойсея і пролонгації Уславлення героїв націй і країн в їх Обраності;

- візантійському джерелу зобов'язане виникнення класики вокалу – калофонії, яка згодом мала широке виявлення в bel canto оперного співу, а в добу державного розквіту Візантії знаменувала висоту професійних здобутків церковного співу як втілення Радості Славослів'я Господа; спів по-церковному, тобто вокально, склав самостійну ланку в народній традиції, не змішуючись з «вуличним» співом і засвідчуючи укоріненість християнської традиції у фольклорі України;

- гармонія влад у візантійському тлумаченні виводила на уславлення особи імператора як втілення Божественної волі, що породило особливий жанр гучногласних вітань – акламацій, виконуваних хором і соло, з підтримкою інструментарієм і органом зокрема; православна зверненість до ідеальних вимірів, минаючих фізичні різноманіття, виробила особливого роду контраст у чергуванні могутнього звучання – і тиші (що у пом'якшеному варіанті стане в епоху Контрреформації, відзначеної зближенням з Православ'ям, каноном хорового співу з ефектом «луни»);

- специфічно візантійською ознакою став іконопис із жанром «Христос у гробі», в якому хресна мука і смерть подана наочно в нероздільності від Слави, яка стає символом Спасіння і Преображення;

- візантійське Православ'я, яке склало основу і стрижень християнського охоплення України, породило характерну «серединність» українського світовідчуття, в якому візантійська первісність стає відкритою до різноманіття реактивності на інонаціональні та іншоконфесійні впливи;

- візантійська основа українського іконопису виявляє особливу увагу до ідеї Уславлення Христова, народжуючи дещо унікальне в жанрі «Спас у Славі», де своєрідно поєднані ознаки образу Христа Пантократора і Спаса в Силах, демонструючи концепт Уславлення в особливого роду концентрації, що згодом буде підхоплене в національному культурному бутті;

- поетично-живописні досягнення Т. Шевченка засвідчують принципове поєднання національної сюжетики із прийомами Уславлення, розробленими в інших національних здобутках (поемність поетичного – кобзарського! – мислення, риси парсунності в картинах на національний мотив тощо); славлення склало суттєву рису модерністських виходів українських і пов'язаних з Україною модерністів рівня М. Бойчука, К. Малевича, В. Кандинського, для яких звернення до символізму та експресіонізму корегувалося конструктивним позитивом, почерпнутим із християнсько-культурних настанов Славильного мистецтва.

2.2 Поетика християнського славослів'я у духовно-стильовому річищі слов'янських культур XIX – початку XX століть

Для багатьох сучасних дослідників слов'янської культури, стурбованих проблемою відновлення національної та етнічної ідентичності, повернення до давніх міфологем та архетипових настанов духовного буття видається єдино можливим шляхом та стимулом для подальшого культурно-історичного розвитку нації. Такий розворот до своїх майже втрачених міфопоетичних першоджерел обумовлює ретельне дослідження базових архетипів національного світобачення, а також його релігійної складової. Залучення слов'янських народів до світу християнських духовних цінностей суттєво збагатило їх культуру та сприяло консолідації націй на різних етапах їх формування та еволюції. Зазначимо також, що в історії культури ці цінності, за словами С. Кримського, завжди «сприймалися як щось причетне до найвищого буття, як те, що не просто підвладне "косі часу" (смерті), а утверджує життя в його вічному оновленні» [345, с. 75].

Сказане є співвідносним і з образами Слави-славослів'я, етимологічно-семантичні показники яких, як зазначалося вище, безпосередньо пов'язані і з християнською культовою практикою та породженим нею світобаченням, і з національною фольклорною традицією. Алілуйно-славослівна парадигматика європейської культури обумовила також духовно-етичні настанови творчості багатьох її репрезентантів, визначивши поетику не тільки їх хорової творчості, але й музичного театру, що вже на ранніх етапах свого розвитку апелював до містеріально-літургійних першоджерел. Духовні аспекти образів слави-хвали на рівні провідної ідеї визначили інтонаційну та жанрово-стильову специфіку опер М. Глінки, О. Бородіна, Б. Сметани, К. Шимановського та ін., акцентуючи водночас їх взаємодію з духовно-державними та ідеологічними настановами національного світовідчуття.

Вельми показовою в цьому плані виступає оперна спадщина *М. Глінки*, зокрема його опери «Іван Сусанін». Творча особистість композитора як класика російської музики формувалася на перетині російської та західноєвропейської культурно-історичних традицій першої половини XIX століття, породивши особливе поєднання типу «російського європейця» з типом особистості, який став уособленням російської національної ідеї зазначеного періоду. Його сутність визначена не тільки створенням класичних для російської національної культури зразків опери, програмної симфонічної музики і сфери камерно-вокальної лірики, а й їх співвіднесенням з національною духовно-релігійною традицією, до якої М. Глінка був залучений на протягом усього свого творчого життя.

Вітчизняна глинкініана досить багата і різноманітна. Вона представлена фундаментальними дослідженнями Б. Асаф'єва [43], монографією О. Левашової [370; 371], дослідженнями С. Тишка [682–686], які виконують, згідно з авторським визначенням, функцію коментаря до «Записок» композитора. Особливий інтерес викликають дослідження О. Лобзакової [397; 396], Н. Серьогіної [571], Т. Щербакової [781], О. Смагіної [591; 592], Н. Бекетової [63], Т. Чередниченко [742], що фіксують увагу саме на духовно-релігійній (православній) складовій оперного стилю М. Глінки і, перш за все, його опери «Іван Сусанін», в рамках якої виявляються не просто аналогії з православною літургією, але синтез духовно-містичної складової релігійного акту і мистецького дійства.

Про продуктивність і актуальність подібного дослідницького підходу пише О. Лобзакова: «У науці донині відчувається диспропорція, при якій еволюція його [Глінки] оперної творчості і інструментальних творів розглядається в штучному відчуженні від православного культового співу. В результаті виникає відчуття існування двох різних композиторів – Глінки як автора геніальної "героїко-трагічної опери" "Життя за царя" і Глінки як автора "Херувимської"» [397, с. 49]. В кінцевому підсумку дослідниця виявляє очевидну духовно-смислову та інтонаційну схожість названих

творів. Підсумком співвіднесеності згадуваних сфер творчості та їх духовної взаємозумовленості стає наступний висновок науковця: «Глінкою був даний імпульс процесу адаптації традицій російського богослужбового співу в світській музиці XIX століття» [396, с. 38].

Більшість дослідників фіксує увагу на «комплексі єктенії» як одному з базових в інтонаційній мові його опери «Іван Сусанін», на мученицьких аспектах долі її історичного прообразу та їх темброво-інтонаційному втіленні тощо. Проте, славослівний аспект поетики оперного творчості М. Глінки, зосереджений в хорових «масивах» Прологу та Епілогу його оперних полотен, що «визріває» в вокальних партіях головних персонажів і виявляє глибинну духовно-релігійну містеріальну ґенезу музичного театру композитора (так само як і оперного жанра в цілому), поки не став предметом дослідницького інтересу у вітчизняному музикознавстві та культурознавстві.

Своєрідним підсумком духовних і творчих шукань М. Глінки можна вважати факт його спілкування з єпископом Ігнатієм (Брянчаніновим). Узагальненням їх змістовних бесід стало написане єпископом Ігнатієм на прохання самого М. Глінки есе-діалог «Християнський пастир і християнин-художник», базові позиції якого співставні і з духовним світоглядом самого композитора. Найбільший інтерес викликає теза, що узагальнює сутність духовного шляху художника, який можна співвіднести і з духовно-творчими настановами М. Глінки: «Перше пізнання людини в області духовній є пізнання своєї обмеженості, як тварі, своєї гріховності та свого падіння, як тварі занепалої. З цим пізнанням гармонує почуття покаяння і плачу <...> Плач народить свого часу радість, хоча і на землі, але не земну <...> стан вищого благоговіння, з'єднаного зі страхом, він породжується живим явищем величі Божої і зупиняє всі рухи розуму» [234, с. 188, 190, 191].

Сказане виявляємо і в скромності натури М. Глінки, його схильності до самозаглиблення, інтровертності, і в його глибокому інтересі до православної релігійності і обрядовості, і в прагненні до осягнення сутності православного

богослужбового мистецтва і фіксації його «духу і букви» в своєму творчому доробку, і в безпосередньому зверненні до релігійно-співочої жанрової сфері. Одночасно, єпископ Ігнатій згадує про духовну «радість», «стан вищого благоговіння» як кульмінаційну точку духовного світовідчуття людини, в тому числі і творчого. У християнстві даний стан часто виявляється співвідносним саме зі славослів'ям-хваленням, що становить одну з найбільш показових якостей не тільки богослужіння, а й християнського образу світу і людини. Акцентування ідеї духовної радості-славослів'я як подолання скорботи також становить, як вказувалося раніше, одну з головних рис православного світовідчуття.

Подібного роду духовне світосприйняття показово і для особистості М. Глінки, в свідомості якого «духовний плач» був невіддільний від «духовної радості», що знайшло відкладення і в поетиці його опери «Іван Сусанін». У ній композитор звертається до історичного сюжету, який набув в рамках російської культури статус «державного міфу», що співвідноситься як з російською імперською ідеологією першої половини XIX століття, так і з її національною ідеєю. Одночасно, композитор виявляє духовно-патріотичну висоту жертовного подвигу Івана Сусаніна, який в умовах визначеного «міфу» свідчить про літургійний підтекст поетики названого твору. Літургія являє собою символічне таїнство, що розгортається на «священній сцені храму», залучаючи через переживання Священної історії і Біблійного оповідання, взаємодію «верху» і «низу», єднання біблійного і історичного часу, всіх тих, хто молиться та є, одночасно, і свідками і учасниками цієї літургійної драми. Їх духовне перетворення – запорука формування соборної якості громади, що становить одну з найважливіших основ Церкви.

Окреслені риси Літургії, невичерпні у своїх духовних сенсах, протягом століть багато в чому визначали сутність і російської культури в цілому, в рамках якої «православна традиція виступає в якості інтегруючого фактора, свого роду аксіологічного "дзеркала", що стає джерелом духовного імпульсу

для світської культури, яка може здійснювати і здійснює художні задуми, асоційовані з релігійною практикою» [396, с. 7].

Сказане знайшло відкладення і в духовно-смисловій стороні опери М. Глінки «Іван Сусанін», що проявилося і в апеляції до образу історичного героя, чиї якості (духовний лідер, прагнення до самопожертви) відповідають канонам святості; і в сакралізації особистості монарха як богоданного государя; і в домінуванні в опері соборного початку, очевидного в істотній ролі хорів, які виявлятимуть ораторіальну паралітургічну ґенезу твору; і в сутності репрезентації композитором «часового континууму», що співвідноситься з «каноном циклу всенічного бдіння», тобто послідовного розгортання дії опери від подій вечора і трагічно похмурого нічного «дійства» до «світла Преображення», уособленого «рум'яною зорею», що освітила принесення жертви – загибель Сусаніна.

Інтонаційна мова опери М. Глінки «Іван Сусанін» також демонструє спряженість з літургійною якістю, що проявляється в її домінуючому інтонаційному комплексі (тонічна квінта з оспівуванням верхнього тону), що об'єднує характеристику російського світу як в хорових, так і в сольних сценах, і є генетично висхідним до так званого «обиходного ладу». Останній, на думку Г. Руднєвої, виконує роль ладової основи як церковно-співацької, так і фольклорної традиції. «У піснях з яскраво вираженими ознаками обиходного лада у відкритому або прихованому вигляді фігурує секста в різному її значенні. Це і оспівування тонічної квінти, і ходи при зміні устоїв, і висхідні стрибки після тривалого спадного руху мелодії до тонічного устою або тимчасового "мікроустою", і крайні звуки каденційних формул, і прийом розширення співочого діапазону як прагнення розкрити вокальні можливості співака...». Саме в цьому прийомі, як вважає Г. Руднєва, «криється сутність російської розспівності» [555, с. 145, 141], очевидна і для слухового та інтонаційного сприйняття М. Глінки.

Зазначена інтонаційна лейтформула опери і сполучена з нею соборна ідея всього твору знаходить своє кульмінаційне втілення в фінальному хорі

«Слався». Його яскраво виражена гімнічна природа доповнюється святковим «передзвоном» другого і третього ступенів мажорного ладу, що імітує дзвони, а також інтонаційно-поспівочними аналогіями його тематизму з церковним обиходом п’ятого гласу. На церковно-співочу природу даного хору вказує також О. Левашова, що вбачає різноманітні витоки хору «і в плавних інтонаціях стародавнього знаменного розспіву, і в потужному багатоголосному звучанні хорового партесного співу, і в переможних “віватних” кантах Петровської епохи, і в маршових ритмах військових пісень 1812 року. Особливо чутливо передані у Глинки риси російського партесного стилю XVII–XVIII століть <...> Визначальною інтонацією всього хору є плавна секундова поспівка-“розгойдування” (мі–ре–до–ре), типова для мелодій знаменного розспіву, зокрема, для поспівок розспіву “Колиска”» [370, с. 284].

Подібного роду контактність даної теми з обиходно-співочою традицією доповнюється спостереженнями Б. Асаф’єва, який вбачає в жанровій специфіці «Слався» також і риси канта. Згідно з позицією дослідника, «на Заході Бетховен у фіналі п’ятої та дев’ятої симфоній потужно перебудував кант в стимул масової переможної, святкової ходи і тріумфування. Тоді стало можливим і глинкінське своє, своєрідне, народне “Слався” – як велике узагальнення народних сил, але не в межах тільки селянської пісенної стихії» [43, с. 213].

Славління, славослів’я, як вказувалося раніше, становить одну з універсалій християнської культури в усьому розмаїтті її конфесійних проявів, в тому числі і в російській православній традиції. О. Лобзакова, аналізуючи духовну музику М. Глінки, вбачає в його «Херувимській пісні» (один з центральних моментів Божественної Літургії), створеної у 1837 році, інтонаційні аналогії з хором «Слався», а також з базовою ідеєю опери в цілому, апофеозно репрезентованою саме в Епілозі: «Основна ідея Херувимської – очікування Христа – Небесного царя – є співзвучною

центральному мотиву опери: очікуванню народом царя-захисника» [397, с. 49].

Домінантно-кульмінаційна роль хору «Слався» в опері визначена також і тим фактом, що його базова тема інтонаційно «визріває» протягом всієї опери, «проростаючи» в її кульмінаційних зонах, пов'язаних, перш за все, з партією Сусаніна, точніше, з найбільш драматичними епізодами його жертовного подвигу, представленими в III дії (аріозо «Великий і святий наш рідний край»), а також в кульмінаційній сцені фінального поєдинку між Сусаніним і поляками (IV дія). Подібного роду прийом важливий не тільки з суто драматургічної точки зору, але й з духовно-смислової, що виявляє сутність православного світогляду. Однією з показових його рис виступає, за визначенням С. Аверінцева, «передчуття "славного" в "скорботному"» [2, с. 261], аналогом яких на Заході виступає діалектичне співвідношення «теології слави» та «теології хреста» (див. вище).

Драматургічна роль та інтонаційно-смислова специфіка хору «Слався» виявляється безпосередньо співвідносною з подібним світосприйняттям, що підтверджується ідеєю всього Епілогу, який вміщає в себе також тріо-реквієм в пам'ять про мученицьку смерть Сусаніна, обрамлений глинкінським «гімном-маршем». Ідея славлення, тільки в епічному варіанті фактично закладена і в хоровій Інтродукції аналізованої опери, що являє собою не тільки величний образ Батьківщини, а й (за задумом М. Глінки) ідею єднання російського мелосу з традиціями західноєвропейського поліфонічного мистецтва, яке символізувало в рамках культури першої половини XIX століття високе духовне начало.

Показово, що фінальна фуга Інтродукції по суті об'єднує дві теми, генетично пов'язані як з російською фольклорною традицією (чоловічий хор – солдатські, молодецькі пісні; жіночий хор – веснянки), так і з літургійною. Якщо ладово-інтонаційна мова першої теми, як вказувалося раніше, пов'язана з традиціями «обиходного лада», то жіночий хор, за

спостереженнями О. Смагіної, має інтонаційні аналогії з пасхальними ірмосами С. Дегтярьова [див. про це докладніше: 592, с. 20].

Відзначимо, що подібне хорове величальне обрамлення опери показово і для інтонаційно-драматургічного задуму «Руслана і Людмили». При цьому глинкінська концепція даного твору, зберігаючи зв'язок з язичницьким контекстом пушкінської поеми, разом з тим виявляє також перетин з ідеями і категоріями християнської етики – уславленням Любові, прагненням героїв до духовного самовдосконалення, що стає залогом відновлення світового Порядку, який вінчає цей епічний твір. Уособленням останнього стає величний хоровий фінал «Слава великим богам», що концентрує в собі базовий інтонаційний матеріал всього твору.

Отже, поетика опери М. Глінки «Іван Сусанін» демонструє спряженість з літургійним дійством, що проявляється в домінуючому інтонаційному комплексі (тонічна квінта з оспівуванням верхнього тону), що об'єднує характеристику російського світу як в хорових, так і в сольних сценах і генетично є висхідним до «обиходного ладу», що виконує роль ладової основи як церковно-співацької, так і фольклорної традиції. Один з ключових номерів опери – хор «Слався», що виражає її духовну і релігійно-етичну ідею та інтонаційно «визріває» протягом всього твору, фіксуючи тріумфальний підсумок ідеї «славного» в «скорботному», також співвідноситься за своїми жанровими витоками з літургійною практикою. В їх числі традиції канта, «гімну-маршу», партесного стилю, ритмо-інтонацій церковного дзвону, а також поспівок знаменного розспіву, що доповнюються апелюванням до респонсорно-антифонного фактурного принципу. Інтонаційно-смислова роль позначеного хору як кульмінації всієї вистави, що узагальнює його ключову релігійно-державну ідею, демонструє також його співвіднесеність і з алілуйно-славослівною парадигмою європейської культури, націленою на виявлення її соборної якості.

Актуальність дослідження спадщини *О. Бородіна* визначена її незгасною виконавською і слухацькою затребуваністю та відповідною

потребою усвідомлення художніх творів згідно з «духом часу» [143]. Численні постановки його «Князя Ігоря», затребуваність творчості композитора у сучасній концертній та учбово-педагогічній практиці щоразу виявляють нові «герменевтичні кола» як його творів, так і його яскравої особистості, універсалізм якої має аналогії з видатними представниками ренесансної культури.

Бібліографія наукової та творчої діяльності О. Бородіна, включаючи книги С. Діаніна [204], А. Сохора [599], А. Зоріної [253], у публікаціях останніх десятиріч поповнилася описами авторського плану оперного опусу композитора, суттєво відмінного від представленого редакторами (див. матеріали Г. Буличової [103], С. Стасюк [603], Ш. Гареєвої і С. Платонової [137]. І саме цей авторський варіант виявився дотичним до актуальних пошуків смислу та історичних подій XII чи XIII ст., відображених у «Слові», і оперного подання останніх.

Проте в сучасному мистецтвознавстві та культурознавстві досі недостатньо висвітленою залишається унікальна здатність О. Бородіна працювати в різних галузях наукової і творчо-музичної діяльності, випереджаючи тим самим позиції XX ст., для творців якої П. Валері зазначив «Систему Леонардо да Вінчі» [див.: 111, с. 24-58]. Причому в тих різних сферах науковця-хіміка і композитора-купкіста О. Бородін визначився саме в напрямі уславлення здобутків Русі, випереджаючи розвідки Л. Гумільова щодо памфлетних сторін змісту знаменитого «Слова».

Мета дослідження – виділення у сукупній смисловій спрямованості творчої, науково-природознавчої і композиторської діяльності О. Бородіна засобів втілення національної слави через суттєві у світовому обсязі здобутки науковця-хіміка, духовну велич національної культурно-історичної традиції та її втілення в творчому спадку композитора. Наукова новизна зумовлена новаційним ракурсом подання науково-природознавчих звершень О. Бородіна і виразності опери «Князь Ігор» як співпадаючих не тільки за хронологією їх вибудови, але і за мислительним принципом «вирощення з

молекулярного рівня сенсу цілого», а також переоцінкою історичного тла «Слова о полку Ігоревім», як то демонструють розвідки Л. Гумільова і оригінальний авторський задум О. Бородіна, що має певні розбіжності з відомим редактованим варіантом опери.

Національні показники мислення О. Бородіна становлять прояв його ментальних орієнтирів, які всі без винятку автори, що пишуть про цю велику людину, називають вирішальними у виявленні національно-етнічного стрижня його особистості. Знання біографії О. Бородіна створює установку на прояв грузинсько-християнського начала, зумовленого біологічною складовою його крові за батьком і наступної звідси генетичної інформації. При виражених анатомічних показниках зовнішньої причетності до кавказького генотипу автора «Князя Ігоря», весь склад його мислення-поводження визначився вихованням матері, орієнтованим на європейсько-російську життєву позицію.

Перше, що вражає в біографії О. Бородіна – це з середини йдуча строгість Служіння, жертовне самообмеження, у якому виявляється унікальна для позитивістського настрою XIX століття *двоїчна* спрямованість у наукову й музично-творчу сфери, що не мала аналогів в діяльності фахівців століття романтизму. У роботі В. Батанова спеціально підкреслюється унікальність фігури О. Бородіна у творчому світі XIX століття: «Безумовно, вихід на “феномен Леонардо да Вінчі”, що склався в XX столітті, мав свої передумови не тільки у мистецтві передуючих романтизму епох, <…> але також і у деяких особистісних концепціях романтичного сторіччя. У цьому плані найбільше виділяються творчі позиції О. Бородіна і Р. Вагнера. Мова йде про статус першого з названих авторів: як високого представника наукового світу XIX ст., піонера складної експериментальної сфери хімії-фізіології, з одного боку, а з іншого боку – генія російської музики, автора оригінальної лінії епічної опери, що увібрала досвід романтичних шукань німецької й французької сцен, і водночас сконцентрувала дещо показове для

слов'янської художньої традиції, осмислюючи, в тому числі, історичний досвід України» [60, с. 10-11].

Такий висновок виділяє якість, до останнього часу зовсім не оцінену в історії творчо-розумового життя романтичного століття, а саме: виділенням музично-наукової «двоїчності» О. Бородіна. У вступній статті А. Зоріної, що відкриває знаменне видання 1985 року «О. П. Бородін у спогадах сучасників» [35], наведені чудові свідчення паралелізму науково-дослідницької й музично-композиторської діяльності цієї великої людини – починаючи від дитячих зусиль грати-складати й наповнювати квартиру дослідами з вибухонебезпечними речовинами аж до завершення життєвого шляху на вершині наукового визнання й художнього успіху у виступах в Європі.

Цитований автор наводить висловлення знаменитого фізіолога І. Павлова, який відносив О. Бородіна до *феномена, що сполучив наукове й художнє мислення,* співвідносячи цей дар з натурою *Леонардо да Вінчі,* а також з М. Ломоносовим, Й. Ґете, І. Менделєєвим [31, с. 3]. І далі йде дивний висновок, зроблений на ґрунті багатого фактологічного матеріалу: «Характерно, що навіть "піки" творчих досягнень як у науковій, так і в художній діяльності Бородіна припадали на той самий час (вони збігалися)» [35, с. 11].

Таке узагальнення біографії О. Бородіна в цьому випадку надто важливе для нашого дослідження, оскільки мова йде про оцінку виразного запасу поетики опери «Князь Ігор», що в 2012 році вперше була видана (в упорядкуванні Г. Буличової) за авторськими матеріалами, – і минаючи редакційний «макіяж», професійно здійснений М. Римським-Корсаковим і О. Глазуновим. Видання цього клавіру надзвичайно важливе в контексті праць Д. Ліхачова й Л. Гумільова, та ін. про Давню Русь, у яких була піднята ідея морально-соціальної сумнівності «Слова о полку Ігоровім» і яка, у загальних своїх контурах, явно обговорювалася О. Бородіним, що знайшло відбиття в процесі й результаті творення опери.

Наукова вибудованість мислення О. Бородіна унікальна за своєю спеціалізацією: хімік-фізіолог, що визначало концепцію його мислення від молекулярно-елементарного рівня до маси речовини матерії в цілому. Цей принцип вражає специфікою творчих операцій, що здійснювалися Бородіним-музикантом, причому в окремих випадках з дивно точним влученням в сутність того, що історично відбувалося, в інших культурах, з виходом на концепцію-утопію.

Що стосується загальної установки на «вирощування» концепції речовини-предмета з елементарної частки, переборюючи різноспрямовану співвіднесеність рівня атомарних складових цих молекул і речовини, то власне хімія як наука про атомно-молекулярні перетворення, переживала процес становлення саме за життя О. Бородіна, насамперед у роботі О. Бутлерова (який був старшим за О. Бородіна на 5 років) та Дм. Менделєєва (молодший на 1 рік), з яких перший висунув теорію будови хімічних сполук, а другий створив періодичний закон, відповідно до якого властивості елементів знаходяться у періодичній залежності від заряду їх атомних ядер [див. про це докладніше: 594, с. 1444, 985].

Зазначені відомості про науку, що «вивчає перетворення речовин, які супроводжуються зміною їхнього складу й будови» [594, с. 1444], важливі в усвідомленні наукового підходу в цілому, показового для етапу затвердження даної сфери знання – і *композиторського* методу О. Бородіна, відзначеного, як підкреслювалося дослідниками, дивною хронологічною синхронністю з досягненнями у сфері хімії. Нагадуємо вихідну тезу роботи А. Зоріної, що висвітлювала місце О. Бородіна у науково-творчій діяльності XIX століття: «Бородін був соратником М. Зініна, О. Бутлерова, Д. Менделєєва, І. Сєченова, С. Боткіна, В. Стасова, М. Балакірєва, М. Римського-Корсакова, М. Мусоргського та ін., до діяльності яких часто застосовувалося слово “уперше”» [35, с. 3].

Воістину, то була плеяда вчених і музикантів, які відкривали-«перетворювали» ту сферу, у якій вони працювали й облаштовували на

майбутнє рух до досконалості. Названі соратники О. Бородіна й сам О. Бородін у становленні хімічної науки визначилися як засновники класичного етапу її існування й виразники достоїнств російського внеску в неї, тоді як купкісти, з якими співпрацював автор «Богатирської симфонії» й «Князя Ігоря», виявилися осередком того, що назвали в XIX сторіччі «Новою російською школою».

Як бачимо, у цьому історичному факті висвітлюється особливого роду динамічний заряд творчих позицій, у яких суттю роботи було не стільки спостереження й узагальнення спостереженого, скільки активне *перетворення* накопиченого іншими й ними ж у нову якість *пошукуваної речовності.* І якщо середньовічна алхімія, що шукала способи перетворення неблагородних металів у шляхетну якість золота, була реальною попередницею динамічного заряду класичної хімії (О. Бородін у дитинстві прилучався до майбутньої своєї наукової діяльності за допомогою захопленої організації вибухів і феєрверків [35, с. 5-8]), то в музичній діяльності купкісти, зокрема О. Бородін і М. Мусоргський, насамперед виявилися творцями шару світового мистецтва, що за Г. Адлером став основою *модерну.*

Саме «Нову російську школу» в іменах М. Мусоргського, О. Бородіна, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського великий дослідник ставить на перше місце, потім називаючи імена Е. Гріга, Р. Вагнера й К. Дебюссі, у пояснення феномену *модерну* [799, с. 901], фіксуючи тим самим «вибуховий» тип виходу об'єднання російських музикантів у професійному мистецтві й протистояння їх *нової* якості мислення (*неогетерофонія,* що за Адлером прийшла на зміну *гармонічному* стилю європейської класики) всій сукупності досягнень світової музики й німецької в тому числі.

Сутність музичного «вибуху», внесеного особисто О. Бородіним, єдиним професійним представником наукової сфери як такої в об'єднанні купкістів, складає відкриття ним російської епіки, билини як всеосяжної якості вираження, яка була задана «Русланом» М. Глінки на рівні казково-

епічного дійства, але яка тільки у О. Бородіна знайшла історичну опору в життєвій достовірності виробленого в сценічному поданні.

Показово те, що М. Равель, який створював на початку XX ст. об'єднання, співвідносне в його уяві з купкістами (що не здійснилося історично, але звершилося вже до 1920-тих років діяльністю «Шістки»), визначив його назву («апаші», буквально «хулігани») і як емблему й «позивний» для збору, – прийняв мотив Поклику богатирів з «Богатирської симфонії» О. Бородіна [див. докладніше про це: 428, с. 173-176].

І якщо історичні драми М. Мусоргського вводили до дії історичних персонажів і Народ як велику особистість, керовану великою ідеєю, вироджуючись у моменти історичного черезсмужжя в дії натовпу, то саме О. Бородіну належить честь відкриття *епічного історичного* шару, у якому правда буття здійснюється в категоріях сукупного національного ідеалу, вбираючи історичні роздвоєння-здрібніння драматичних складових цілого.

Музичний заряд цієї епіки О. Бородін черпав не з безпосередніх спостережень (на відміну від М. Мусоргського, він російської глибинки не знав). Джерелом були все ті ж збори купкістів, по суті *салонні* в справжньому й високому змісті цього терміну як одухотворені, політично орієнтовані співтовариства у вибудовуванні моделі культури, не існуючої в житті, але категорично ним затребуваної, куди запрошувалися носії народної музичної традиції типу Рябініна, що повідомляв зацікавленій аудиторії архаїчні наспіви «старовини глибокої». З часом у творчій лабораторії композитора-Бородіна відбувалося «перетворення», неймовірне за обсягом і якістю «вирощуваного» у музичних формах і типологіях: одноголосні й виконувані в неадекватних реальній їх буттєвості умовах наспіви стали матеріалізованими у грандіозних партитурах його симфонічно-оперних здобутків.

Європейський досвід епічно-картинного рішення оперних і симфонічно-ораторіальних опусів, представлений творами Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Р. Вагнера та ін., будучи синтезованим з казково- та

історично-героїчним оперним епосом М. Глінки, утворив у полотнах О. Бородіна небувалі інтервально-тематичні й композиційно-типологічні переломлення, названі згодом *російською епічною історичною оперою.*

Усвідомлення у XIX ст. «Слова о полку Ігоревім», створеного анонімним поетом-патріотом у якості справжнього артефакту Київської Русі, становило одну з ланок державно-творчого самоствердження слов'янства у світовому культурному просторі. Подібно визнанню у XVIII ст. публікацій Макферсоном Поем Оссіана, Каледворського рукопису в XIX ст. у Чехії, визнання історичної дійсності «Слова» стало істотним внеском у ствердження слов'янського художнього професіоналізму.

Відповідно творче впровадження такого матеріалу в оперний арсенал творчого виробництва «Могутньої купки» О. Бородіним і його співтоваришами по художньому об'єднанню усвідомлювалося у всій високості історично-національного призначення даного акту. Справжність взятого в оперне лібрето матеріалу спиралася на пророблення історичних даних про події Давньої Русі, у яких споконвічно констатувалася високість патріотичного горіння автора «Слова», з одного боку, а з іншого, викликала питання сутність цієї пам'ятки літератури у її доцільності й перспективності для піднятого на щит національного об'єднання в переддень подій XIII століття.

XIII ст. ознаменувалося і остаточним розколом Християнства на Православ'я й Католицизм, що супроводжувався варварським розграбуванням Константинополя колишніми *одновірцями,* і відпадінням від Православ'я Галії-Франції, і страшним випробуванням для Русі й Китаю подіями татаро-монгольської навали, і дитячим Хрестовим походом, і установою Першої інквізиції з огляду на підйом, від Болгарії до Піренеїв і Новгорода єресі богомилів-альбігойців-катарів тощо. Водночас це зоря європейського Ренесансу з усіма випливаючими з того високомистецькими наслідками для європейської культури Нового часу.

Власне високопоетичний лад «Слова» знаменує ті проторенесансні струмені культурного буття Київської Русі, які могутньо піднімалися тут у руслі Македонського ренесансу Візантії (IX–XIII ст.) і були «збиті» трагіко-драматичними навалами XIII ст. Для російської громадськості й слов'янського світу в цілому усвідомлення художньо-історичної цінності «Слова о полку Ігоревім» було акцією глобально-культурної значимості – і це той наймогутніший «вибуховий» заряд ідеї опери і її здійснення, що повинно бути гідним образом оцінено із сучасної історичної дистанції.

Але якщо для слов'янського ареалу XIX ст. важливою була сама ідея визнання у світовому співтоваристві артефактної ваги «Слова», то для самого О. Бородіна істотною була також інша складова: державний масштаб особистості Ігоря, що затіяв дивний і, це ясно й з подій «Слова», не небезпечний для майбутнього Русі похід.

Тим більш важливою стає історична оцінка подій «Слова», благословленного на художнє визнання генієм О. Бородіна, у XX столітті, у контексті перед- і постперебудовних подій у слов'янській і світовій культурній співдружності, коли внутрішньо- і міжнаціональні суперечки грізно відновлюють колізії, що одного разу вже привели слов'янські народи до межі релігійно-державної катастрофи. І тут особливу вагу одержують передусім виходи Д. Ліхачова на концепцію особистості у світі Давньої Русі, але особливо розробки Л. Гумільова про історичну сутність літературних образів та їх інтерпретацію у попередні століття й у сучасному світі.

Спостереження Л. Гумільова, представлені в книзі «Пошуки вигаданого царства», уперше виданої в 1970-му і перевиданої в 2014 році [184], хронологічно збігаються (і це – «дух часу» за Гегелем [143], метафізика історії, що вже не може розглядатися як щось містичне, але становить об'єктивну даність сучасного наукового історичного пізнання) з підготовкою доленосного видання авторського тексту клавіру «Князя Ігоря» О. Бородіна у 2012 році.

І в цьому авторському варіанті відкривається певний *трікстерський* комплекс у характеристиці князя Ігоря, у відповідності, як згодом виявилося, і з реаліями життєдіяльності князя, і з логікою подання *архаїчного,* тобто й біблійного героя, здатного робити помилки, відступи, але, в остаточному підсумку, виконувати уготоване йому Небом призначення.

Л. Гумільов піддав історико-фактологічному аналізу концепцію особистості князя Ігоря, що є героєм літературного одкровення не XII, а XIII століття, оскільки в «Слові о полку Ігоревім» очевидні неузгодженості пафосу викриття половців як ворогів руської землі зі станом справ в епоху написання «Слова». Л. Гумільов наводить історичний факт, що половці були союзниками русичів під час війни з Батиєм у 1237-1240 рр., а в битві під Калкою в 1223 році «російські князі виступили на захист половців проти монголів і склали свої голови на Калці». І узагальнююча фраза історика: «Лютих ворогів не захищають ціною свого життя» [185, с. 540].

Зіставлення історичних фактів та декларація, що «завдання науки не тільки в тому, щоб констатувати відомі факти, але ще й у тому, щоб шляхом аналізу й синтезу встановлювати факти невідомі й у джерелах не згадані» [185, с. 525], – все це в сукупності вказує на *політично-памфлетне підґрунтя* ідеї «Слова» [184, с. 330], оскільки половецькі хани «були розумні й надавали перевагу союзу із князями чернігівськими, галицькими й суздальськими…», від чого «…набіг Ігоря Святославовича в 1185 р.» був усвідомлений російськими князями як «авантюра», що здивувала їх і викликала «загальний осуд за непродуманість і безперспективність» [185, с. 532].

Історично зіставляючи заклики автора «Слова» з реаліями князівської міжусобиці XIII ст., Л. Гумільов приходить до думки про викриття Олександра Невського (алегоричного, оскільки він був улюбленим і «був крутим» [184, с. 331]), якого автор «Слова», явно прозахідно налаштований за висновком Л. Гумільова, хотів посунути до союзу із князями Андрієм Ярославовичем, що опирався на католицьку Європу, і Данилом Галицьким. Тому «Слово» могло бути написаним до 1252 р., коли Олександр порвав з

Андрієм і звернувся по допомогу до татар. І висновок Л. Гумільова: «Отже, розумний князь виявився більш прозорливим, ніж талановитий поет. Але авторові "Слова" не можна відмовити ані в щирості, ані в патріотизмі, ані в пориві до єднання, з тим лише застереженням, що до єднання закликала й протилежна сторона» [184, с. 334].

Такий висновок Л. Гумільова дивним чином збігається з художньо-естетичним вибором О. Бородіна, що творчим інстинктом і патріотичним мисленням здійснив у своїй версії «Князя Ігоря» – і навіть у тому «усіченому» варіанті, що добре відомий за редакцією М. Римського-Корсакова й О. Глазунова: половецький стан представлений аж ніяк не у викривальному живописанні «ворогів», але в стихійній концентрації тематизму, задіяного в російських сценах. Показово й те, що при всьому багатстві участі балету в картині Половецького стану там звучить і хоровий спів (який із часів «Вільгельма Телля» Дж. Россіні й опер М. Глінки визначав колорит подачі «своїх», тоді як балетно-танцювально характеризувалися «вороги»). Головні герої, Ігор і Кончак – темброво представлені басами, і з певною «перевагою» до профундо, тобто до церковно-православного освячення партії, що має місце у Кончака.

Так історично, за Л. Гумільовим, дії Ігоря Святославовича виявилися реально аж ніяк не героїчними, однак, якщо прийняти відзначену дослідником політичну алегоричність, то тоді героїчний тонус виявляється наявним і виправданим, а в національному контексті всеоб'єднання – прийнятним. Такий погляд на історичні події XII–XIII ст., що прийняли вчені в XX ст., але який не обговорювався в цьому ракурсі в XIX ст., у період звертання до даного сюжету О. Бородіна, виявився *вловленим* «хімічним» мисленням композитора. За елементами історичних зіставлень, доступних О. Бородіну, за досвідом Росії в середині XIX ст. (а в цей період пережито було потрясіння ісламістського руху Шаміля на Кавказі, до речі, у протидію православній Грузії, до крові якої за батьком був залучений О. Бородін; жорсткий натиск європейського Заходу в приглушенні антитурецької епопеї

подіями у Севастополі й Одесі тощо), – ідея контакту зі Сходом композиторові була прийнятна й зрозуміла. Саме її він однозначно втілив у своїй опері, залишаючи місце опозиції Русь – Схід у межах усвідомлення самодостатності величі Русі й Слави її героїв.

В узагальнення сказаного відзначаємо:

- ренесансний універсалізм особистості О. Бородіна, що становив «заділ на XX століття», у якому єдність науково-теоретичної й творчо-практичної надмірності стала шанованим надбанням епохи Науково-технічної революції (див. феномен П. Хіндеміта, Б. Асаф'єва, Я. Ксенакіса, К. Орфа та ін.), але тільки в особі О. Бородіна, вченого-хіміка й геніального композитора, виявилася представленою у століття романтизму;

- науково-історична точність реакції О. Бородіна на історичне підґрунтя «Слова», у якому заклик до єднання Русі й слов'янського світу спирався на протистояння Сходові, уособленому половцями, які й в XII ст., під час життєвої реалізації «Слова о полку Ігоревім» не становили реальної небезпеки для неї, а в XIII ст., коли був реалізований цей високомистецький літературний твір, виявилися союзниками русичів;

- музичне «вирівнювання» загального смислово-тематичного навантаження російських і половецьких сцен у О. Бородіна, особливого роду тембральне виділення Ігоря й Кончака басами, причому з перевагою басу-профундо в другого, тобто в наближенні до православних прикмет музичного втілення образа половецького хана, свідчить про *передбачення* історичної тенденції освоєння змісту «Слова», здійсненої Л. Гумільовим і розкритої для музичної реалізації виходом авторської версії клавіру «Князя Ігоря», у якій є показові розбіжності з концепцією опери, представленою в редакції М. Римського-Корсакова й О. Глазунова;

- ідеї Слави Русі, виявлені в памфлетно-політичному викладі «Слова», явно усвідомлювалися О. Бородіним, чия друга, наукова іпостась, диктувала пошуки зближення руського й половецького станів, для яких не

зіткнення, а реальна історична перспектива бойової співдружності обумовила розподіл тембрів-голосів і композиційні прикмети цілого.

Таким чином, ідея національної слави як культурно-мистецького надбання в діяльності О. Бородіна, науковця-природознавця і композитора, склалася в усвідомленні наукового і творчо-мистецького внеску у світовий культурний простір, який у вимірах романтичної доби XIX століття був унікальним. Це випереджаюче у 1870 – 1880-ті роки виявлення системи Леонардо да Вінчі, яка, за П. Валері, вказувала на творчий норматив XX ст. як поєднання в діяльності однієї особи наукового і мистецько-творчого доробків. В роботі композитора-Бородіна маємо втілення епічної масштабності мислення, «вирощеного» із «молекулярного» рівня билинних наспівів, почутих у неадекватних для них салонних умовах і представлених на славу Київської Русі, усвідомлюваної ним попри кровний зв’язок з культурою Кавказу.

Славильний принцип в російській музиці має найзначнішу концентрацію прояву – в *екстатиці* музичної спадщини О. Скрябіна, для якого і термінологічною, і стилістично-виражальною базою були праці ісихастів XIII–XV ст. У зв’язку із виразністю скрябінівської музики склалася концепція «слов’янського експресіонізму», до якого згодом приєдналися росіяни, потім французькі композитори М. Обухов, І. Вишнеградський, українець Б. Лятошинський і український до 1918 р., від 1919 р. польський композитор К. Шимановський, а також «чеський авангард» в особах Л. Яначека і А. Хаби.

Названий різновид експресіонізму позбавлений сповідання атональності і використання серійної техніки на базі додекафонії, що відсторонює його від «емансипації дисонансу» у шенбергівському розумінні солідарізації з антиестетикою. Мета Скрябіна – позбавлення музики драматизму і трагізму, тобто зосередження на славильно-ліричному тонусі вираження.

Особливого роду славильний аспект демонструє у слов'янській музиці І. Стравінський (див. нижче), центральним твором якого, за визнанням С. Скребкова і М. Друскіна, стала «Весна священна. Картини з життя язичницької Русі». Сюжет цього балету і тип музичного вираження стійко асоціювалися із «язичницькою месою», «язичницьким Великоднем», оскільки усе дійство і музика в ньому розгорнуті в уславлення весни і весіннього Зростання, заохочуваного жертвопринесенням Кращої. Уся партитура, від першого до останнього тактів складає Гімнотворення весінньому Відновленню. Усі наступні твори Стравінського вирішені в драматургії Славління – аж до одного з останніх творів композитора – композиції «Потоп», де за біблейським сюжетом уславлюється Богопослух патріархально настроєних Ноя і його супутників.

Славильна музика у вигляді спеціально написаних для церкви композицій П. Чайковського, С. Рахманінова, а також у їх концертних творах, в яких помітно зосереджувалися риси впливу духовної музики, зайняла істотне місце у їх спадщині, надихнувши таким трактуванням концертних жанрів і радянських композиторів – С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Г. Свірідова, Е. Денисова та ін.

В чеській музиці в особі *Б. Сметани* склалася концепція славильної творчості, що мала спеціальний принцип спирання на вагнеризм, але минаючи психологічний надлом, який *демонізує* світлих героїв германського епосу. Найбільш показовою в цьому плані витступає *опера «Лібуше»*, де увага зосереджена на культурному феномені уславлення як складової вираження національної ідеї у композиційному рішенні музично-сценічної дії названої опери. Вперше у вітчизняному культуро- і мистецтвознавстві висунута концепція quasi-літургійного наповнення твору Б. Сметани як такого, що складало творчо-ідеологічні паралелі до сценічного дійства «Руслана» Глинки, «слов'янської літургії» за Б. Асаф'євим, і до пасіону Й. С. Баха-пієтиста, тобто того, хто усвідомлював контактність лютеранства з візантійською літургійною практикою.

Але Уславлення Лібуше і в її особі Долі землі Чеської у Б. Сметани зроблене у відвертому звеличенні хресного шляху героїні, яка відрікається від своєї влади і свого пророцького дару. Тому торжество ідеї поєднання станів в об'єднанні нації сполучається з «саморозп'яттям» Лібуше.

Актуальність заявленої теми визначається всеслов'янською значущістю спадщини Б. Сметани, музична розробка яким національного принципу творчості має глибокий сенс в творчо-практичному і теоретичному вжитку сьогодення, коли процеси всесвітньої глобалізації та інтеграції поєднуються із тенденціями локальних і регіональних розподілів у світовому і внутрішньо-національному бутті. Опера «Лібуше» є певним винятком у драматургічних пошуках XIX сторіччя, оскільки відвертий епіко-ліричний склад її музики не є сумісним із позиціями музичної драми, показової для романтизму, передуючи тим самим не-драматичним концепціям опери й сценічної кантати-ораторії XX століття.

Опера, за задумом самого Б. Сметани, втілює жіноче богатирство, що мало певні паралелі до образу вагнерівської Брунгільди, але обминаючи трагіко-драматичне напруження образу німецької валькірії. Сам композитор вбачав паралель свого твору до «Майстерзінгерів» Р. Вагнера, але фемінізована сутність героїчної ідеї досить різко протистоїть маскулінному поданню концепції національного примирення у вказаному творі німецького композитора. Крім того, при всіх рисах епічної драматургії у названому творі Р. Вагнера також присутні ознаки музичної драми за типом показової для цього автора німецької романтичної опери із вираженою конфліктністю, що представлена протистоянням індивідуального (Вальтер) і наднидивідуального (Закс) начал, шанувальників національного єднання (опера створювалася напередодні об'єднання Німеччини) і тих, хто ідейно-творчо (Бекмессер) і стихійно-інерційно (обиватели Нюрнберга) протистоїть цьому.

Опера Б. Сметани має певні паралелі і до «Руслана» М. Глінки, сутність якого Б. Асаф'єв відмітив як «слов'янську літургію еросу» [40], а також і до

пошуків сценічної кантати-ораторії XIX–XX століть, принципи якої ствердилися в музично-сценічній сфері минулого століття.

Аналіз досліджень і публікацій, присвячених творчості Б. Сметани, зокрема опері «Лібуше», представлено монографією І. Мартинова, працями І. Белзи, а також історичними нарисами М. Друскіна [219]. Проте більшість з них були опубліковані ще у середині минулого століття, репрезентуючи творчість Б. Сметани під певним ідеологічним «кутом». Тим не менше, актуалізована досвідом модерну-авангарду XX століття і постмодерну останніх десятиріч духовно-символічна та славильна складова оперної поетики класика чеської музики (в тому числі і в «Лібуше») поки не висвітлювалася у вітчизняній музикознавчій літературі, хоча саме ця складова спадщини Б. Сметани може бути у великій нагоді при викладенні сучасної теорії музично-сценічної драматургії і практичних втілень у постановках відповідних вистав.

Метою дослідження є висвітлення позицій актуальної для сучасного творчого буття сторони оперної концепції «Лібуше» Б. Сметани, в якій зосереджені ознаки національного славлення, показові, як принцип вираження, для постмодернового і пост-постмодернового культурного буття. Методологічною основою роботи покладено мистецтвознавчі зосередження на культурі славлення, виходячи з культових установлень в концепції П. Флоренського [706], розробок з культури дифірамбу у О. Лосєва [399], уявлень про релігійно-культові засади позитивного ритуалу у Е. Дюркгейма, а також мистецтвознавче спрямування у розробках культових установлень у Б. Асаф'єва [45], в працях О. Муравської [465]. Відповідно, аналітичний, історично-описовий, компаративно-стильовий, міждисциплінарно-порівняльний методи визначають принципи розгляду композиції «Лібуше» Б. Сметани.

Опера «Лібуше» Б. Сметани була написана композитором як «Чеська Святкова опера» [823, с. 658], що присвячувалася оспівуванню засновників Чеської держави (1872). Її постановки автор чекав майже 10 років. Прем'єра

відбулася у 1881 р., хоча й тоді хворий композитор, за його словами, не зміг охопити усієї «маестозності» такої події. Текст писався німецькою мовою Й. Венцигом і згодом був перекладений на чеську Е. Шпіндлером. У центрі оперної дії – життєві кроки легендарної княгині Лібуше, засновниці Праги, яка змогла досягти національної злагоди і тим закласти високі ідеали єдності нації, яка вижила у тяжких історичних випробуваннях і мала можливість самоствердження у найближчих історичних перспективах.

Оцінка цієї опери є неоднозначною: у книзі М. Друскіна у нарисі, присвяченому оперному спадку Б. Сметани, констатується, що «основні типи опер Сметани – героїчні і комічні. Їх найбільш яскраві зразки: “Далібор”, “Продана наречена”…». І при цьому при подальшому викладенні вказаний автор наводить слова композиторської самооцінки: «Це моя краща робота в області високої драми» [219, с. 474]. На сторінках, присвячених розгляду оперних творів Б. Сметани у цілому, щодо «Лібуше» М. Друскін пише: «Особливе місце у творчості Сметани займає опера “Лібуше” (1871-1872). Композитор назвав її урочистою “картиною” і наполягав, щоб вона ставилася не в буденній обстановці, а лише у виняткових випадках – у дні народних свят. Так це і робиться у Чехословаччині й понині» [219, с. 472-473]. І далі йде пояснення: «“Лібуше” – епічно-величний твір, що *прославляє* (курсив наш – *А. Т.*) батьківщину і народ <…> Тон оповідання строгий і врочистий, декламація піднесена, могутні хорові фрески надають опері рис монументальної ораторії…» [219, с. 473].

Названа опера Б. Сметани виділяється з того, що написано його попередниками і сучасниками своєю відвертою *славильністю,* минаючи театральну драматургію як таку. Композиція складена у знаменному 1872 році, коли закінчив свою «Богатирську симфонію» і почав писати «Князя Ігоря» О. Бородін; коли, роком раніше, була закінчена богатирська за своєю сутністю опера «Зігфрід» Р. Вагнера, яка змістовно-структурно є центральною у тетралогії «Перстень нібелунга». Із сказаного випливає, що Б. Сметана явно відгукнувся на «поклик часу» (див. про «дух епохи» у

Г. Гегеля [143]), створивши дещо величне і героїчне, в *уславлення* національного здобутку Державотворення, чому історичним прикладом були події 1871 р.: утворення Об'єднаної Німеччини-Пруссії й Об'єднаної Італії.

Б. Сметана явно надихався політичною тенденцією державного підкріплення самозначущості нації – це було створення «національної опери популярно-святкового типу» [823, с. 658]. Планувався твір як Коронаційна опера для кайзера Франца Йозефа I, який повинен був стати у Празі королем Богемії. Але ситуація дещо змінилася, і прем'єра опери, яка повинна була статися 12 листопада 1872 р., була відкладена на 11 червня 1881 р. Опера Б. Сметани не ввійшла в розряд «популярних» творів, оскільки очевидно «складна» за своєю глибинністю і внутрішнім напруженням, вона співвідносилася скоріше з оперними епічними здобутками Р. Вагнера і представників «Могутньої купки». Стосунки з останніми не склалися, а от підтримка Ф. Ліста з оточення Р. Вагнера була безсумнівною.

З тих композицій О. Бородіна, Р. Вагнера, з якими має певні аналогії твір Б. Сметани, останній виділяється, як вказувалося раніше, своїм самодостатнім жіночим богатирством, а також унікальним характером *безконфліктної драматургії,* що не має прямих аналогів у сучасників. Вся опера у цілому вирішена у тональності C-dur, нагадуючи своєю однотональною вибудованістю деякі опери-поеми Р. Вагнера («Летючий Голандець» в d-moll, «Трістан та Ізольда» в a-moll, «Нюрнберзькі майстерзінгери» в C-dur). Однак дві з названих «однотональних» композицій мають гостроконфліктний принцип викладення драми, яскраво виражені риси «демонізму» у мисленні і вчинках героїв, що веде в кінцевому підсумку до трагічної розв'язки. Дійсним аналогом в цьому плані є тільки «Майстерзінгери», що констатував сам композитор.

Є ще один зразок опери, співвідносний із «Лібуше» Б. Сметани: «Руслан і Людмила» М. Глінки, величезна композиція якої тримається навколо тональності D-dur, і в якій конфліктні ситуації відсунені картинними зіставленнями номерів-портретів персонажів, індивідуальних чи колективно-

збірних у хорах. Славильний принцип «Руслана» є самоочевидним, на що вказував і Б. Асаф'єв, визначаючи цей твір як «слов'янську літургію еросу» [45, с. 15-34]. І тією відвертою святковістю і переважанням мажорних тональностей твори М. Глінки і Б. Сметани дійсно внутрішньо схожі.

Але очевидними є і відмінності: у М. Глінки розвинені хорові і балетні сцени, персонажі досить численні, а «літургійність» опери підтримана значною роллю в дії масштабних хорових сцен. «Лібуше» – ближче до опер Р. Вагнера своєю «гучномовною камерністю»: сценічна дія наближена до моноопери, оскільки партія Лібуше охоплює усі основні моменти вистави. В опері діють сім персонажів, монументальні і могутні хори мають швидше сюжетно-сценічно епізодичні характеристики. І все ж *літургійність,* притаманна структурним характеристикам твору, проявляється у вигляді нерівнооб'ємної двофазової побудови за типом та аналогією, підказаною стосовно «Руслана і Людмили» Б. Асаф'євим, до православної літургії: «літургія оглашених» – «літургія вірних».

У випадку «Руслана» паралель до «літургії оглашених» складають 1–4 дії із 5-ти актів, а у кінцевій 5-й дії мистецтвознавець знаходить аналогію до літургії вірних [45, с. 15-21], оскільки I–IV дії демонструють кроки випробувань для героїв, тоді як V-й акт показує їх духовну очищеність. Така нерівномірність розподілу смислового матеріалу в композиції дійсно має аналогію саме з православною службою, оскільки співвідносна з «Вірую» частина «Credo» у католиків розміщується приблизно посередині богослужбово-ритуального «простору».

В цьому плані композиція Б. Сметани в даній опері явно наближена до православної чи старохристиянської служби, оскільки з трьох дій дві майже повністю охоплюють відомості про випробування, і тільки у фінальній сцені II-ї дії відбувається звернення до духовного Очищення: Лібуше відмовляється від свого вінценосного дівоцтва, вибираючи в подружжя «благородного з селян», чим відсікає спроби Хрудоша і Штяглава через свої князівські спадкоємства отримати руку Княгині. Рішення Лібуше трактується

однозначно у руслі «демократичних» намірів героїні, хоча античні свідоцтва про хліборобство царів (Одіссей у Гомера) засвідчують єдність селянської та лицарської справи. Так Лібуше, чи то вводячи новий мотив об'єднання різних соціальних прошарків, чи відновлюючи забуту архаїчну співвідносність орачів і воюючих в нації, заявляє свою лагідність, віддаючи першість правління у чоловічі руки.

Третя дія, в якій подане останнє пророцтво Лібуше про майбутню славу Чехії, явно охоплює сенс, співвідносний з літургією вірних. Але, як і у М. Глінки, та літургійна динаміка в улаштуванні оперної композиції корегується з урочистим зачином – увертюрою, яка передбачає тематичне наповнення завершального акту, демонструючи «картинність», про яку згадував Б. Сметана, говорячи про свою оперу.

Узагальнюючи інтонаційно-драматургічну специфіку «Лібуше», відзначимо, що ця опера не тільки однотональна, вона і монотематична: початкова тема, що втілює славу Лібуше, вибудована у символіці Світла й благої міці (від Піфагора рівні $a - b - c$ втілюють небесні сутності, з яких тонність c засвідчує Силу [177, с. 239]). Ця ж тональність складає поемну єдність в драматургії «Нюрнберзьких майстерзінгерів» Р. Вагнера, ця ж тональність викликала захват «купкістів» у фіналі Другої симфонії П. Чайковського з варіаціями на українську жартівливу й могутню у своєму сміховому виявленні пісню «Журавель».

Сюжетно-сценічно конфліктність в аналізованій опері Б. Сметани намічається у І-й дії, але вже наприкінці цього ж акту – знімається рішенням Лібуше поступитися владою заради процвітання нації. Не забуваємо, що за кровно-етнічними показниками слов'янство чехів пов'язане з кельтськими основами (звідси і прийнята у німецькому світі назва Чехії – Богемія, «земля боїв», тобто кельтів), звідки відчутні традиції жіночої активності як у суспільному житті, так і у воїнських виходах. Фігура Лібуше – пам'ятка про чеську архаїку зв'язку з кельтськими культурними чинниками, маскулінізація яких виявилася у слов'янському входженні в кельтський ареал.

В темі Лібуше-Правительки, що з'являється на початку увертюри у якості провідного тематичного матеріалу, який не має протиставлення, але тільки доповнення (друга тема ніжності Лібуше, т. 26) і зіставлення (тема Пржемисла, т. 75, *героїчний* Es-dur – тонально це зіставлено з образом Карла IV в Пророцтві Лібуше у III-й дії). Це зближує будову увертюри з двочастинною репризною формою (реприза – т. 114, Tempo I), в якій впізнаються риси чи то строфічної структури, чи старовинно-сонатної. Останні зближуються в тих сонатних «натяках» конструкції із пісенно-гімнічною конструкцією «заспів-приспів», з якої історично і піднялися підстави сонатної форми. Хід по тонах мажорного тризвуку першої теми Лібуше-Правительки складає ґрунт усіх інших мелодійно-акордових утворень і, перш за все, це демонструє тема Пржемисла – обранця Лібуше. А ритмічний тип ходи органічно зливається з такого роду ритмікою у цитаті Гуситського гімну у фіналі опери. В цьому останньому очевидною є показова для старовинної гімнотворчості змінність I, VI і VII натуральних ступенів мелодичного ладу від *d,* що надає пов'язаність із виразністю натурального *C* в тематизмі Лібуше, в якому змінність I і II ступенів (тобто змінність устоїв *c* і d) складають аналогічний виражально-смисловий відтінок.

У цілому конструкція опери певною мірою розгортає ту репризну двочастинність, яка заявлена увертюрою, наслідуючи того роду варіативність «вступ – композиція» в цілому, яку знаходимо у Р. Вагнера, в першу чергу в його «Майстерзінгерах». Але загальна ідея наслідування співвідношення «увертюра (вступ)» – «ціле композиції» вирішена Б. Сметаною в принципово іншому драматургічному ключі: у Р. Вагнера, хай у межах комічного, хоч і «обважненого» повчальністю, маємо *драматичну* колізію, що завершується гармонією сполучення протилежностей, з відповідною функцією експозиції – конфлікту в I-й дії, розвиваючих-гармонізуючих протилежностей у II-й і «динамічної»-оновленої репризи в III-й дії, що у сукупності знімає підстави для конфлікту.

«Лібуше» Б. Сметани демонструє рудименти драми в І-й дії. Відповідно теми Лібуше і притаманний їм колорит C-dur панують в 1-й і 3-й сценах І дії (у 3-й – скорочено, тільки у вигляді другої «теми ніжності» героїні), тоді як у 2-й сцені маємо вибух претензій Штяглава і Хрудоша, їх суперництва (відхід від головної тональності), що відсторонює 3-тя сцена, *скорочено* подаючи матеріал сцени 1. Так в конструкції 1 акту відчуваємо риси зв'язку з будовою увертюри-вступу. І цей же архітектонічний принцип проглядає в оформленні композиційного цілого. Ці ж конструктивно значущі закономірності, тобто повторення-варіативність, а не розвиток, охоплюють *всю* оперу: І дія *розвиває головний образ,* і тут розв'язується головний драматичний вузол сюжетики – приймається рішення про зміцнюючий державу шлюб Лібуше з її обранцем, тобто подієві моменти тут завершені. ІІ дія подає портретну – непряму і безпосередню – характеристику Пржемисла, обранця Лібуше, ІІІ дія, у вигляді останнього пророцтва мудрої діви Лібуше уславлює скоєне у попередніх актах.

Перша дія надає панівного положення сфері C-dur, у 2 акті (5 сцени) маємо *однотональні* співвідношення c-moll – C-dur (1, 3-5 сцени), у тому числі це тема Пржемисла в C-dur (!), яка звучала на початку другої частини увертюри, складаючи варіативно-розряджуючу побудову відносно подій і образів 1 акту. Третя дія демонструє вихід з C-dur через посередництво «небесного» (див. вище) колориту A-dur у *глоріозну* тональність D-dur – через вищеописану емблематику змінності C-d у символічно звучащому Гуситському гімні, співвідносному і з Пророцтвом героїні.

Відзначимо той факт, що традиційне зіставлення чоловічих і жіночих сцен в цій опері «перевернуте»: спочатку йдуть жіночі сцени, в яких панує героїчний комплекс Лібуше, а за ними – чоловічий склад. І якщо в І дії, при наявності й жіночої присутності в романтичній опері головує маскулінне начало, то, відповідно, ІІ дія висуває на перший план фемінний ряд (див. «Вільний стрілець» К. Вебера, «Вільгельм Телль» Дж. Россіні, «Гугеноти» Дж. Мейєрбера та ін.). У Б. Сметани – знову ж таки все навпаки: ІІ дія

«Лібуше» зосереджена на показі Лютобора і Пржемисла, виділений Радован. Поява Красави із Хрудошем дещо «розбиває» монолітно-чоловічий склад сцен, але все ж цей останній переважає.

Показовим є і той факт, що основні чоловічі партії – *басові* (Пржемисл і Радован баритони, Хрудош і Лютобор – баси). Тобто ефект, винайдений М. Глінкою – співвідношення басу (баритона) і сопрано в поданні пари бранців (наприклад, Руслан – Людмила в «Руслані», а цю оперу Б. Сметана добре знав з постановки її у Празі у 1860-ті, хоча особисті стосунки з М. Балакіревим і «купкістами» у композитора не склалися), – чеський майстер *гіперболізував.* Адже вказане тембральне співвідношення показове і для пари Лібуше – Пржемисл, і для Красави – Хрудоша. А це складає вельми значущу паралель до слов'янського-православного оперного мислення: «…У класиці російської опери пари закоханих <…> нерідко представлені гармонією голосів, помітно відмінною від тембральних погоджень західноєвропейської опери. Цей останній від XIX ст. норматив становить: сопрано-тенор, тоді як у російській опері це часто бас (баритон) і сопрано: Руслан – Людмила у Глінки, Демон – Тамара у Рубінштейна, Ігор – Ярославна у Бородіна <...> намічається "несуперечлива антиномічність" голосів-амплуа, у дусі старохристиянських церковних "антиномій", що *символізують* ментальну готовність до *ототожнення різного.* <…> Складається певний тембральний континуум, що *символізує* раціоналістичну чіткість розрізнення різного в подібному із принциповим "подоланням семантики матерії" у субстрат *єдиної* якості» [288, с. 80-81].

Так виявляється на усвідомленому рівні відчуття православного витоку чеської державної слави – гусити, воїни за візантійську основу Богослужіння, які у віросповідному й організаційно-бойовому порядку спиралися на досвід Запорізької Січі і склали емблематичну позицію для чеської нації і державотворення в ній. Драматичні колізії намічаються і *відсторонюються* у 1 акті. Другий і третій акти складають гігантські строфи-гімни в уславлення того, що заявлено в кінці І дії. Відповідно – архітектонічно-змістовно маємо

двофазову побудову у складеній з трьох актів опери, причому, у смисловому тлумаченні Уготовлення (I дія) і Звершення (II–III дії), наслідуючи першохристиянську Православну літургію, в якій структуротворюючою позицією є співвідношення *літургії Оглашених – літургії Вірних.*

Такого роду план оперного дійства Б. Асаф'єв вбачав у «Руслані» М. Глінки, причому, у показовій для Православ'я диспропорції тривалості першої *уготовляючої* фази і скороченості-глоріозності другої *уславлюючої*. Цю ж літургійну двофазовість О. Маркова вбачає у розкладі бахівського Пасіону [428, с. 128-132], що відповідає *пієтичній-проправославній орієнтації лютеранства Й. С. Баха* [див.: 688, с. 140-143], але з показовим для західнохристиянської ідеї *скороченням першої фази літургійного дійства.*

Аналогічний план втілення літургійності знаходимо у духовних ораторіях *з двох частин* у Ф. Мендельсона «Павло», «Ілія», що явно переосмислював бахівську спадщину. Такого ж роду тип мислення, із свідомими паралелями до православної літургіки і спиранням на бахіанство маємо у плані «Лібуше» Б. Сметани, де драматичні моменти *уготовлення* в I дії опери переключаються на *уславлення Обранців* у II і III діях.

Літургійний каркас опери «Лібуше» був передбачений композитором, який жадав її виконання у Свята національного єднання. Панславістський нахил мислення автора і реальний контакт із літургійно вибудованою оперою «Руслан і Людмила» М. Глінки зумовили «точку відліку» архітектонічного мислення автора, тоді як близькість до Р. Вагнера і бахіанських пролітургійних стимулів мислення визначили *оригінальний сплав композиційних показників цілого* як смислової *двофазовості уготовлення – Звершення* в *трьохактній композиції* «Лібуше» Б. Сметани.

Узагальнення духовно-смислової та драматургічної специфіки «Лібуше» Б. Сметани дозволяє висунути концепцію quasi-літургійного наповнення названого твору, поетика якого виявляє творчо-ідеологічні паралелі і до сценічного дійства «Руслана і Людмили» М. Глінки як

«слов'янської літургії» за Б. Асаф'євим, і до вагнерівського музично-театрального спадку та його міфопоетичних настанов, і до пасіону Й. С. Баха-пієтиста, що усвідомлював контактність лютеранства з візантійською літургійною практикою.

Продовження позиції Б. Сметани маємо в творчості *Л. Яначека,* підсумковою композицією якого постала *«Глаголицька меса»,* написана в уславлення слов'янства, за висловленням автора. «Чеський веризм» Б. Сметани, вибудований ним у свідомому спиранні на моравську церковну традицію, питомий для гуситів, що називали себе «моравськими браттями», виявив у нього прив'язаність до екстатики високої теситури співу, що відтворює староцерковну православну манеру «зичного» співу у граничному з фальшрегістром діапазоні. У славильному ракурсі у Л. Яначека представлені також інструментальні музичні візантізми (труби й литаври як знаки Запорізької Січі, що мають корені у військовій музиці одухотвореної оборонниці Православ'я Візантії, в органній «акламаційній» музиці, також залученій з візантійських джерел), які у quasi-сакральному складі подають ідею Слави слов'янства.

«Глаголицька меса» є унікальним в своєму роді твором, де найбільшою і центральною частиною (4-та у сьомичастинності) композиції стає «Вірую»-Credo, в якій з оперним розмахом представлені хресні муки Спасителя, що своєрідно продовжене у «нецерковному» звучанні органу, в якому композитор втілив забуті традиції духовного позацерковного уславлення акламаційними «вигуками» (орган та cantus planus усталилися в Західній церкві тільки у XVII ст.), демонструючи «слов'янський експресіонізм» напруження екстатичного порядку.

Суттєвими є внески опозиціонерів Б. Сметани та Л. Яначека – від «старочехів» А. Дворжака і його високоталановитих вихованців (Й. Сук, Й. Б. Ферстер, В. Новак), схильність яких до кантатно-ораторіальних жанрів на межі XIX і XX ст. явно перевищувала звертання до цієї типології у німецьких авторів, що були «співосновою» мислення для угрупування

старочеського зразка. Показовими в цьому плані є останні опери А. Дворжака «Чорт і Кача», «Русалка», в яких підкреслені риси «моделей», що надихали автора «Слов'янських танців». Перша з названих, «Чорт і Кача», комічна опера в «полькових ритмах», зовні йде від «Проданої нареченої» Б. Сметани, в якій оспівування національного обличчя вкладене в психологізовано даний комізм.

Проте у А. Дворжака спостерігається відверта «депсихологізація»: головні персонажі жодними ніжними почуттями не зв'язані, для них працює ритуалізований принцип «підтримки своїх» проти «чортівні», у тому числі це гріхи старої Княгині, каяття якої солідаризує «прості нрави» оточення Ірки й Качі з аристократичним відчуженням першої. Слава національній емблемі «польковитості», підхоплена від Б. Сметани, у А. Дворжака доповнюється Уславленням ненав'язливо даної ідеї про єднання соціально антагоністичних шарів в національному усвідомленні Єдності. А саме це у поемно-серйозно поданому варіанті складало зміст вищерозглянутої «Лібуше».

І в цьому ж характері «долання драматизму» вирішена «Русалка» Дворжака, написана у принциповій співвіднесеності із образами слізно-зворушливої романтичної «Русалочки» Г. Андерсена. Тільки у А. Дворжака героїня «виростає» у могутню чарівницю, що повертає свого невірного коханця і зосереджується на Славі справедливого Воздаяння.

Уславлювальний принцип подання образів і сюжетного розкладу поза драматичних колізій відзначає творчі знахідки *К. Шимановського*, що зріс в Україні. Його знаменита опера *«Король Рогер»* своєрідно продовжує досвід О. Бородіна, відсторонюючи сюжетно-драматичні повороти в дії. Тільки у фінальному ІІІ-му акті показана мученицька іпостась *самотності* короля, що вибрав путь Вірності релігійній позиції. Славильність, відтінена мучеництвом, відверто проступає в «Stabat mater», в якому релігійно-народний текст польською мовою загострює страждальний зріз материнського подвига Богоматері.

Славильністю проникнуті дві знамениті Симфонії композитора – Третя вокальна і Четверта концертна, але з тим екстатичним «надламом», що складає специфіку «слов'янського експресіонізму». Славильністю на честь Великої Польщі ягеллонських часів проникнута й творчість А. Пануфніка, але з тими ж ознаками *мілітарного напруження* в поданні національної Слави.

Повертаючись до творчості К. Шимановського, відзначимо, що її актуальність зумовлена значущістю спадщини цього автора як у світовому розкладі, так і для культури України [див.: 281]. Твір, що складає гордість польського музичного світу, опера «Король Рогер», була написана в Одесі в 1918 році [815, с. 93] і увібрала характерні показники культури Півдня України. В цьому творі проявилися певні риси, притаманні саме українській культурі – відвертий скрябінізм, який виявився таким впливовим відносно Б. Лятошинського і його високоталановитих вихованців, тоді як в Росії послідовники О. Скрябіна відсутні. Є відбитки української, російської оперності, – і це дозволяє усвідомлювати органічний зв'язок даного твору з вітчизняними музичними теренами. Сама опера «Король Рогер» заслуговує на спеціальне визнання, оскільки складає певний виняток у світовому розкладі, містить певний агіографічний зріз, представлений зосередженням на вірності Православ'ю правителя (головного героя опери) в умовах відходу його оточення і навіть коханої дружини від основ вітчизняної церковності.

Творчості К. Шимановського присвячені численні дослідження, у тому числі це праці Е. Волинського [128], Т. Бронович-Чилінської [801; 804–806], І. Нікольської [479; 480], З. Лісси [386], Ю. Хоминського [724; 803] та інших авторів. Але аналіз концепції опери, її новаційного, оперно зорієнтованого скрябінізму й містеріальності останнього поки не став предметом дослідження у вітчизняних музично-фахових колах.

Нашою метою є висвітлення позицій актуальної для сучасного творчого буття сторони музично-сценічної концепції «Короля Рогера» К. Шимановського, в якій зосереджені ознаки ідеї уславлення вірності Вірі,

показові для провізантійських установлень творчості сучасності.

Ідея уславлення вірності Православ'ю, можливо, довго гальмувала визнання твору в самій Польщі, де католицьке віросповідання стало складовою національної емблематики, хоча прем'єра відбулася в Польщі у Варшавському Великому театрі у 1926 році. Але при цьому у довідковій літературі відмічається, що «значно більший успіх ніж у Варшаві отримав «Король Рогер» в музичній Празі (1932), а згодом в Палермо на Сицилії у 1949 році, де був поставлений у Театро Массімо за участю знаменитих італійських артистів, в інсценізації Броніслава Горовича і під дирекцією Мєчислава Мєжеєвського» [814, с. 420]. І далі автор того ж нарису у «Путівнику оперовому» Й. Каньськи відзначає: «*Король Рогер* є оперою незвичною. Незвичним був вже сам закладений в уявленні композитора і майстерно реалізований Ярославом Івашкевичем задум лібрето, який зробив місцем акції середньовічну Сицилію, переплетеність атмосфери суворого аскетизму тодішнього християнства із барвистим і таємничим світом арабсько-візантійської культури, а також із культом сублімованого еротизму і радості життя (репрезентованими у постаті Пастора, що пізніше перевтілюється у грецького бога Діоніса)» [814].

Надалі Й. Каньськи констатує цілий перелік «незвичностей», які віддаляли цей твір від широкої публіки – і першим в тому переліку стоїть «незвичність самої музики», в якій оперно-балетові й кантатно-ораторіальні типологічні складові демонструють високий рівень артистичної новаційності, що не має прямих аналогів ані в польській, ані в світовій у цілому музиці. «Вирок» Й. Каньського такий: залишилося зроблене Шимановським «твором прекрасним і самотнім» [814, с. 420].

Таке резюме явно ігнорує східно- і центральноєвропейські аналогії, оскільки очевидним є повштовх до «діонісійської містеріальності» (за К. Паленом [823, с. 720]) К. Шимановського, діапазон якої простежується від «половецької екстатики» О. Бородіна аж до реалізації уславлення «суворого аскетизму» у «Св. Франциску Ассизькому» О. Мессіана, духовні ідеї якого

живилися ісихастською енергією *молитовного екстазу* містеріальності О. Скрябіна. Однак визнання К. Шимановського дійсно склалося лише на початку третього тисячоліття, а християнське тло скрябінівської екстатики, яке буремно обговорювалося в одеській пресі у 1910-ті роки [790, с. 3], поряд з містеріальними ж пробами «Драм духу» В. Ребікова [790, с. 10], – не було продовженим у 1920 – 1930-ті роки, коли цінувалися лише фольклористичні національно-демонстративні новації композитора.

У передмові З. Гельман до видання партитури цього твору К. Шимановського знаходимо певні роздуми щодо його жанрового значення, з яких ясно, що «Король Рогер» не репрезентує чистого оперного виявлення, а складає скоріше пограниччя опери і музичної драми, відзначене однак нарівно елементами ораторіальними, і навіть рисами містеріального видовища. Названий коментар вбачає вагнеріанський вплив, ніяк не помічаючи водночас східноєвропейські витоки партитури К. Шимановського і відвертий скрябінізм композиції, що народилася на українському Півдні. У цілому твір має риси сценічної ораторії, як це знаходимо у варіанті творів І. Стравінського, а згодом К. Орфа.

«Король Рогер» К. Шимановського цілком позбавлений посилань на фольклор – і тим ця композиція, як й інші, написані до 1919 р., до переїзду у Польщу, які також ніяк не торкаються фольклорно-популярних шарів, *складає дещо демонстративний скрябінізм, який не має аналогів ані в Росії, ані в Україні* (скрябінізм Б. Лятошинського від початків тяжів до фольклорних прилучень).

Три акти опери за подіями в Палермо у XII ст. складають три кроки героя до суворої самотності Служіння, оскільки початок опери (нагадує Пролог «Князя Ігоря» О. Бородіна) відзначений музичним моделюванням православного Богослужіння, якому протиставляється проповідництво «солодким співом» невідомого Пастора. Другий акт – вечірнє дійство пізнання Королем суті проповіді «Нового бога», в процесі якої танцювально-балетний потік явно язичницького наповнення відсторонює від Рогера його

оточення. Третій акт – пізнання в чародійних акціях Пастора виходу античного Діоніса, що відлучив усіх від Короля. Але самотньо й натхненно Рогер співає гімн сонцю, що сходить, бо саме воно здатне відсторонити усі нагромадження проблем і конфліктів.

Центральна фігура опери – Король Рогер – баритон, його кохана дружина Роксана – сопрано. Вже цей розподіл тембрів нагадує освоєне в російській опері сполучення тембрів: Руслан – Людмила в однойменній опері М. Глінки, Ігор – Ярославна у «Князі Ігорі» О. Бородіна, Мизгир – Снігуронька у «Снігуроньці» М. Римського-Корсакова тощо. В цьому ж роді виставляє пару головних персонажів (Герцог – Юдіт) Б. Барток в опері «Замок Герцога Синя Борода», створеній у 1911 р. Відомості про останню могли бути й у К. Шимановського під час підготовки до прем'єри «Короля Рогера» у Варшаві.

При всіх очевидних паралелях до опер російських і угорського композиторів К. Шимановський демонструє глибоко оригінальне відчуття обрядності-ритуаліки як предмету художнього втілення: опера здійснена у певній налаштованості на динаміку *diminuendo*. Повнота хорово-оркестрального зачину надає незрівняну з наступним розвитком міць звучання. В такій різплановості цілого К. Шимановський почасти наслідує «Валькірію» Р. Вагнера, де буремність початку оперного дійства і напружене протистояння у центральному 2-му акті змінюється трагічно-спокійним Прощанням Вотана з Брунгільдою. Але у Р. Вагнера відсутній хоровий масив в зачині, «розсіювання» подієвої інтенсивності не показане сценічно-наглядно.

Знов напрошується аналогія до «Князя Ігоря» О. Бородіна, в композиції якого масивність Прологу, а згодом половецького 2-го акту ніяк не покривається подієвими згущеннями наступних актів. Але все ж у О. Бородіна ідея хорового завершення здійснюється – як це у редакції О. Глазунова і М. Римського-Корсакова. У роботі О. Важницького відзначається, що редакція О. Глазунова і М. Римського-Корсакова значною

мірою перекреслила план композиції самого О. Бородіна: «Арія “Ни сна, ни отдыха…” добре відома, а от другий монолог – “Зачем не канул я…” – це музика “напружена”, “темп її – неспішний”, вираження – “тихе, але гірке каяття” <…> З погляду виразності – відсутній “мелодійний розспів”, який “швидше нагадує майже монотонну речитацію”. За планом Бородіна, монолог знаходиться в 3-й картині, після сцен Прологу й у Путивлі (немає членування на дії, опера складається з 7 картин), перед Половецьким станом. А от відома арія “Ни сна, ни отдыха” у 5-й картині, “відстороняючи” чарівність половецьких танців, показана безпосередньо перед сценою втечі й фінальною сценою» [111, с. 50].

З тих спостережень виходить, що у О. Бородіна була відчутною тенденція до «мінімалізації» звучання фіналу. Про цей план К. Шимановський не міг знати, але він чуйним вухом митця, що точно уловлювало «дух часу», почув те віддалення від епічної симетрії «масивний початок – масивний кінець», яке характеризувало мислення другої половини XIX сторіччя, уготовляючи нові драматургічні виміри XX сторіччя. Уславлення самітності того, хто сповідає високу ідею, – такою постає логіка драматургічного diminuendo, яке спостерігається у плануванні К. Шимановським оперної композиції. Як бачимо, такий підхід до концепції героя є протилежним до виплеканого у романтичну епоху всенародного уславлення Обранця.

Паралеллю до рішення героїки в «Королі Рогері» постає героїчне страстотерпство Іоканаана в «Саломеї» Р. Штрауса (1905): самітність Пророка є очевидною і послідовною, не маючи жодного шансу на визнання його гідностей оточенням. Самітність Обранця – це особлива тема у мисленні XX сторіччя, яка була усвідомленою польським митцем, ґенеза дару якого живилася культурними здобутками України й російського Півдня, чутливими до новаційних ідей наступаючого століття психологізму в умовах науково-технічної революції.

Як бачимо, уславлення Віри, як це розгортається в композиційних контурах оперного дійства у К. Шимановського, репрезентується в три етапи. Перший – могутнє Богослужіння Короля в народному оточенні і у взаєморозумінні з придворними і улюбленою дружиною Роксаною. Тут панує сольний і хоровий вокал. І навіть опозиція невідомого проповідника, Пастора, здійснюється співом, що у своєму роді продовжує могутні славословні звернення Рогера в процесі розгортання літургійного дійства.

Другий ступінь уславлення – у вокальній опозиції танцювальному «потоку» ІІ-ї дії, яка починається Піснею Роксани, коханої і вірної дружини Рогера, але згодом зачарованої «балетним» чаклунством Пастора, який віддаляється від вокального висловлення, «розчиняючись» у танцювально-пластичних сценічних виявленнях очолюваного ним натовпу.

Третій ступінь уславлення Віри представлений у ІІІ-й дії, в обстановці самітності Рогера, що шукає на руїнах античного театру сліди язичницького Пастора, який в торжестві нічної навали демонструє свою владність, виводячи Роксану і придворних перед очима Рогера і забираючи їх знову у чаклунські лабіринти недостойного служіння. Наприкінці опери знов відроджується значущість гімнічно-вокального вираження-славління, яке здійснює Рогер, звертаючись до сонця, що сходить, і вбачаючи в цьому символіку переможного Преображення сил мороку і неподобства.

Треба відзначити також ту обставину, що трактування в лібрето і в опері у цілому фігури Пастора-Діоніса вибудувалося у Я. Івашкевича і К. Шимановського лише згодом. А першим варіантом було протиставлення аскетичної строгості норманського служіння XII ст. першохристиянській екстатиці, коли у державно ствердженій Церкві практикувалися духовно-танцювальні дійства, які з приходом іконоборства у VII ст. були категорично заборонені. Але наявність тих танцювальних одухотворених Богослужінь, засвідчена висловленнями Василія Великого, була підхоплена і збережена у православній Галлії, а пізніше – у Галліканській церкві XIII–XVIII ст. [135].

Судячи з планів лібрето, обговорюваного композитором з його родичем і славетним літератором Я. Івашкевичем, таке протиставлення першохристиянства і пізньохристиянських принципів цікавило авторів, але було відкинуте з певних причин. Перемогла, як бачимо, політично-епохальна ідея, яка сформулювалася в елітарній естетиці Б. Кроче і Х. Ортегі-і-Гасета: несумісність достоїнства Обраності і мас-культурних факторів.

Партія Рогера охоплює діапазон від *c* малої октави до *f¹*. Вокальна стратегія її викладення полягає в поступовому збиранні яскравих «тенорових» нот діапазону. У 1-й дії початкові висотності реплік Рогера спокійні, у середньому регістрі малої октави, хоча на завершення акту щедро розставлені високі ноти першої октави із мелодичною опірністю *e¹*. Інтонаційний зміст висловлень Рогера – «ускладнений» речитацією-псалмодією пунктиру, тобто архетипове ритмовтілення чоловічого принципу. Пастор і Роксана відразу демонструють споріднюючі їх *танцювально-вальсові* звороти, які у другій дії набирають заряд екстатичного руху на 6/8.

Як бачимо, К. Шимановський скористався прийомом, який мав широке застосування у російській опері: «свої співають – чужі танцюють». Танець, як відмічалося вище, «поглинає» спів Роксани і Пастора, тоді як у Рогера концентруються саме співацькі виявлення. І якщо в першій дії початкові звучання його партії базуються на серединних висотностях співочого діапазону, то у II-му акті вихідні ноти явно занижені до *c* малої октави. А згодом розгортаються можливості озвучування верхнього регістра – і знов на кульмінаційному сплеску-заклику коханої дружини Роксани, що в танцювальному екстазі йде за Пастором, Рогер виходить на найвищу ноту діапазону *fis¹* (ц. 144 партитури).

У III-й дії знову вихідними висотностями партії Рогера стає рівень *c* малої октави, тоді як у завершальному Гімні Сонцю провідне місце зайняли *f¹* та *e¹*. У ритмо-інтонаційному плані знов маємо спирання на ускладнені пунктирні побудови, тільки в даному разі в підкреслено урочистому повільному русі. Це накладає спеціальне навантаження на виконавця даної

ролі, оскільки темп Lento, що є домінуючим після зникнення видіння Діоніса, містить риторику печалі-смутку – і та емоційна атмосфера задана сюжетним розкладом. Але урочистість Подолання розпачу в очікуванні Преображення стає керівною ідеєю цієї завершальної сцени.

Початкова і завершальна ноти у Гимні Сонцю – f^1-es^1 і f^1-e^1, тобто знакові висотності романтичного «ідеального стану» (див. лейттональне призначення тих висотностей в «Нормі» В. Белліні та ін.), які у XX ст. стали індентифікуватися з «бідами землі» (див. в операх «Гармонія світу» П. Хіндеміта, «Пітер Граймс» Б. Бріттена, в балеті «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва та ін.).

Отже, спільними ознаками творів композиторів, що представляють слов'янські країни, які на сьогодні культурно солідаризуються з різними конфесійними виборами (домінуючими ж є вселенські церкви Православ'я й Католицизму), але з очевидними культурними ознаками православної первісності віросповідального залучення, виступають такі:

- демонстративний європеїзм мислення, в солідарності з найбільш радикальними в поданні стильової новаційності, у тому числі тяжіння до позицій Ф. Ліста – Р. Вагнера у XIX ст., вагнеріанських пролонгацій і дебюссизмів на початку XX ст., але в усвідомленому відстороненні від деструктивностей демоністики романтичного методу й вагнеріанства, споглядальної відстороненості французького імпресіонізму-символізму на користь пафосу Радості сходження душі героїв до Досконалості;
- відверта концентрація славильних сцен і виражень, поданих сюжетно й конструктивно-композиційно, що виводить в сюжетиці на містеріальні відсторонення від драматико-трагічних ситуацій, природних для сюжетики романтичних і протоекспресіоністських опер (див. принципову похідність «Руслана» М. Глінки з фіналу Дев'ятої Л. Бетховена в порівнянні з хронологічно й фактично співпадаючого «Летючого Голландця» Р. Вагнера, апелюючого до драматики 1–3 частин тої ж Симфонії, психологічну безконфліктність «Князя Ігоря» О. Бородіна і «Лібуше» Б. Сметани в

порівнянні з приреченою героїкою «Зігфріда» Р. Вагнера, що є реальним аналогом творам вказаних авторів, екзальтовану славильність Л. Яначека попри веристські гіпер-драматичні сплетіння оперних дій і зосередження на Славі в «Глаголицькій месі», Радість одинокого подвигу в «Королі Рогері» К. Шимановського);

- спирання на тембральні переваги православної традиції, що виводить російських авторів і К. Шимановського на засоби вираження у прямому зв'язку зі звуковим втіленням православної служби: дзвоніння як таке у М. Глінки й О. Бородіна окрім хорово-співочого втілення; звертання до символіки асоційованого з православ'ям гуситства – «моравських братів» щодо православної Моравії IX–XIII ст. у Б. Сметани; спирання на показові для православної традиції суміщення фізичних протилежностей в донесенні тієї ж ідеї, що сформувало традицію поєднання басу й сопрано у представленні люблячої пари; спирання на понадбуттєву-процерковну напруженість співу у граничній з фальшрегістром теситурі у Л. Яначека і його прилученість до візантійства й лицарської жертовності Запорізької Січі через введення «інструментів Слави» – литавр та труб, що були звуковою емблемою війська запорожців і духовної войовничості Візантії.

Сказане засвідчує розгорнутість музики слов'янських авторів до одухотвореної Краси візантійської калофонної мелодійності, що емблематизує православне начало найвищого вокального звершення Середньовіччя, Ренесансу і Нового – Новітнього часів.

Висновки до Розділу 2

Виходячи з історичної основи хрещення переважної більшості слов'янських народів в Православ'ї, відмічаємо характерні ознаки православної угрунтованості у видатних творах слов'янських авторів XIX–XX сторіч:

- поетика оперної спадщини М. Глінки, зокрема «Івана Сусаніна» та його провідної жертовно-мученицької ідеї, демонструє спряженість з літургійним дійством та світоглядними славословними позиціями християнства в його баченні «славного» в «скорботному», що проявляється в домінуючому в опері квінтовому інтонаційному комплексі, який об'єднує характеристику російського світу і сходить до «обиходного ладу». Один з ключових номерів опери – хор «Слався», що виражає її духовну і релігійно-етичну ідею та інтонаційно «визріває» протягом всього твору, фіксуючи його тріумфальний підсумок, також співвідноситься за своїми жанровими витоками з традиціями канта, «гімну-маршу», партесного стилю, ритмо-інтонаціями церковного дзвону, поспівками знаменного розспіву, доповненими апелюванням до респонсорно-антифонного фактурного принципу, що в сукупності виявляють перетин з колом жанрово-інтонаційно засобів алілуйно-славословної культури та її поетико-символічної специфіки;
- славильний принцип як базовий показовий для обох опер М. Глінки, візантійська основа мислення якого вказала на нероздільність ідеї мучеництва і Слави, а також на емоційне охоплення образом Уславлення драматико-трагедійних мотивів як шляху до Слави; цього ж роду зосередження на Славлінні відзначає «Князя Ігоря» О. Бородіна (з іронічною «надломленістю» у показі «п'яної слави» Володимира Галицького і пафосом захоплення позахристиянським Славленням у половецьких сценах), в сюжетиці якого висунутий один із трагічних поворотів історії Русі;
- зосередження на Уславленні знаходимо в «Лібуше» Б. Сметани, у якого вагнеріанська поемність мислення категорично відмежована від вагнерівських борінь демонізму й Обраності, а також своєрідно продовжена у повноті панславістського Уславлення у творчості Л. Яначека і йому опонуючого оточення А. Дворжака; для останнього показові звертання до позаслов'янських складових чеського національного надбання і прихильність до ідеї *самозначущого славління,* минаючи похмурості й антипафосні спрямування музи Й. Брамса, до якої схилявся А. Дворжак;

- особливу сторінку *православного* орієнтування (що історично довго стримувало прийняття композитора в повноті його звершень) і органічного зв'язку з українською і російською культурою складає позиція К. Шимановського, найбільш знана опера якого «Король Рогер» була написана в Одесі, із прямим зверненням до історії візантійського Православ'я, причому, у варіанті естетичного й етичного прийняття Подвигу одинокого, співвіднесеного за сюжетом з *пустинницьким,* Служінням Вірі в особі Короля Рогера, спадкоємця візантійського благочестя.

РОЗДІЛ 3

СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК СЛАВОСЛІВНИХ ЖАНРІВ В КАТОЛИЦЬКОМУ І ПРОТЕСТАНТСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

3.1 Типологія Gloria-славослів'я в руслі духовної специфіки католицької меси Середніх віків та Відродження

«Gloria in excelsis Deo» – «Слава в вишніх Богу». Цей текст «ангельського славослів'я» (Лк. 2: 14) здавна був широко відомий в християнській богослужбовій практиці як Сходу, так і Заходу. У першому випадку він найчастіше асоціюється з Великим славослів'ям, в той час як у другому виступає складовою частиною Ординарія римсько-католицької меси («Gloria»). Відповідно до думки істориків даного жанру, «поетична гідність цього гімну, що виконується безпосередньо після «Господи, помилуй», зумовила його першорядне значення в богослужбовій католицькій традиції» [698, с. 134]. Розвиваючи цю думку, Ю. Холопов в своєму нарисі, присвяченому історії меси, зазначає: «Символічне значення Глорії – духовна радість через народження Христа, який принесе себе в жертву на вівтарі для порятунку людей. Якщо Кіріє – це переосмислений найдавніший (ще дохристиянський) вигук, то глорія вже чисто християнський спів». Текст «Слави в вишніх Богу» «...відповідає одному з етапів символічної фабули меси – явищу Спасителя в світ, до громади, до кожної людини» [723, с. 45].

Одночасно «ангельське славослів'я» – один із символів єднання небесного і земного начал в християнстві, оскільки саме цими словами ангельське воїнство і небесні сили вітали народження Ісуса Христа: «І ось раптом з'явилася з Ангелом численне воїнство небесного війська, що Бога хвалили й казали: Слава в вишніх Богу, і на землі мир, в людях благовоління!» (Лк. 2: 13-14). В даному описі звертає на себе увагу вказівка

на «небесне воїнство» як джерело славлення, яке справило значний вплив на формування типології «Gloria» в месах Нового часу, автори яких часто апелювали до темброво-інтонаційної атрибутики військової музики – звучання труб, квартовості, пов'язаної з діатонікою, ходів по звуках акордів і т. д. Зазначені якості об'єднують розділи «Gloria» в месах представників різних композиторських шкіл та епох XVII–XX століть.

Аналізуючи духовну смислову сутність цього євангельського фрагмента як самостійного літургійного тексту, який отримує відповідне інтонаційне музично-риторичне відбиття, Є. Плісов зазначає: «Вони [ангели] оспівують світ, який оселиться в душах людей, що повірили в Спасителя, вони радіють за людей, яким повернуто Боже благовоління, але це не звичайний зовнішній людський спокій і добробут, а світ совісті, примирення з Богом, з людьми і з самим собою» [514, с. 130].

Будучи одним з кульмінаційних епізодів Новозавітного оповідання, «ангельське славослів'я» знайшло різноманітне відкладення і в ренесансному образотворчому мистецтві, що закарбувало не тільки торжество-славослів'я на даний момент біблійної історії, а й його музичну атрибутику, про що пише О. Майкапар. Аналізуючи особливості втілення різдвяної тематики в живописі Північного Відродження, дослідник зазначає: «Святкування Різдва Христового на Сході згадується вже у вченні гностиків, зокрема у Климента Олександрійського. Народження Христа зазначалося ними разом зі святкуванням Його явища. Явище ж це було Богоявленням. Нерідко художники, особливо нідерландські, дають в руки ангелам музичні інструменти і ноти, і якщо в цих нотах відтворені реальні музичні твори <…> то це гімни на латинський текст з Луки: «Gloria in excelsis Deo...» [415].

Аналізуючи далі роботи Якоба Корнеліуса ван Остзанена «Народження Христа» (1512) і Яна Саделера Старшого «Благовіщення пастухам» (1587), дослідник вказує, що в першому з названих полотен наведено 4-голосний варіант «гімну-славослів'я», доповненого зображенням шалмею, труб, в той час як у другому на передньому плані відтворена повна партитура 9-

голосного мотету А. Певернажа «Gloria» [415]. Сказане свідчить про те, що даний фрагмент новозавітного оповідання від самого початку був пов'язаний з музичною якістю, оскільки славослів'я, як вказувалося раніше, передбачає саме музично-співоче, а іноді й інструментальне відтворення-оголошення.

Значимість цього тексту в християнській богослужбовій традиції визначається не тільки її новозавітними витоками, а й ключовою роллю образу Божої Слави в християнстві в цілому (див. вище). В даному випадку він може розглядатися, як вже зазначалося, і на рівні богословської категорії, і на рівні духовно-морального начала, що сполучає категорії духовного Світла Божественний і людський світи. Характерно, що етимологія латинського і італійського слова Gloria пов'язана саме з «сяйвом» [див. більш детально про це: 153].

Цей смисловий аспект має точки перетину і з іншим значенням «Слави Господньої», що апелює до відображення Божественної абсолютної величі [583]. Зазначена якість стане предметом музично-риторичного відбиття і в типології Gloria як на рівні складової літургійного циклу, так і рівні самостійного композиційного цілого (А. Вівальді, Ф. Пуленк, К. Сен-Санс). При цьому образ «Божественної величі» пов'язаний з просторово-динамічною, «вселенською» якістю його подання, орієнтованою на яскраву динаміку, туттійність, широкий звуковий діапазон тощо.

Християнські богослови неодноразово підкреслювали суттєву різницю в розумінні й тлумаченні Божої слави і слави людської. Остання, як правило, заснована не на дотриманні божественних заповідей, але на пріоритетній ролі пристрастей минущого світу, протинаправленних процесам духовного преображення людини. «Коли людина відпадає від Бога, вона замінює служіння Богу поклонінням тварному світові <...> Тоді тане і зникає як туман його слава. "Бо кожне тіло – як трава, і всяка слава людини – як цвіт трав'яний: засохне трава, то й цвіт опаде (1 Пет. 1: 24)"» [272].

Таким чином, образ Божественної слави, славослів'я у всій широті його тлумачення, що знаменує духовний зв'язок Бога і людини, а також один з

найважливіших шляхів духовного перетворення останнього, виступає у якості суттєвої категорії християнського світосприйняття і християнської духовної свідомості, що знаходить також відбиття не тільки в богослужбово-співочій практиці, але й у дотичній до неї композиторській музично-історичній традиції.

Як свідчить християнська ритуально-обрядова практика в її історичному розвитку, Gloria-славослів'я виступає найважливішою складовою частиною «доксології» (див. вище). У широкому сенсі термін «доксологія» можна віднести до будь-якої молитви, в якій звучить слава Господу. До таких належать Велике славослів'я і його різновиди в православному богослужінні (щоденне славослів'я, мале славослів'я перед шестипсалмієм); коротке славослів'я (Слава і нині); славослів'я, що завершує єктенії і молитви; Славослів'я Євхаристії (Sanctus); славословні та хвалебні псалми; нарешті, латинський гімн Gloria, що входить до складу меси.

Жанрова сутність Gloria в літургійному циклі, як вказувалося раніше, визначається як «гімн», що є одним з найдавніших культових жанрів як Стародавнього світу, так і латинської літургійної поезії та сприймається на рівні «хвалебної пісні Богові». Аналізуючи семантичну сутність гімнів добового літургійного кола в статуті св. Авреліана Арелатського, М. Ненарокова зазначає: «У виконанні гімнів об'єднувався весь створений всесвіт: люди співали "з хорами ангелів вічний гімн вихваляння Бога". У гімна як жанру християнської поезії було й інше призначення – дидактичне» [474, с. 528]. Ця смислова і духовно-виховна сутність гімноспіву визначала відповідно і його типологію, орієнтовану на яскравість і надмірність його музично-виразних засобів, очевидну, наприклад, в зразках Gloria різних історичних епох (див. нижче).

Історія меси свідчить про відсутність єдиної думки щодо часу введення Gloria в богослужбової-співочу практику християнської церкви. «Згідно з Ordo Romanus Primus, його ввів папа Телесфор (128-139 рр.). Однак більш поширена версія, що гімн увійшов в латинське богослужіння завдяки

перекладу Іларія Піктавійського (315-367 рр.), який міг з ним познайомитися під час заслання в Малу Азію. У всякому разі, текст перших рядків гімну відрізняється від Вульгати: «Gloria in altissimis Deo in terra pax in hominibus bonae voluntatis», що вказує на більш раннє походження перекладу гімну» [151] і, додамо, на зв'язок його з традиціями раннього християнства періоду «Неподіленої церкви» і домінуючими позиціями в ній східнохристиянської традиції.

Суттєвим є спостереження П. Вагнера щодо Gloria як гімну, котрий, на відміну від Kyrie eleison і Alleluia, що виконувалися від начал Християнства громадою, репрезентувався так званою *школою,* тобто спеціально навченими півчими, які втілювали «ангелоподобу» в ритуалі Уславлення [825, с. 15-17]. Католицька традиція «шкільного» співу Gloria була змодельована у «Вірую» згадуваного вище твору Л. Яначека «Глаголицька меса», в якій текст, перекладений на чеську мову, співвідносився із православною літургією. Проте витримування основного обсягу композиції у п'ятичастинності (доведеної до сьомичастинності вступними і заключними інструментальними номерами) надає їй прямої відповідності до католицької меси. І ця друга (у п'ятичастинній композиції вокально-хорового корпусу «Глаголицької меси», третя частина – у сукупній семичастинності композиційного авторського вирішення) гімнічна побудова виділена сольним *віртуозним-прооперним* співом, який втілює вишуканість співочого подання звучання, тим самим відсторонюючись від принципово хорового колориту «Господи, помилуй» і складно-складеної рондально-містеральної архітектоніки «Вірую» (з відповідністю католицькому Credo).

Сказане підтверджується також історією впровадження Gloria в богослужбову практику, відповідно до якої місце розташування гімну в літургійному циклі змінювалося, символізуючи тим самим етапи взаємодії східнохристиянської та західної традицій. Згідно з даними історичних узагальнень щодо побутування гімну, представленими в Православній енциклопедії, «в давніх Амвросіанських і галліканських обрядах, Gloria,

подібно до великого славослів'я на Сході, співалася на службі Laudes. В Антифонарії з Бангорського монастиря є підзаголовок до Gloria – Ad vesperum et ad matutinum. Ймовірно, така ж практика існувала в стародавній іспано-мосарабській традиції (13 канон Толедського IV собору (633 р.) не пов'язує Gloria з євхарістичним богослужінням)» [666].

Становлення саме католицької традиції меси мало якісно нелінійні шляхи її ствердження, оскільки цей процес складався з пошуків від Другого церковного розколу XIII ст. до Високого ренесансу XV ст., у центрі якого стала трагедія загибелі Візантії і прийняття Західною Європою значної частини біженців з гинучої держави, а також це грізна хвиля протестантських воєн, реакцією на які стала політика Контрреформації. Відповідно, католицизм то різко відмежовувався від Православ'я, вводячи інструментальну участь у церковну відправу (XIII–XIV ст.), то навпаки, зближався з Галліканством, повністю солідаризуючись з ним у релігійних боріннях XV–XVI ст. Відповідно виділяємо католицьку месу, що не оформлювалася у повноті музичної циклізації (остання – завоювання Високого й Пізнього Ренесансу), а також зважаючи на фактурно-композиційні засади її подання.

Адже історично першим європейським композитором у власному розумінні цього терміну був Г. де Машо, тобто представник Галліканської церкви, яка знаходилася в не простих – «діалогічних» – стосунках з католицьким оточенням і підтримувала принципові контакти з ягеллонською Польщею і козацькою Україною в ній. Загальною ознакою музики католицької меси виступає зближення її фактурно-виразного наповнення з *мадригалом* – порівняємо паралельний процес у галліканській Франції як наповнення меси *шансонно-поліфонічним фактурним показником.* В результаті П. Вагнер підкреслює (він очевидно не розрізняв італійсько-німецьке Католицтво і Галліканство французів) *мадригальний і шансонний* характер богослужбової музики [825, с. 15-16], тим самим наочно втілюючи *двоєсвітність* ренесансного світовідчуття.

Відмічаємо також, що помилковим є трактування мадригалу і поліфончного шансону як «світського» компоненту музичного вирішення меси, оскільки названі жанри самі є «двосвітовим» втіленням їх природи: поліфонічно-хорова / ансамблева фактура як символ церковно-духовного начала і позацерковний, але жорстко сюжетно регламентований персонально-авторським вирішенням текст. Тому втілення в музиці церкви цих типологій мало характер змістовного розширення одухотвореного насичення музики, але секуляризація усвідомлювалася через розширення музично-ігрового наповнення Служби.

Католицьке віросповідання виявилося у повноті гуманістично-егоцентричного самоствердження людини творчої, що парадоксально й одночасно історично закономірно виразилося у паралелях вказаних історичних перипетій до діяльності Першої (XIII ст.) і Другої (XV–XVI ст.) інквізиції, з яких Перша здійснювалася домініканцями, що тяжіли до єднання з Православ'ям у боротьбі з реальними єресями катарів, альбігойців, богомілів, стригольників і т. д., тоді як Друга інквізиція демонструвала повноту зосередження на Новокатолицькій ідеї і увійшла в історію в протистоянні Галліканізму у Столітній війні (засудження Жанни д'Арк і наступне Виправдання її Галліканством попри вироку Католицької церкви у 1456 році. І все це в паралелі до загибелі Візантії у 1453 році).

Музичне наповнення мадригальністю здійснилося в умовах Контрреформації, оскільки галліканська «шансонна» меса сформувалася в діяльності Г. де Машо у XV ст. – і це в параллель до розквіту літургічної і «напівлітургічної» драми й містерії у Франції, яка, за О. Лосєвим [401, с. 11-13], не знала принципового розділу між готикою і Ренесансом (Г. де Машо мав репутацію останнього трубадура й створювача музики мес). Класика ж католицької меси склалася в пору Контрреформації, у творчості Палестрини і в паралель до підйому Франко-фламандської школи, в активному творчому обміні з нею. Зближення Католицизму з Православ'ям задіяне обставинами солідаризації протестантів з європейським Сходом, і чітким результатом

такої політики стала заборона, як у Православ'ї, інструментальної участі у Богослужінні. Строгість вокальної поліфонії Палестрини – це і втілення Контрреформації, і одночасно заявлення специфіки Новокатолицької, тобто специфічно Католицької доктрини Богослужіння.

Меси Палестрини вражають чіткою п'ятичастинною конструкцією (запозиченою у галлікан), в якій всі частини композиції є варіаціями на cantus firmus – окрім Credo. Тим самим Слава і Мука Христова музично-образно розходяться, хоча це не є протиставленням (тема Credo є варіантом cantus firmus, але все ж – виділеним). Така композиція Палестрини жорстко відрізняється від галліканської меси франко-фламандського зразка, де частини меси музично більш самостійні, включаючи відхилення від Cantus firmus. Саме меси Дюфаї склали паралелі до партесного співу в Україні і в Московії, оскільки гімнічна усталеність вираження забезпечувалася варіантним розподілом тематизму по всій площині композиції. А от Меси Палестрини «центровані» навколо Credo, в той час як Gloria серед інших гімнічних частин виділяється вишуканістю подання поліфонічної фактури, чим підтримується ідея «здобутку школи».

Те, що спостерігаємо в Месах Палестрини, – виокремлення хресного у путі до Слави, – має відображення в картинах-іконах величних діячів ренесансного живопису, які уникали зображення Христа на хресті, тим самим розширюючи сюжетику самозначимого Уславлення. Але зображення мучеництва все ж має місце – знаменита картина П. Веронезе «Мучеництво св. Себастіана», де натурально-життєво показане переткнуте численими стрілами тіло святого, але пластично-мімічно домінує втілення краси гарної тілесності і високо-спокійної грації трохи закинутої голови. Люди, що оточують приреченого на катування Себастіана, спокійно зайняті побутовими бесідами і явно не переймаються станом вмираючого, одночасно не демонструючи ненависті чи презирства до нього.

Із такого подання біблійного сюжету мучеництва постає ідея усвідомлення самостійності концепції хресного шляху, але його подання

явно закривається Спокоєм Краси, що виявляється у Славі. В розвиток цієї ідеї йдуть матеріали стосовно реквієму як різновиду меси, який намічається у самостійній виразній якості на зламі Ренесансу й Нового часу. Н. Мохова у своєму дослідженні [458] проводить спостереження послідовної театралізації-секуляризації меси і реквієму зокрема, в якому у другій половині XVIII ст. з'являється в самостійній значеннєвості образ Dies irae, причому у явно театралізовано-трагічному поданні, несумісному із загальним настроєм храмової музики Вселенської церкви. Але і сама меса *симфонізується,* за Н. Моховою, що виводить на позаконфесійні межі використання католицької меси. І та вказана дослідницею симфонізація вибудовувалася в упередження буття саме інструментально-оркестрового симфонізму. Коріння такої театралізації вбачаємо у виокремленні хресного із Маести-Слави, зіставлення хоча й не на рівних, у переважанні Уславлення – і все ж таки сюжетно-образно виділеної концепції мучеництва.

Повертаючись до історичних шляхів вибудови католицької Служби як музичного циклу меси, звертаємося до Антіфонарію з Леона, де підзаголовком до Gloria є – «item ad missam». Коментуючи еволюційні процеси західнохристиянського богослужіння, що виникли в результаті впливу на нього римського обряду, А. Ткаченко та Ю. Москва явно в ігнорування відзначають, що «перенесення Gloria з Laudes до початку Меси, ймовірно, пов'язане з практикою здійснення меси у свято Різдва Христового вночі <...> Місце Gloria на утрені зайняв древній гімн – Te Deum laudamus ("Тебе, Бога, хвалимо"), що також має паралелі з великим славослів'ям» [666].

Духовно-смислова специфіка Gloria визначила також особливості інтерпретації даного богослужбового тексту в літургії. Ймовірно, з урахуванням його «ангельської» ґенези, в ранньохристиянській традиції він проголошувався високими церковними ієрархами. Відомо, що «спочатку "Слава в вишніх Богу" вимовлялася тільки єпископами, потім також і священиками, з XI ст. у співі гімну став брати участь і приход» [150]. Історія

меси свідчить також про те, що характер виголошення та інтерпретації славослів'я під час його історичної еволюції набував різних темброво-інтонаційних форм, що багато в чому також визначалося його вписаністю в річне коло богослужбових свят. Так, наприклад, «у Великий Четвер "Глорія" виконують у супроводі органу і дзвону, після чого музичні інструменти не використовують до богослужіння Навечір'я Пасхи, коли "Глорія" знов звучить під дзвін дзвонів» [150].

Автори цитованої вище статті про Gloria в Православній енциклопедії вказують на таку практику інтерпретації даного розділу меси: «Перше слово Gloria інтонується священиком, потім від слів "in excelsis Deo" і до кінця виконується громадою або хором» [652]. Подібна респонсорна практика, що зберігається аж до нинішнього часу, так чи інакше, пов'язана із зазначеними вище смисловими аспектами Gloria, яка виступає сполучною ланкою між Божественним, ангельським та людським світами. Єпископ, духовенство та церковний хор (що буквально відтворює принцип ангелогласія) символізують перший світ, в той час як прихід символізує людське славослів'я, звернене до Бога, до сакрального світу.

Окреслені духовні і виконавські особливості Gloria багато в чому визначають також музично-інтонаційну специфіку даного розділу католицького богослужіння. Як і в інших жанрах Ординарія, структура даного славослів'я підпорядковується членуванню словесного тексту. Історики меси налічують понад 50 середньовічних наспівів славослів'я, що відрізняються граничною різноманітністю. «Найбільш давні наспіви (що були відомими починаючи з X століття) прості, силлабічні, спираються на архаїчні типові формули. У середні століття для знов встановлюваних свят складалися більш розвинені, прикрашені і протяжні мелодії. Нерідко мелодії Gloria <...> піддавалися тропіюванню <...> У рукописах IX–X ст. зустрічається мелодія Gloria в невматичному стилі з грецьким текстом великого славослів'я (Doxa in ipsistis), який може мати візантійське походження» [666]. Подібного роду східнохристиянський вплив, що є

очевидним і в інтонаційному ладі богослужбово-співочого мистецтва, підтверджує зазначений раніше вплив візантійської традиції на богослужіння Заходу, точніше, їх загальну східнохристиянську ґенезу.

А. Ткаченко та Ю. Москва у цитованих раніше матеріалах про специфіку побутування Gloria, представлених у «Православній енциклопедії», узагальнюючи звід численних зразків григоріаніки, пов'язаних з даним текстом, вказують на той факт, що «основний діапазон древніх наспівів Gloria не виходить за межі сексти, але зустрічається його розширення вгору на малу і велику секунду або м. 3, що не порушують загальної структури наспіву» [666].

В. Холопова, аналізуючи структурно-інтонаційний бік меси як циклу, констатує, що в повсякденному репертуарі пісноспівів Gloria домінуючими виступають «мелодії речитаційного типу», які «могли виконуватися колективно всією громадою», оскільки «вони, по суті, відтворювали інтонації псалмодійних тонів, що були добре відомими всім вірянам». Одночасно в католицькому обиході, пов'язаному з Gloria, мали місце і так звані «наскрізні композиції» з більш розвиненою мелодикою, і тому «через свою унікальність були призначені скоріше для соліста або для добре навченого хору, ніж для общинного виконання» [722, с. 172].

Подальші еволюційні шляхи розвитку тематизму Gloria характеризуються розширенням його діапазону, а з XI ст. з'являються перші його багатоголосні обробки, що підготували базис для розквіту ренесансної поліфонії, в рамках якої текстово-смислові духовно-християнські аспекти глорії-славослів'я набули нового звучання.

Відомий факт, що «у культурі кожного народу рано чи пізно виникають ідеалізовані образи попередніх епох, які найчастіше називалися «золотим століттям». Такого роду звернення до минулого і його висока оцінка є спробою відтворити і переосмислити минулі досягнення культури в нових історичних умовах. Цей поширений підхід в культурі означає її відродження, тобто оновлення культурної спадщини минулих епох в сучасних соціально-

історичних умовах» [562, с. 229]. Одним із найяскравіших проявів подібних процесів, що мали місце і в середньовічній культурі, став все ж Ренесанс XIV–XVI століть.

Феномен Відродження – це дуже багатогранне явище в культурному розвитку Європи, стрижнем якого був новий світогляд, народження нової самосвідомості людини. При цьому сутність унікального способу ставлення до світу, запропонованого Відродженням, визначалася, з одного боку, зверненням до античної гармонійної моделі світу і, одночасно, уявою про особливе, принципово нове центральне місце людини у всесвіті, з іншого – в новому осмисленні духовної християнської спадщини, що також склала базис культури Ренесансу.

Саме християнство як таке в цей період зберігає статус провідного джерела багатьох духовних прозрінь і одкровень. Відзначимо також при цьому, що одним зі стимулів розквіту ренесансної духовно-естетичної думки стало культурно-історична спадщина Візантії. «За образним висловом Брукера, “за латинською мовою [у ренесансного гуманіста] постійно присутній шепіт грецької”. Н.-Г. Бек був переконаний, що “якщо Марсіліо Фічіно палив перед образом Платона вічний вогонь, то олію для нього поставляла Візантія”» [цит. за: 465, с. 131].

Показово, що саме в цю епоху Біблія, перекладена на європейські мови, стає доступною практично всім верствам соціуму. Саме поняття «відродження» виявляється фактично запозиченим з текстів Нового Заповіту. А ренесансна концепція людини, відповідно, вибудовувалася на основі уявлення про неї як, перш за все, про божественне творіння, головна настанова життя якого в тому числі безпосередньо пов’язана з високим Славослів’ям, спрямованим до Бога та створеного Ним світу. Водночас сама культура західноєвропейського Відродження протягом багатьох століть сприймається на рівні гімну-хвали людині та її високому творчому генію, що ґрунтувався саме на гармонії Небесного та земного начал. Сказане знайшло відбиття в тому числі і в поетиці мадригальної меси як дітища саме цієї

епохи. Теза про першість теоцентричної ідеї в її ренесансному тлумаченні проектується в даному випадку і на світську культуру, що стає поетично-інтонаційним втіленням вищого духовного смислу.

Узагальнюючи значиму роль Середньовіччя і християнського фактора в становленні ренесансної свідомості і світогляду, В. Розанов зазначав: «Таємниця Відродження XIV–XV ст. лежить не в давній літературі: ця література була тільки заступом, що скинув землю із заритих у ній скарбів; таємниця лежить в самих скарбах, в тому, що між IV і XIV століттями, під впливом суворого аскетичного ідеалу умертвіння плоті в собі і обмеження поривів свого духу, людина тільки зберігала і нічого не вміла витрачати. У цьому великому тисячолітньому мовчанні <...> в цьому насильницькому закритті очей на світ <...> визріли Галілей, Коперник і школа поміркованого досвіду, яку створив Бекон, в боротьбі з маврами викувалися Веласкес і Мурільо; і в тисячолітніх молитвах раніше XVI ст. вимальовувалися образи мадонн цього століття» [546, с. 132].

Художня і духовна еліта європейського Відродження, таким чином, увібрала все найкраще з античної і середньовічної культури і створювала з цього щось інше, – цілісну унікальну культуру, в руслі якої органічно взаємодіяли дві на перший погляд протилежні фундаментальні позиції – Античності і Середньовіччя, сформувавши на цій основі «баланс» різних традицій. На думку авторів монографії «Музика епохи Відродження», «всі види мистецтва епохи Відродження відзначені особливою рівновагою типізованих, загальноприйнятих норм художньої виразності й індивідуально-неповторних прийомів авторського стилю. Якщо в мистецтві середньовіччя ми відзначаємо значне переважання типового над індивідуальним, а в мистецтві Нового часу – навпаки, деякий ухил у бік індивідуалізації висловлювання, то в XV–XVI століттях художня творчість демонструє таку дивну гармонію між традиційно-загальним і неповторно своєрідним, якою позначено лише мистецтво Відродження» [225, с. 33].

Стильовою ознакою Ренесансу на теренах європейського духовного простору стає причетність до поліфонічного співу, який сформувався у монодійних формах у Візантії і склав ґрунт ренесансної стилістики у вигляді поліфонії дисканту у православній Франції XII–XIII ст., виділивши поліфонію раннього мотету на межі XIII і XIV ст. у Галліканській Франції.

Аналогом базової трирядковості (трирядкового співу) (рос. «троестрочие») стала допартесна староцерковна манера «путьового» (рос. «путевого») співу, записана у Москві у XV–XVI ст. як та, що втілювала новгородські вміння, відомі у XIV–XV ст. Історична контактність Новгорода та Києва вказує на те, що аналогічні навички мали місце й в України-Русі. Подібно до того, як на окраїнах Західної Європи, в Іспанії, у Британії-Англії воєнні потрясіння хронологічно «посунули» ренесансний розквіт на XVI–XVII ст., Україна відзначена «вибухом» ренесансного мистецького насичення служби у ті ж століття. Показово, що матеріал для православної реформи Петро Могила черпав з Галліканської Франції, де він перебував у 1600-ті роки, а також і з ранньолютеранської традиції, розгорнутої, як показано у книзі О. Муравської, до провізантійських контактів [465, с. 142].

Меса епохи Ренесансу являє собою масштабну циклічну багатоголосну авторську композицію, до якої органічно долучається введення в якості Cantus firmus музичного матеріалу негригоріанського походження, що нерідко символізує гармонію-єднання Божественного і людського начал, показову для «двоєсвіту» ренесансної епохи. Не забуваємо, що кульмінаційним моментом подій Високого і Пізнього Ренесансу були загибель Візантії (1543) і Контрреформація, які відзначалися зусиллями відновити «Нерозділену церкву» при першості Заходу, що й сформувало новокатолицьку традицію, яку на сьогоднішній день і називають Католицизмом як таким.

Узагальнюючи специфіку розвитку меси в епоху Ренесансу, Н. Сімакова констатує, що «сувора регламентованість загальної форми і її деталей, що диктується певними традиціями ритуалу (перш за все

канонізованим текстом), поєднується в ній [месі] з виразом сильних творчих імпульсів, прояв яких можна бачити в будові багатоголосся, в роботі з мелодійними голосами. Раціоналізм вихідної конструкції співіснує (і в багатьох випадках долається) з винахідливістю, фантазією, польотом натхненною думки».

Розвиваючи цю тезу, дослідник підкреслює також істотну роль взаємодії типології меси зі світськими жанрами. «Меса XV–XVI століть не ізольована від інших видів мистецтв. Незважаючи на всі турботи Тридентського собору про введення в богослужіння музики суворої і благочестивої, від якої б “серця слухачів охоплювало прагнення до небесної гармонії”, вона не залишається осторонь від впливу світської музики, що інтенсивно розвивається, а також і від тих передових прогресивних ідей, нових художньо-естетичних віянь, які надавали цьому історичному періоду особливу значимість, виділивши його серед інших» [575, с. 15].

Проте необхідно все ж зазначити, що виділена цитованим автором «світська» традиція в епоху Ренесансу, як вказувалося раніше, не виступає самодостатньою категорією, але несе на собі відбиток високої духовної культури, що склала базис ренесансних академій, «Камерати» та інших співтовариств подібного роду. У цьому плані «міфологічно осмислене життя набуває особливої цілісності, в якій матеріальне і духовне, земне і божественне, християнське і язичницьке звучать в єдиній гармонійній поліфонії» [744, с. 114].

Отже, меса епохи Ренесансу являє собою масштабну циклічну композицію з розвиненим багатоголоссям, зі значною роллю авторського (композиторського) начала. Поліфонічна меса Ренесансу «історично дуже важливе, на той час вище завоювання на шляху становлення великої музичної форми. Виконання такої меси, в якій зосереджено вираз “піднесеного споглядання” (визначення В. Конен), пристосовувалося до великих свят церковного календаря» [220, с. 108].

Як відзначалося вище, в роботі Н. Мохової наведені аргументи спрямовані на захист внутрішньої *театралізації* католицької меси, яка із середини XVII століття віддаляється від Контрреформації, виходячи на зближення з протестантизмом – у руслі *«німецької культурної ідеї»,* особливо після подій Тридцятирічної війни першої половини XVII століття. Стосовно гімнічного подання Gloria цей церковно-політичний процес виявлявся у підкресленому відокремленні піднесеної споглядальності цієї образно-славильної позиції відносно інших гімнічних компонентів служби, наповнюваних пафосом різноманітних змістовних втілень.

Сказане, як бачимо, є показовим і для розділів Gloria як важливої складової меси. Особливою монументальністю і пишністю в цьому плані відрізняється венеціанська хорова школа XVII століття, представлена іменами Андреа і Джованні Габріелі. Так, наприклад, Gloria в месі названих авторів на честь коронації венеціанського дожа характеризується не тільки вокально-поліфонічним багатством, але і введенням (крім органу) додаткового інструментального супроводу [див. про це докладніше: 463, с. 40-45].

Композиція ренесансної меси стала також предметом дослідження І. Гулецкі «Manus misterialis: символіка форми ренесансної меси». На основі аналізу понад 300 авторських мес епохи Відродження автор приходить до цікавих висновків щодо їх структурної специфіки та взаємозв’язку з духовною ренесансною традицією. При цьому для дослідника істотним поняттям стає «форма», що трактується як «пропорція, як модель і як втілення ідеї-задуму композитора» [179, с. 37].

Аналізуючи специфіку масштабного співвідношення п’яти частин ординарія католицької меси, І. Гулецкі виділяє два типи форм – симетричну і асиметричну. Перша з них є показовою для багатьох зрілих і особливо пізніх мес Палестрини. Віссю симетрії в даному випадку виступає Символ віри (Credo), в той час як Gloria і Sanctus, Kyrie і Benedictus утворюють симетричні «пари». Подібного роду пропорція «закладена вже в самій

протоформі Ординарія, про що свідчить його семантична структура, в якій Символ віри є центральною віссю композиції, а по краях, відповідно, розташовуються пари – Gloria–Sanctus, славлення, подяка і Kyrie–Agnus Dei, що представляють молитву» [179, с. 41].

Характеризуючи асиметричний тип композиції ренесансної меси, І. Гулецкі констатує факт її домінування в творчій практиці композиторів епохи Відродження. При цьому, якщо симетрична модель виявляється пов'язаною, на думку автора, з графічною «ідеєю храму», то семантика асиметричних композицій меси пов'язана з символікою руки, тобто з «іконографічним жестом, представленим в різних варіантах, і тим, що є частиною будь-якого церковного інтер'єру» [179, с. 47] і, додамо, обрядового дійства. В даному випадку п'ятичастинна модель Ординарія уподібнюється руці, точніше, символічним жестам: «рука благословляюча (долоня)», «перст вказуючий (індекс)», «витягнутий середній палець (жест істини)», «два перста, що благословляють (mano pantea)» [179, с. 48].

Вказані міркування демонструють вкорінення у концепцію католицької меси тенденцій секуляризації-театралізації, оскільки симетрична композиція, вироблена узгодженням іконописної центрованості і музики храмового призначення, також даючи втілення естетизму ренесансного, музично багато оздобленого Богослужіння, доповнювалася рудиментами старокатолицької церковної Нероздільності і асиметрією православної літургіки. Це з одного боку, а з іншого – театральні музичні втілення складалися на гребні Високого Ренесансу, формуючи класицистські і барокові корекції меси, яка упереджено симфонізувалася (за Н. Моховою [458]), тобто надихалася театральною асиметрією драматургічних установлень у відсторонення виробленого ікописного симетричного улаштування.

Аналізуючи ці моделі, автор практично всюди виділяє значиму роль саме розділу Gloria. Додамо також, що його смислова вагомість зумовила появу авторських композицій саме в епоху Ренесансу одного з різновидів короткої меси (Missa brevis), що включає Kyrie і Gloria, в рамках якої

славослів'я посідає домінуючі позиції [377], готуючи тим самим ґрунт для появи Gloria в якості самостійної композиції (див. нижче).

Отже, узагальнюючи матеріали щодо історичного вибудовування в літургії-месі місця Gloria аж до формування у XV столітті класики католицької меси, що увібрала суттєві показники галліканської Служби і одночасно намітила просування театральності у Новокатолицький духовний світ, слід відзначити:

- текстова основа «Gloria», висхідна до новозавітного оповідання, пов'язана, з одного боку, з конкретним євангельським сюжетом-епізодом – славослів'ям ангелів, яке прозвучало в момент Різдва Христового. З іншого боку, образ Слави Божої має більш широкий смисловий контекст, укладений в християнській «доксології», а також в видимих проявах Божественної величі;
- історичні шляхи висунення «Gloria» на канонічний гімноспів у п'ятичастинній месі ренесансного католицизму вказують на зосередження в цьому розділі духовної музики інтелектуального начала Ангелоподоби тих, хто реалізує у звуках ідею доксології; показові введення сольного співу у подання Gloria, що згодом втілив у своїй моделі меси панславіст Л. Яначек; зосередження в цій частині меси артистично-інтелектуального начала католицької Служби Божої склало тло універсалізації її змісту в духовному піснеспіві у цілому;
- «Gloria» реалізує славослів'я, що, відповідно до християнської богословської традиції, є духовно-смисловою складовою життя людини, одним зі шляхів духовного Преображення, а також єднання Божественного і людського начал; віртуозний поштовх співу «Gloria» у Католицизмі надає йому конфесійно самостійну відзнаку, що не має прямої аналогії в іншоконфесійно вирішених гімноспівах літургічної традиції;
- особлива значимість «Gloria» в літургійному циклі Середньовіччя та Ренесансу, визначена її високим духовним змістом ангелоподібного *обожнення* людського єства, обумовлює не тільки семантико-типологічні

якості даного розділу богослужіння, а й його виділенність як в якості суттєвої складової missa brevis, так і в кінцевому підсумку у вигляді самостійної композиції кантатного типу в музиці XVIII–XX ст.;

- сфера «Gloria» зосереджує зв'язок із першохристиянським усвідомленням Слави в прийнятті мученицького шляху до неї, що зумовлює включення цієї частини меси у Палестрини, зокрема у варіантне коло подання cantus firmus загальної композиції, з якої вибивається зі своєю спеціальною темою-образом тільки Credo, знаменуючи католицьке виділення Хресного шляху як предметно-тілесно відстороненого від осіяння Слави як Сили і Міці Божої.

3.2 Глоріозна специфіка європейської культури і музики епохи Просвітництва та романтизму

В історії світової культури кожен з періодів характеризується своїм внеском у процеси становлення і розвитку цивілізації. В цьому відношенні культура Нового часу заклала підстави всього того, що складає сутність європейської культурно-історичної традиції наступних епох, в тому числі і сучасності. «З початком цієї епохи спостерігається тенденція розвитку національної самосвідомості європейських народів. Відповідно до цієї тенденції ті чи інші народи грали роль лідера в європейських перетвореннях, а також активно запозичували їх досягнення в розвитку культури. Тому дана епоха стала вкрай різноманітною в своїх культурних проявах» [562, с. 257], що, додамо, особливо є очевидним у стильовому різноманітті розглянутого періоду, представленого типологіями бароко, класицизму, маньєризму, рококо та ін.

З точки зору осмислення сутності і призначення мистецтва, XVII століття продовжує традиції гуманістів попередньої епохи і осмислює

мистецтво як специфічну форму пізнання світу, вносячи при цьому свої корективи. «Якщо Відродження стверджувало в основі своїй середньовічну модель статичного світу і людини як його центру, то епоха раціоналізму запропонувала більш складну картину. Нескінченно різноманітний світ мислився рухомим, динамічним, постійно змінюваним; людина в цьому випадку втрачає стійкий ґрунт під своїми ногами і з центру світобудови поступово перетворюється лише в його частину» [115, с. 109].

Аналогічної думки дотримується також мистецтвознавець І. Прусс – автор узагальнюючої монографії «Західноєвропейське мистецтво XVII століття». Згідно з її висновками, «поворот від Відродження до XVII століття у світогляді і психології людей – це перехід від безмежної віри в людину, його силу, енергію, волю, від уявлень про гармонійно організований світ, з героєм-людиною в центрі, спочатку до розчарування, розпачу або скепсису, і трагічного дисонансу людини й світу, а потім до нового ствердження людини як частки величезного, нескінченно різноманітного і рухомого світу» [529, с. 13].

Окреслені характеристики названої епохи найбільше співвідносні з типологією бароко, яку М. Конрад атестував як «нервовий вузол історії», як епоху, що вражає своєю антіномічністю і граничною напруженістю у виявленні смислової сутності, з одного боку, екстазів та глоріозних апофеозів-хвалінь духовного світу, з іншого – драматичних картин боріння Хаосу та Космосу, що дозволяє досліднику порівнювати бароко з іншими епохами, в тому числі і з XX століттям. За словами М. Конрада, «подібна ситуація склалася в історії раніше тільки раз: коли старовина зіткнулася із середньовіччям <...> Ми живемо зараз також в епоху великих антиномій та їх зіткнень. І знаємо добре, що наш час – також є епохою великої гостроти. Тому ми зараз навіть ясніше зрозуміємо бароко, ніж раніше» [328, с. 267].

Сказане показове не лише для образотворчого мистецтва, архітектури, театру, а й для музичного мистецтва, різноманітні стильові параметри якого представлені в тому числі й необарочною традицією. Остання є очевидною і

в жанрово-стильових якостях, наприклад, «Глорії» Ф. Пуленка, а також аналогічних композиціях у творчості авторів XX ст. (див. нижче).

Відзначимо також, що при всьому різноманітті і антиномічності барокової традиції дуже істотну роль в ній грав вплив старих форм, які передбачали використання системи символів і алегорій, висхідних як до античної, так і, перш за все, до середньовічної християнської традиції. На думку К. Єгорової, «художня культура XVII століття залишається в значній мірі "міфологізованою", тобто найважливіші соціальні, етичні та естетичні проблеми епохи мисляться в поняттях і образах античного, християнського, біблійного міфу» [цит. за: 339, с. 145].

Аналогічного роду узагальнення є показовими і для мистецтвознавчих досліджень Є. Ротенберга. XVII століття цей автор розглядає як «...початок кінця всеосяжної ролі міфу в художній тематиці після декількох тисячоліть його необмеженої влади. І ось саме в цій критичній ситуації <...> міфологічна тематика переживає свій найяскравіший зліт, який виявився в небувалому розширенні сюжетного репертуару і небаченому багатстві форм його інтерпретації» [550, с. 79].

В рамках музичного мистецтва зазначений стильовий підхід і його сюжетно-смислова спрямованість виявилися не тільки в світській музиці, а й в області культових жанрів, які переживають в дану епоху розквіт і жанрово-інтонаційне оновлення. Досліджуючи змістовно-смислові аспекти музики бароко як втілення «історико-художнього парадоксу», А. Кудряшов зазначав: «Не ставлячи перед собою мету докладного розкриття всіх аспектів пронизливої загостреності контрастів в музиці бароко, відзначимо лише найбільш загальний і суттєвий з них, а саме той, що для неї в рівній мірі актуальні полярно протилежні тенденції: одночасно і до музичного сенсуалізму – завоювання європейського мистецтва Нового часу, в цілому сповненого духом секуляризованого прогресу і футурологічності, – і до вибудовування розгалуженого, невловимого, іноді навіть витонченого символізму з його прихованими підтекстами, явними і неявними

відповідниками, що виявляють глибокий зв’язок з найдавнішою середньовічною картиною світу». Розвиваючи цю думку, автор далі вказує, що «складний, іноді нескінченний семантичний лабіринт, утворений перетином виділених контрастних полюсів – наочною демонстрацією культурного діалогу Нового часу і Середньовіччя, – присутній в художній структурі безлічі музичних творів того часу» [349, с. 45-46].

Сказане є співвідносним і з історико-еволюційними шляхами розвитку меси у творчості композиторів XVII–XVIII століть. Для даного жанру названий період являв якісно новий рубіж, в межах якого новації незмінно супроводжувалися збереженням «жанрового канону» і його богослужбово-співацької складової. Узагальнюючи історичні етапи розвитку меси, Б. Левік відзначав, що «на рубежі XVII ст. з розвитком професійної світської музики меса поступилася провідним становищем опері. Однак вона продовжувала існувати поряд з оперою» [373, с. 557], оскільки, додамо, і в цей період, поряд із зароджуваною ораторією і циклічною кантатою, продовжувала зберігати статус високого серйозного жанру, що при всіх еволюційних процесах все ж має духовну спрямованість. Відзначимо також, що виділена Б. Левіком «професійна світська музика», під якою, перш за все, малася на увазі опера, генетично також сходила до духовної традиції, на що у свій час вказував Г. Кречмар, який вирізняв зв’язок між оперою і літургійної драмою Середньовіччя [342, с. 29].

Меса – один з базових жанрів більшості великих авторів XVII–XVIII ст., що апелювали в своїй творчості до різноманітних жанрових сфер. За свідченням Б. Левіка, «на месу стали впливати оперний і концертний стилі – останній у зв’язку з розвитком різних жанрів інструментальної музики (соната, концерт, сюїта). Все більшого значення в месі набуває сольне начало (сольні вокальні партії), багатохорність, крім співочих голосів залучається інструментальний супровід (оркестр, орган). Поряд з поліфонічними частинами з’являються і витримані в гомофонно-гармонічному складі (особливо сольні арії)» [373, с. 557].

Позиція дослідника, який писав цю статтю ще в 70-ті роки минулого століття є очевидною, про що свідчить пафос піднесення світської музичної традиції над духовною. Проте в світлі досліджень останніх десятиліть очевидним є також факт не стільки витіснення духовної традиції, скільки активної взаємодії світської і духовної ліній музичної творчості, що взаємно збагачували і доповнювали одна одну у відбитті духовних основ Універсуму в його нескінченному розмаїтті.

Сказане підтверджують і характерні форми побутування меси в музично-історичній практиці XVII–XVIII століть. М. Друскін виділяє два типи меси даної епохи: «1. поліфонічно хорова a cappella – лінія, що йде від Палестрини (stilus gravis – строгий стиль); 2. для хору і солістів із супроводом генерал-баса (basso continuo) та інших інструментів, в тому числі соло (“облігатних”) – лінія, що йде від венеціанської школи. Аж до XVIII століття збереглося співіснування і змішання “старої” поліфонічної манери і “нової”, яка зазнала також впливу опери і ораторії, особливо в частині сольних номерів (введена арія da capo)» [220, с. 108].

Відзначимо також, що об’єднуючою сферою музичного вираження, однаково значущою і для світської і для духовної традицій, виступала також музична риторика, що інтенсивно розвивалася в розглянуту епоху, «барокові музичні афекти», ґенеза яких знову ж таки сходила до богослужбової співочої традиції, що найбільш очевидно проявлялося в музиці німецьких майстрів XVII–XVIII століть, в тому числі і Й. С. Баха [244; 77; 349, с. 48-78]. У творчості представників названої композиторської школи музично-риторичні прийоми вираження з властивим їм духовно-семантичним «наповненням» фактично об’єднують в єдине ціле світську і духовно-богослужбову музичну традиції.

Повертаючись до меси та Глорії-славослів’я як її важливої складової, відзначимо, що процеси еволюції музичної мови торкнулися і названої жанрової сфери. Розглянута змістовно-смислова специфіка Gloria в рамках творчої практики XVII–XVIII ст. виявляється співвідносною з бароковими

музичними афектами *радості* (мажор, allegro, presto, консонантність, діатоніка, домінування музично-риторичних фігур типу anabasis, fuga, квартових і квінтових інтонацій тощо). «Gloria – традиційно найбільш гучна частина будь-якої меси. У XVIII столітті навіть у месах, написаних в мінорних тональностях, Gloria репрезентувалася в мажорі, найчастіше в C-dur або D-dur, оскільки ці тональності найбільш яскраво звучали на натуральних трубах і, крім того, володіли певною сакральною семантикою» [299, с. 387]. Окреслені жанрово-стильові характеристики яскраво проявилися в таких відомих композиціях, як Gloria з Високої меси h-moll Й. С. Баха та Gloria А. Вівальді.

Створення першого з названих творів відноситься до Лейпцігського періоду життя і діяльності *Й. С. Баха*. Відомий факт первинності появи з усіх складових даного грандіозного циклу саме Kyrie і Gloria (1733), представлених спочатку як частини так званої короткої меси (missa brevis). Час роботи композитора над іншими частинами Високої меси достовірно не встановлено і ймовірно охоплює наступне десятиліття.

«Gloria» в контексті загальної композиції даного твору являє собою один з найбільш масштабних його мікроциклів, богослужбовий текст якого розподілений Й. С. Бахом в дев'яти номерах. Їх детальний аналіз представлений в монографії М. Друскіна «Пасіони і меси Й. С. Баха» [220]. Однією з домінуючих тональностей «Gloria» виступає D-dur, безпосередньо пов'язаний в музиці XVII–XVIII століть з образами славлення, героїки. Саме цей розділ меси задає всьому твору відповідний тонально-смисловий «тонус». За спостереженнями Н. Ескіної «тональність першого хору Меси [Kyrie] – сі мінор – дала підставу називати весь твір в цілому "Меса сі мінор". З 24-х частин твору тільки п'ять <...> написані в сі мінорі і дванадцять – в ре мажорі. Ре мажор – переважна тональність славослів'я, воскресіння, хору ангелів» [786, с. 20] і, додамо, героїки, торжества життя, гармонії-єднання у славослів'ї Небесного і земного світів.

Відзначимо, що D-dur становить одну з визначальних тональностей і «Урочистої меси» Л. Бетховена. Цікаво, що в кантатній композиції Gloria і подібних їй у творчості композиторів XX ст. саме ця тональність пов'язана безпосередньо з образом Бога («Domine Deus») (див. нижче).

Музично-інтонаційний матеріал Gloria бахівської Меси становить найяскравіший контраст відносно попереднього розділу Kyrie, про що в образній формі пише М. Друскін: «Раптово сонце розвіяло гнітючий морок – так сприймається звучання № 4 – п'ятиголосного хору Gloria з фанфарами труб і tutti з литаврами. Ніби розширився горизонт, що відповідає першій фразі тексту: "Богу в вишніх слава". Інтервальний склад зовсім інший, ніж у хорових Kyrie, обтяжених хроматикою, але типовий для окреслення тем славлення: квартовий і квінтові кличі і діатоніка юбіляцій в швидкому хвилеподібному русі». Розглядаючи далі специфіку оркестрової партії, М. Друскін вказує на той факт, що вона «заснована на зіставленні tutti – soli. Концертуючий характер надано всьому цьому розділу Gloria» [220, с. 128]. У подібного роду протиставленнях відчутний бароковий «знак» бахівської «Gloria», що створює звуко-просторовий ефект вселенського славослів'я-славлення.

Показово, що цей образ визначає емоційно-виразний тонус не тільки даної частини, але й всієї Високої меси Й. С. Баха. За спостереженням Н. Ескіної, «вся меса пронизана ширяючим рухом, ніби овіяна ангельськими крилами. "Gloria!" – "Слава!" – вигукують ангели в хорі № 4. Симетрично відносно нього розташовані "Sanctus" і "Osanna" (№№ 20, 21). Ангели, як херувими на кришці ковчегу, повернені обличчям один до одного. № 4, як дзеркало, дивиться в №№ 20 і 21. Тут немає точних повторень, але вигуки прославлення і мотив ширяння ангельських крил є взаємно подібними» [786, с. 20].

Кантата А. Вівальді «Gloria» – один із шедеврів великого італійського композитора, був створений в період роботи у Венеції. А. Казелла писав, що

«як автор духовної музики Вівальді анітрохи не поступається творцеві інструментальних концертів» [149].

Духовні твори А. Вівальді багато в чому близькі різним формам світської, перш за все оперної музики, що свідчить про зазначене раніше зближення названих жанрових сфер. Духовна музика А. Вівальді не є винятком із загального правила. Пронизана глибокою емоційністю, що вражає своїм мелодійним багатством і щедрістю оркестрових барв, вона природно гармоніювала з театральною пишнотою храмів епохи бароко. Окреслені якості показові і для кантати Gloria, що включає 12 частин. Домінуючою тональністю в даному творі виступає також D-dur.

Однак, на відміну від бахівського аналога, інтонаційна мова заголовної частини твору А. Вівальді більш зосереджена на урочистій речитації-скандуванні ключової фрази славослів'я – «Gloria in excelsis Deo». Виділені якості твору італійського автора справлять суттєвий вплив і на стильові якості, наприклад, кантати «Gloria» Ф. Пуленка, про що свідчать як висловлювання самого композитора, так і дослідні аналізи даного твору [314, с. 148-149] (див. нижче).

Нові аспекти смислового тлумачення славослівно-глоріозної тематики виявляються у другій половині XVIII століття, зокрема у творчості представників віденської класичної школи, що зверталися не тільки до інструментальних жанрів та опери, але й до сфери духовної хорової музики. Жанр меси, так само як і типологія «Gloria» займав значне місце і в їх творчості [див. про це докладніше: 650], у більшості з яких переважає вже, як і у Й. С. Баха, кантатний принцип композиції меси, тобто з додатковим членуванням літургійного тексту на самостійні розділи, що вінчаються фінальною хоровою фугою.

Остання якість складе одну з помітних жанрово-стильових «ознак» «Gloria» не тільки в розглянутий період, але і в наступні епохи, аж до XX століття. Сказане багато в чому обумовлено не тільки структурно-композиційними і фактурними особливостями фуги, але й її концептуально-

семантичними аспектами, що представляють даний жанр як «певний спосіб художнього моделювання світу» [цит. за: 335, с. 8]. С. Коробейніков зазначає, що «в роботах Б. Асаф'єва, А. Должанського, К. Южак розроблений "семантичний портрет" фуги у всій її специфічності й у той же час абстрагованості від конкретних стильових проявів». У числі базових смислових ознак даного жанру дослідник, зокрема виділяє «твердження як кінцеву мету форми і тлумачення як спосіб розвитку...», а також «ідею єдності і гармонії світобудови як концептуальну домінанту» [335, с. 8-9]. Зазначені параметри досить істотні для розуміння ролі і значущості фуги як композиційного підсумку Глорії-славослів'я, орієнтованої, як вказувалося раніше, не тільки на «образ слави», але й на єдність-гармонію Божественного і людського як символу вселенського Порядку та духовного Преображення людства.

Відзначимо також, що зв'язок з характерним «інтонаційним словником» своєї епохи в месах віденських класиків також доповнюється орієнтацією на структурно-композиційні принципи сонатності, особливо очевидні у В. А. Моцарта. Так, наприклад, в «Коронаційній месі» ця якість представлена саме в «Gloria». У самій же композиції даної меси О. Тихонова вбачає аналог сонатно-симфонічного циклу: «Kyrie – вступ, Gloria – сонатне алегро, Sanctus – аналог менуету, Benedictus – скерцо, Agnus Dei – повільна частина, Dona nobis – фінал» [664, с. 167]. Сказане ще раз підтверджує значиму роль духовно-християнських настанов творчості віденських класиків, що одухотворює як їх хоровий спадок, так і інструментальну творчість, виявляючи при цьому специфіку відтворення ідеї про культові першоджерела художньої творчості та культури в цілому.

Одним з найбільш яскравих зразків духовної хорової музики в спадщині віденського класицизму, безсумнівно, є *«Урочиста меса» Л. Бетховена*, задум якої багато в чому близький до ідеї 9-ї симфонії. На думку Л. Кириліної, подібно до знаменитої симфонії з хором, « "Урочиста меса" Бетховена була багато в чому його особистим sacrificium solemne, його

власним посланням “urbi et orbi” – “граду і світу”. І можливо, ця глибока індивідуальність релігійного почуття визначає особність даної меси – і разом з тим поряд з настільки ж екстраординарною і неутилітарною у своїй всеосяжній універсальності месою Баха» [301, с. 13].

Одночасно цей твір продовжує «лінію» симфонізації меси, закладену ще в творчості попередників Л. Бетховена. «“Урочиста меса” – чи не найвидатніше втілення сформованого в класичній музиці типу “симфонічної меси”, де текст ділиться на кілька великих частин (тут це Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus – Benedictus, Agnus Dei – Dona nobis pacem), кожна з яких має власну розгорнуту форму, переважно інструментальну за своїм походженням» [299, с. 385]. Бетховенська «Gloria» написана в повній згоді з вимогами музичної риторики, показової для цього розділу меси, яка охоплює і «“царську” тональність D-dur, і ретельне відображення жестів і образів тексту в мелодиці, виділення в контрастні розділи нових думок» [299, с. 387].

Ще одним твором Л. Бетховена, що яскраво втілює алілуйно-глоріозну тематику європейської культури Нового часу, можна вважати його Дев’яту симфонію, точніше, її фінал, що справив у свій час велике враження не тільки на сучасників, але й на послідовників композитора. В цьому плані суттєвою була як концепція цього твору в цілому, так і задум його фінального «славослів’я», що знаменував і втілення (на художньо-мистецькому рівні) ідеї духовного єднання людства в *радості*, і подолання в ній конфесійних кордонів, що в сукупності знаменували високий шлях до духовного Преображення людства.

Унікальність цього твору визначена також тим, що він був написаний композитором, що повністю втратив слуховий контакт з оточуючим світом. Згідно із вченням ісихастів, людина не може досягти духовної досконалості, вищого споглядання без внутрішньої тиші. Волею долі та драматичних життєвих обставин Л. Бетховен вже нічого не чув, коли завершив своє головне творіння, підсумок усього свого творчого життя. І, саме будучи

глухим до зовнішнього, тимчасового і суєтного світу, він зміг піднятися до Височини оспівування *соборної Радості* та Краси Божого творіння.

Найвидатніші звершення романтиків і реалістів XIX століття нерідко живилися посиланнями на Дев'яту симфонію Л. Бетховена, маючи на увазі загальний план-ідею твору в розрізненні бетховенського шляху до ідеї оди «До Радості» Ф. Шиллера, втіленої в тексті фіналу, і саме ця ідея виявляється музично піднесеною вписанням Кантати в оркестрально-симфонічне дійство. В роботі М. Маркуса [431] підкреслено обґрунтування бетховенського усвідомлення тексту Ф. Шиллера через естетику І. Канта, що багатогранно представляє *кантіанство* композитора. І особлива увага надається позиціям естетики Канта щодо місця мистецтва як «мосту над прірвою», якою роз'єднані в раціоналізмі філософа Віра і Розум.

І якщо романтики абсолютизували такий підхід, то у Ф. Шиллера і Л. Бетховена вичленований принцип мистецького єднання вказаних протилежностей – через мистецьку ж здатність обминати державно-релігійні фактори людського буття служінням Красі мистецтва. Такий ракурс бачення має очевидну опору в уявленнях, піднятих «німецькою культурною ідеєю», згідно з якою з кінця XVII сторіччя німецькі землі, розділені за різними державними кордонами і населені сповідаючими конфесійно різні католицизм і протестантизм, через культурно-мистецький авторитет Віденської школи заявляли про велич німецького мистецького надбання, долаючи розгубленість і приниженість нації в соціально-економічному виявленні.

Бетховенський принцип інтонаційного «збирання» теми Радості, що набуває самозначущої виразності у фіналі симфонічного циклу і поступово складається із «зародків» її у прохідній темі (зв'язуюча у сонатних відносинах) у І частині, із теми тріо Скерцо і Варіацій II і III частин, – все це неодноразово було представлено в описах цього твору (див. характеристики Симфонії віденського Майстра у А. Альшванга, Р. Грубера, В. Конен [18; 460; 324]). Відзначимо, що зіставленням саме оркестрового «триптиху» I–III

частин і вокально-хорової IV ч. композитор задає метаструктуру двохфазового вираження, що вказує на ґенезу жанру симфонії як такої.

Адже, як відомо, першосоната називалася симфонією, якщо в інструментальній її оснащеності хоч кілька тактів чи сторінок представляли вокальну музику, тим самим втілюючи, незалежно від часу звучання, єдність земного і Небесного [113, с. 193-194]. Сказане наводить на висновки про «бетховенське необароко», яке широко простежується у барочних запозиченнях його останніх Квартетів і Сонат. А що стосується двофазовості-двочастинності, подібної до монументальної двохфазовості Дев'ятої симфонії, то маємо це демонстративно у Тридцять другій ор. 111 завершальній сонаті c-moll, драматизм та інструментальна сутність першої частини якої урівноважується розгорнутими варіаціями на тему Арієтти у другій частині. Причому хоральний виклад теми Арієтти, асоційований із протестантською церковністю, «пом'якшений» регістровим розкидом, що наводить на характер співу духовного, але явно позацерковного.

Дещо подібне спостерігається і в Дев'ятій симфонії на рівні «метафазовості»: драматичний інструменталізм у I–III частинах і Кантата у фіналі. В роботі Б. Асаф'єва підкреслюється *кантовий,* тобто духовний позацерковний сенс теми Радості [44, с. 287], розгортання якої у фіналі йде за законами високої *статики* духовного вираження-славослів'я, а не за принципами динаміки-розвитку тілесно-живого, як це показано у першій інструментальній фазі Симфонії. Таким чином, ідея сходження до духовних Висот демонструється у співвіднесеності інструментальної і вокальної фаз Симфонії Л. Бетховена, що стало витоком змістовних символізацій у мистецтві XIX – XX століть.

Виділяємо тільки епохально значущі віхи посилань на Дев'яту Л. Бетховена та її гліріозно-славослівний фінал, з яких найсуттєвішими, можливо, постають події 1842 року. Це був рік початку реформи Р. Вагнера, коли був написаний «Летючий Голландець» – опера з біблійними алюзіями до образу Агасфера, і створення останньої, підсумкової опери М. Глінки

«Руслан і Людмила», літургійність якої спеціально досліджував Б. Асаф'єв [45]. Показовим є спокутувальний акт, закладений, незалежно один від одного, і Р. Вагнером, і М. Глінкою, у процес написання творів: обидва вибудовували лібрето серйозних-одухотворенних і масштабних (кожна у своєму роді) опер, долаючи сміховий текст. У Р. Вагнера це саркастичний переказ містичної легенди, зроблений Г. Гейне в осміювання національних фантазій. А у М. Глінки, як відомо, твір виник на основі перероблення юнацької поеми О. Пушкіна, молода іронічність віршів якої принципово витравлялася зі слів, перенесених у лібрето.

Обидва твори орієнтовані на тональність Дев'ятої симфонії, але розгортають різні фази останньої: «Летючий Голландець» демонструє опору на *d-moll*, лейттема твору (Поклик Голландця) складає інверсію початкової теми бетховенської Симфонії. А «Руслан» М. Глінки орієнтований на кантатність-ораторіальність фіналу композиції Л. Бетховена, на її основну тональність D-dur. Для Вагнера істотним був Шлях до Височини, показаної Л. Бетховеном, для М. Глінки – «ширяння у Височині» богатирських видінь національного епосу, літургічний зміст якого, як це відзначено вище, підкреслював Б. Асаф'єв.

Спокутувальна акція творців епохальних композицій у національних школах Німеччини і Росії, судячи з історичних даних, мала позитивний вихід. Адже «Голландець» Р. Вагнера став початком Нової німецької школи, тоді як «Руслан» М. Глінки заклав базис Нової російської школи, – на тлі єдиного джерела, антитетично прочитаного представниками музичного світу.

У симфонічній творчості сучасників і безпосередніх нащадків Л. Бетховена зіставлення із його Дев'ятою уникається, хоча очевидними є наступні аналогії – епічність, співвідносна з Кантатою фіналу твору Л. Бетховена у Дев'ятій (останній!) симфонії Ф. Шуберта (1827), свідомий збіг з тональністю d-moll у Дев'ятій (теж останній!) симфонії А. Брукнера (1891-1894). Але відзначимо, що вказані автори не наважуються на

використання бетховенської двоїчної метафазовості у відтворенні першосонати.

Певним підсумком вагнерівського бахіанства у кінці XIX століття і в проекції наступаючого нового століття стала творчість Г. Малера і, особливо, його Друга симфонія (1894-1903), написана немов за планом Дев'ятої Л. Бетховена. Такий ракурс аналізу має місце в різних дослідженнях, в тому числі і в монументальній книзі І. Барсової [57]. Заміщення Кантати вокальним соло в Симфонії Г. Малера є симптоматичним: Небесне зберігають обранці-парії нації – діти. Чистота їх висловлювань у тексті вокального соло відсторонена від суєтного і складає виняток. Показово, що Г. Малер, наслідуючи план Дев'ятої Бетховена, написав її у тональності c/C, ніби роблячи поступку надзвичайно шанованому ним Й. Брамсу, що вважав ідеалом бетховенського симфонізму П'яту і Шосту симфонії, з яких перша втілена в тональності c-moll із фіналом в *C-dur*.

Не забуваємо, що Перша симфонія Г. Малера написана в D/d, яку прийнято трактувати як «вступну» до циклу його симфоній у цілому, тим самим співвідносячи сфери c/C і D/d. З Дев'ятою симфонією Л. Бетховена порівнюють Восьму симфонію і Симфонію-кантату «Пісня про землю» Г. Малера – але то концепція П. Беккера і його спадкоємців-музикознавців, які так трактують творчий шлях композитора. Щодо самого автора, то його спроба «закрити» пафос порівняння з Дев'ятою Л. Бетховена, знімаючи належну нумерацію з Симфонії-кантати «Пісня про землю» (що відкривається «Застільною піснею про бідування землі», а закінчується «Прощанням» – і вся написана на вірші китайських поетів епохи Тан), засвідчує сама себе як відмову від Краси Єднання.

Є ще один твір, написаний за Дев'ятою Л. Бетховена у XX сторіччі. Це Кантата II «Світло очей» А. Веберна на вірші Х. Йоне (1935). Позначення цифрою II пояснювалося самим композитором *ціннісним* посиланням на фінал Дев'ятої Бетховена як на Кантату I, внаслідок чого вебернівська Кантата може бути тільки Другою. У роботі Д. Андросової підкреслюється

вказане звернення А. Веберна до бетховенського витоку: «Завершення Кантати в ясному D-dur, наявність на початку фінальної VI частини проведень теми-серії *in d* і *in b* (порівн. із зіставленнями D-dur і B-dur у фіналі Дев'ятої Л. Бетховена), незвична для А. Веберна розгорненість звучання (півгодинний часовий обсяг) виявляють характерний «синдром Дев'ятої симфонії» в загальноконцепційному значенні» [21, с. 107].

Для А. Веберна діалектика Шляху Л. Бетховена як реалій «долання життєвих випробувань» була неприйнятною. А от «ширяння у височинях» на рівні «розрідженої матерії» уявлень і спостережень у високих горах, відірваних від буттєвих «згущень», – то і є парафразом на фінал Дев'ятої, зробленим в обсязі «дематеріалізованої важкості» за твором Л. Бетховена. Вебернівський пуантилізм втілює гармонізоване тишею пауз «роїння одиничностей», що є виразником чогось потойбічного по відношенню до тілесної відчутності кантового єднання знаменитого гімну Л. Бетховена.

Повертаючись до дослідження побутування глоріозної тематики в європейській культурі та музиці, відзначимо, що новий етап розвитку меси і Gloria як її складової припадає вже на епоху романтизму, в рамках якої «жанровий канон» меси і типологія славослів'я істотно збагачуються конкретними національними музичними традиціями. Так, наприклад, духовні хорові цикли Ф. Шуберта, «поряд з використанням традицій віденської класичної школи, відображають вплив його ж [Ф. Шуберта] вокальної лірики» [373, с. 558].

Найбільш очевидно контактність повсякденного, національно-характерного і авторського начал простежується в *месах Ф. Ліста.* Сказане співвідносне в першу чергу з «Гранською» («Естергомською») і «Коронаційною» месами композитора, створення яких було безпосередньо пов'язане з такими великими подіями в історії Угорщини, як освячення Естергомського Кафедрального храму, що був протягом багатьох століть найважливішим духовним центром країни, а також утворення Австро-

Угорщини як однієї з наймогутніших монархій Західної Європи середини XIX століття.

Зазначений домінуючий образ славлення отримує і відповідне музичне втілення, характерне для подібного роду розділів, що проявляється в широкому використанні фанфарних мелодійних оборотів і ходів по звуках висхідного тонічного тризвуку. На відміну від аналогічного номера бахівської Меси сі мінор, написаного у тридольному метрі, у Ф. Ліста визначальними стають типологічні ознаки маршу. Композитор неодноразово звертався до цього жанру, створивши велику кількість перш за все угорських маршів [див.: 447, с. 560]. У кожному з них йому вдалося відтворити войовничий, непохитний, волелюбний і одночасно відкритий всьому світу характер свого народу, до якого він з гордістю зараховував і себе. В даному випадку марш фактично виконує функцію жанрово-інтонаційного відтворення ідеї національної слави в її угорській «моделі».

У «Gloria» з «Гранської» меси Ф. Ліста угорський колорит відчутний і у широкому використанні композитором пунктирного ритму, характерних предйомів, які, відповідно до характеристики Я. Мільштейна, складають один зі стилістичних показників фольклорного стилю вербункош [див. про це докладніше: 446, с. 539].

На тлі наведених вище пролонгацій «синдрому Дев'ятої симфонії» Л. Бетховена у музиці XIX – XX століть особливу увагу також привертає поетика та образно-смислова концепція лістівської *«Фауст-симфонії»*. Остання вражає фактурно-конструктивним уподібненням Дев'ятій, тоді як програмні назви окремих частин і Симфонії у цілому пов'язані із дивними й фантасмагоричними образами «роману у віршах» Й. Гете, в якому не людське єднання, а здіймання духу до абстракції Віри формує *видіння єдності* як чистої ідеальності мислення про Спасіння. Як відомо, фаустіанство Ф. Ліста складало невід'ємну частку його способу життя, не менше, ніж його Віросповідання, яке привело його до прийняття сану абата. Вибір Веймара для композиторського буття творця «Фауст-симфонії» був

підказаний також місцеперебуванням історичного Фауста (що певною мірою зумовило вибір Веймару і для місця проживання Й. Гете).

Ф. Ліст усвідомлював свою буттєву сутність у паралелях з Фаустом, спорідненість з яким вбачав у збігу й протиспрямованості латинізованої шанувальної версії імені Фауста – Фаустус, що значить «яскравий, веселий», тоді як німецький зміст його прізвища «Ліст» (німецьке List – «веселість, хитрість, лукавість, підступність») утворював морально протилежну, «проміфестофельську» якість. В історичного Фауста й у самого Ф. Ліста був друг-супутник Вагнер (від лат. wagus – блукач). Такий розклад «містики обставин» вказував, виходячи з усього, на антиномічність людської сутності творчого дару композитора-виконавця, що явно надихала автора «Фауст-симфонії» на ототожнення свого єства з історичним позауніверситетським професором XVI століття. Мефістофельська якість виявляла іншу іпостась в його динамічній натурі.

І якщо кантіанське ідеалотворення через мистецьку активність надихало Ф. Шиллера та Л. Бетховена на реалії людського братерства через діяльнісну спільність творчих зусиль, то у Ф. Ліста духовне братерство складало здобуток Споглядання Істини – Вічно-жіночого-Богородичного, усвідомлюваного в нерозривності з грішним падінням, спокутуваним готовністю жертвувати і дитям, і собою.

Порівняння дат написання творів за Дев'ятою симфонією Л. Бетховена вказує, що «Фауст-симфонія» Ф. Ліста (1854-1857) займає дещо серединне положення не за часовими пропорціями співвіднесення дат написання названих композицій, але за змістом наслідування і жанрового рішення: єдиний у вигляді циклу представлений симфонічний твір з трьома оркестровими і фінальною кантатною частинами. Пряма співвідносність конструкції композицій Л. Бетховена і Ф. Ліста поєднана з протиспрямованістю ідеї. Тому, можливо, в описах цього твору Ф. Ліста дослідники [219; 446] спеціально не оговорюють цю очевидну спадкоємність. І вказана змістовна протиспрямованість є відверто ідейно-релігійною, що

складає певний антипафос щодо заклику Шиллера – Бетховена «обійматися мільйонам» попри релігійні розмежування.

Таким чином, ідея-принцип «Фауст-симфонії» Ф. Ліста виходить за межі мистецько-художньої цілісності, оскільки остання органічно представлена у I–III частинах, проти виконання яких без фіналу автор не заперечував [219, с. 255]. Але все ж таки «Фауст-симфонія» була структурована композитором в повноті чотиричастинного циклу, в якому є свій Шлях до Височини, втіленої за текстом у символіці Вічно-жіночого, що рятує світ своєю жертовною готовністю до перетворення, і Спокутою. Як бачимо, в ідеологічному вираженні тут маємо дещо несумісне з шиллерівським текстом і кантіанськими перевагами Л. Бетховена: релігійна жертовність затуляє тут світіння мистецької Краси, яка усвідомлюється у Ф. Шиллера й Л. Бетховена у значенні Божественої суті.

І якщо тема Радості у Л. Бетховена базується на жанрі канта, на музиці одухотвореної співдружності, то у Ф. Ліста заключний хор, що оспівує Вічно-жіноче, демонструє відверто церковну псалмодію. Вона репрезентована чоловічими голосами, тобто саме у храмовому оспівуванні Ідеї жіночості, високої абстракції вираження жертовно-жіночого начала, а не у театральному наслідуванні звучанню жіночих голосів. Такого роду закінчення Симфонії підготовлене кодою III частини, теж побудованої на темі Маргарити з II частини Симфонії. Тільки в Andante soave Маргарита представлена більш приземлено, у вигляді «пісні-арії без слів», в якій моторний акомпанемент мелодії у високому регістрі (у гобоя), супроводжуваний фігураціями альта, демонструє впізнаваний від Ф. Шуберта ідеалізований побутовий образ «Маргарити за прядкою».

Аріозні втручання (мелізматичні фігури) у пісенний образ суттєві, оскільки закладається той високий стиль вираження, який виявиться у коді скерцо «Мефістофель», а ще більшою мірою – у вище характеризованому завершальному хорі. Як бачимо, представлені три фази заявлення образу Маргарити, перша з яких (II частина Andante soave, «Гретхен») демонструє

побутовий зріз образу, ідеалізований характер якого виявляється завдяки міфологізаційним паралелям: діва, що пряде – аналог античним Паркам, Норнам з германської міфології.

Наступний етап подання образу Маргарити – кода III частини (Poco andante, ma sempre alla breve), тема Маргарити – у валторни і віолончелі, тобто це вже не безпосереднє подання жіночої фігури, це її символізація: тема позбавлена рис «пісні без слів», проходить на фоні педалей струнних і духових. А завершальний етап, як вже відзначалося – суто символічний, церковно-абстрагований: це втілення Радості, але даної у Спогляданні, у якості Видіння ідеального начала світу, зведеного до Вічно-жіночого.

Вказаний ракурс Радості, заявленої у Л. Бетховена, постає найбільш безпосередньо втіленим із усієї сукупності проекцій «синдрому Дев'ятої симфонії» і одночасно найбільш відсторонено-звужено: жіночий внесок у буяння маскулінного світу.

Серед творів другої половини XIX століття, для яких суттєвою була гліріозно-славильна тематика, виділяються також *меси А. Брукнера*, чиї оригінальні концепції будувалися на перетині шанування цим автором традицій «старої класики» (Палестрина, Й. С. Бах) і традицій музичної культури «віку романтизму» та його творчих відкриттів. Одночасно ці стимули творчості композитора пов'язані з його глибокою і щирою вірою. За словами Л. Новака, «для того, щоб "говорити з Богом", Брукнер створював свої церковні композиції. А щоб "говорити з людьми" – симфонії» [484, с. 167], що свідчить, з одного боку, про подальший розвиток зазначених раніше процесів зближення духовної та інструментально-симфонічної сфер творчості, що виявилося вже в творчості віденських класиків, а з іншого – про відродження духовного уявлення про симфонію як гармонію світопорядку, що, безсумнівно, зближувало її з месою.

Сказане підтверджує і музично-риторична мова «Gloria» в месі f-moll (C-dur), і масштабна фуга, що завершує розділ (прийом, відомий в «Gloria» ще з XVIII століття). Одночасно матеріал фуги на рівні ремінісценції (поряд з

іншими темами даного духовного циклу) відтворюється також і в фінальній частині меси, позначивши тим самим істотність в драматургії циклу і принципів симфонічного розвитку.

Суттєва роль образів слави, славослів'я у творчості А. Брукнера має глибоке духовно-релігійне підґрунтя, що, водночас виявляє перетин і з національним «образом світу» його батьківщини – Австрії – та її культурою.

О. Михайлов відзначав, що «внутрішня будова творів епохи відображає улаштованість самої епохи (як ґрунту культури)» [цит. за: 500, с. 11]. Актуальними напрямками сучасної мистецтвознавчої та культурологічної думки можна вважати розробку проблематики, пов'язаної з національними культурними кодами та «образами світу». Сказане є співвідносним і зі зразками художньої творчості Австрії XIX століття, зокрема з творчою особистістю, світоглядом А. Брукнера та його спадком. Глибока релігійність композитора, що практично не має аналогів серед його сучасників, в свою чергу підіймає питання про актуальність подальшого осмислення (або переосмислення) його художнього універсуму в річищі духовних настанов австрійської культури XIX сторіччя.

Аналіз наукових розвідок і публікацій останніх десятиліть виявляє зростаючий інтерес у вітчизняному музикознавстві та культурознавстві до спадщини А. Брукнера. Окрім досліджень та огляду творчого шляху композитора, узагальнень жанрово-стильової специфіки його творчості, які знаходимо в роботах К. Царьової [732], І. Білецького, М. Філімонової [700], В. Коннова [325], Л. Новака [484; 485] та ін., виділяємо також дисертації та публікації Д. Локотьянової (2018) [398], С. Антонової (2007) [33], А. Бібікової [79], О. Іванової, присвячені розгляду типових ознак його конкретних симфонічних та хорових творів. Духовно-релігійні погляди А. Брукнера лише частково висвітлюються в окремих публікаціях А. Дробиш [216; 217], К. Зенкіна [249]. Дисертація Н. Решетило (2011) [540] зосереджує увагу на такій якості світовідчуття та творчості композитора, як «соборність».

Питання про взаємозв'язок творчої спадщини А. Брукнера зі своєю епохою та її репрезентантами складає також один з численних аспектів культурологічних досліджень О. Михайлова, присвячених науковим розвідкам феноменології австрійської культури в цілому та її стильової специфіки [451].

Отже певний брак на сьогоднішній день досліджень унікальної особистості А. Брукнера, що парадоксальним образом поєднує «простоту життєвих проявів благочестивого "наївно-релігійного" католика з грандіозними світоглядними прагненнями, вираженими в музиці» [540, с. 4], певним чином стимулює необхідність її подальшого вивчення та мистецтвознавчо-філософського осмислення.

Культурна спадщина Австрії являє собою унікальний феномен в межах культурно-історичного надбання Європи, починаючи ще з епохи Середньовіччя. Сказане певною мірою обумовлено історичними шляхами її розвитку, а також національно-географічною специфікою, що в свою чергу мала вплив на формування австрійського духовного «образу світу». Багатовікове правління Габсбургів обумовило поступове збільшення території імперії та її багатонаціональну специфіку. «Німецька етнічна основа пом'якшена <…> в австрійцях живим слов'яно-італійським впливом та історичними умовами розвитку країни» [403, с. 319].

Вже на початку XVI століття імперія Габсбургів охоплювала Богемію, Сілезію, Угорщину, частину південнослов'янських та італійських земель. На думку Н. Павлової, «особливістю цієї культури протягом століть залишалося не самоствердження, не закритість, а навпаки, сприйнятливість до культур інших народів» [500, с. 15]. Подібна культурно-історична «відкритість» доповнювалася також конфесійною різноманітністю духовного життя імперії, в якій домінування католицького світу доповнювалося толерантним ставленням до інших верств християнства – протестантизму та православ'я.

Зазначена специфіка духовного життя Австрійської імперії найбільш повно проявилася за часів епохи так званого «йозефінізму» (друга половина

XVIII століття), пов’язаної з правлінням Йозефа II. Його реформи, особливо в сфері церковного життя, були резонансними не тільки у свій час, але і пізніше. Прагнення до втілення у життя ідеалів просвітницької монархії, віротерпимість – все це обумовило показову для «йозефінізму» спрямованість до єднання «трону та вівтаря», багато в чому похідну від концепції галліканізму та його східнохристиянської ґенези. Водночас ці ідеї передбачили виникнення у другій половині XIX сторіччя феномену старокатолицтва [740] як одного з показових явищ духовного життя Західної Європи вказаного періоду та його неовізантійської складової [465, с. 272].

Специфіка багатонаціонального та поліконфесійного співіснування народів Австрійської імперії, історія якої (на рівні Священної Римської імперії) сходила ще до часів Карла Великого, обумовила сутність показової для неї духовної картини світу, що завжди так чи інакше тяжіла до гармонічного світосприйняття. Останнє найбільш повно було узагальнене в австрійській літературі та музиці XVIII–XIX століть, що виявляють такі показові концепти австрійського культурного світу, як «рівновага (Ausgleich)», «компроміс», «музичність» тощо [див. докладніше про це: 254; 239].

В кінцевому підсумку, починаючи ще з часів феодалізму, «з царювання Максиміліана I, через бурхливі події Реформації та Контрреформації, через турецьку агресію, наполеонівські війни, через все XIX століття в австрійських землях зберігається, при певних змінах, усвідомлення порядку, або впорядкованості, яке стало суттєвою ознакою австрійської культури. Включення людини в усвідомлений (угодний Богові) світовий порядок відповідає духу австрійської культури» [500, с. 16] і, додамо, визначає духовний сенс людського життя. Але віра у високий Божественний порядок складає лише одну зі сторін уявлень австрійця про реальність. Їх інший бік пов’язаний з думками про її хибність і мінливість.

Зазначені аспекти світовідчуття австрійця проявляються в тематиці і головних образах австрійської культури різних епох. Тим не менше, за

словами О. Михайлова, «класичне австрійське мистецтво – це мистецтво майже немислимого оптимізму. Непорушна цілокупність керованої досконалим законом світобудови». «Якими б кричущими не були відображені мистецтвом протиріччя дійсності, мета мистецтва – зберегти стриманий спокій перед їх обличчям і цим здійснити над ними суд. Стриманість – це риса мистецтва Грільпарцера, Шуберта, Брукнера, Штіфтера, що знаходить вираження у непохитному почутті порядку, суворої, геометричної розміреності: навіть в пору розквіту романтизму, австрійська музика зберігає і підкреслює строгу розчленованість своїх побудов. Почуття порядку – не педантична пристрасть, це вираження торжества гуманних ідеалів в мистецтві над протиріччями дійсності, перемога належного над тим, що є» [451, с. 19, 292].

Ця духовно-естетична спрямованість австрійського «образу світу» та культури знайшла відбиття і в стильовій специфіці мистецтва Австрії, зокрема у XIX столітті, виявляючи тим самим не тільки його спорідненість із загальним німецькомовним світом, але й певні відмінності, визначені його стильовими «домінантами». Так типологічні ознаки та тематика німецького романтизму початку XIX століття не знаходили відгуку у творчих шуканнях австрійських митців цього періоду. На думку Н. Павлової, «австрійській літературі [як і мистецтву в цілому] було чужим бажання гетевського Фауста пізнати останню таємницю світобудови <...> Пізнанню тут була традиційно покладена певна межа <...> В австрійського поета свій спосіб освоєння світу, йому не властиво перебільшення можливостей художника: кожна складова обережно вбудовується в будівлю цілого <...> Німецька література спрямовувалася вгору – до символічних сенсів речей і предметів <...> Австрійська культура, як по-своєму і російська, набагато довірливіше до світу. Сенс не був тут прерогативою людини і духу, не привносився одухотвореною особистістю в природу – він світився в самому житті, був розлитий в дійсності, котра потребувала її осягнення» [500, с. 19-24].

Сказане обумовлює значущість в австрійському мистецтві XIX століття з його акцентом на «глибинах і висотах» людського «я» та водночас визначенням його як «століття приватного життя», типологічних ознак саме феномену бідермаєра, що став одним із стильових «знаків» епохи Реставрації, а також предметом великих дискусій в сучасному мистецтвознавстві та музикознавстві, охоплюючи щоразу нове коло питань і тем [463, с. 145-176; 495; 257].

В патріархально-традиційному дусі мистецтво бідермаєра репрезентує світ сім'ї, дитинства, деталізований інтерес до життєвого простору людини, пізнання духовних підвалин повсякденності тощо. О. Муравська, виявляючи «духовний модус» бідермаєра, розглядає цей феномен з позицій «патріархально-ортодоксального типу культури», генетично похідного від традицій східного (візантійського) християнства [465, с. 311-321]. Сказане є показовим і для австрійської духовної християнської культури, що формувалася в часи раннього Середньовіччя на базі контактів з численними ірландськими ченцями-місіонерами як представниками «давньозахідного православ'я» [465, с. 78-102].

В епоху Реставрації з показовою для Австрійської імперії ідеалізацією «габсбургського імперського міфу» та надбань «йозефінізму» якості австрійського національного характеру і світовідчуття виявилися найбільш повно зосередженими саме в концепції бідермаєру. «Стабільність в політиці та громадському житті, що межує зі стагнацією, сприяла руху до цінностей приватного життя, сім'ї, що породжувало відчуття захисту, закритості від світу та його загроз» [404, с. 16]. Літературні герої бідермаєру, причетні до базової концепції цього стилю, як «побуту, пронизаного релігійністю», шукали спокій, гармонію і красу та прагнули до духовного преображення. Відзначимо, що апелювання в цьому стилі до вікових патріархальних цінностей, що мали глибинну духовну ґенезу, обумовило його актуальність і в наступні епохи. Згідно з думкою К. Магріса, «світовідчуття бідермаєра в

Австрії вийшло за межі певного історичного періоду і конкретної держави і стало характерним для всієї старої Європи» [403, с. 321].

Зазначена специфіка австрійського образу світу та його духовно-стильових мистецьких парадигм знайшла відбиття і в творчій особистості Антона Брукнера, що формувалася в середині XIX століття в умовах досить суворого патріархального побуту. У відповідності з давньою національною традицією він успадкував від своїх предків професію вчителя. За словами М. Філімонової, «діяльність сільського вчителя була шанованою, суспільно необхідною, а головне, невіддільною від сільської громади, оскільки він повинен був не тільки навчати дітей основам наук, а й виконувати обов'язки церковного органіста і хормейстера, грати на всіх сільських святах і навіть брати участь в сільських роботах» [700, с. 332].

Ці обставини творчої біографії А. Брукнера мають також певні аналогії з долею харизматичного літературного персонажа А. Куссмауля і Л. Айхродта – Готтліба Бідермаєра, що дав ім'я популярному стилю європейської культури епохи Реставрації (див. вище). Порівнюючи його з Фаустом, названі автори особливо підкреслювали скромність цього героя, якому «його маленька кімната, тісний садок, його непримітне село і убога доля сільського шкільного вчителя допомогли знайти блаженство на землі» [цит. за: 465, с. 314].

Так роки дитинства та юнацтва, проведені в мальовничих куточках Австрії, пов'язаних з її патріархально-історичними і духовними традиціями, визначили найважливіші якості його особистості, що мали перетин з типологічними ознаками його літературних сучасників, – «рідкісну невибагливість у побуті, скромність, виняткову працездатність, велику волю, що допомагала йому в подоланні всіх життєвих негараздів і випробувань, постійну незадоволеність своїми знаннями, що збереглася до кінця його днів. І одночасно з цим – поклоніння перед авторитарною владою, переконаність в непорушності світопорядку, прийняття як даності соціального устрою, відстороненість від політики» [700, с. 333-334].

Ці якості знайшли відбиття і у стильових перевагах творчого спадку А. Брукнера, якому вдалося, за думкою В. Коннова, поєднати «дві епохи музичного життя Відня. Брукнерівська лірика, що несе в собі шубертівську традицію, відзначена патріархально-ідилічним забарвленням, яке свідчить про невпинний процес історичного переосмислення спадку раннього музичного романтизму і про становлення позначеного ностальгією за "добрими старими часами" уявлення про "передберезневу" епоху в австрійській культурі, позначену поняттям "бідермаєр"» [325, с. 180].

Перетин якостей особистості А. Брукнера з типологічними ознаками названого стилю та світобаченням його героїв найбільш яскраво виявлений у дисертації Д. Локотьянової, що присвячена розгляду деяких аспектів церковної музики композитора. Виявляючи своєрідність його творчої фігури, що принципово відрізняється від митців його часу, причетних в тому числі і до мистецтва романтизму, дослідниця констатує: «Адже щоб світ непорушно "стояв" на своїх законах, а не руйнувався, потрібні такі "прості" люди, потрібна така моральна людина (або "сільський дурник", як називали його деякі сучасники), як А. Брукнер. Він виявився дивним живим втіленням ідеалу гармонії й упорядкованості на противагу роздробленості буття». Фігура А. Брукнера як для сучасників, так і для нащадків «наділяється характеристикою "проповідника із сільської церкви, де ніхто не поспішає", де "можна говорити довго"», керуючись духовним принципом – «Все для більшої слави Бога» (рос. «Все для вящей славы Бога») [398, с. 26].

Зазначена суттєва роль духовно-релігійної складової особистості та творчості А. Брукнера, концепції його мистецтва багато в чому також була обумовлена його перебуванням і роботою в монастирі Санкт-Флоріан. Навіть пізніше, коли творча біографія композитора була вже пов'язаною з Віднем та Лінцем, він періодично повертався до цієї обителі, що стала для нього «другою духовною та естетичною батьківщиною» [484, с. 167]. Санкт-Флоріан став також місцем його останнього упокоєння.

Вплив цього місця на особистість А. Брукнера мав багатоаспектний характер. Саме тут було закладено основи творчої спрямованості композитора до сфери релігійно-містичних одкровень. Богослужбово-співацька, виконавська і творча практика в стінах цього монастиря сприяла знайомству зі зразками культової вокальної поліфонії різних епох, григоріаніки, що в сукупності склали ґрунт інтонаційної мови його творів. Водночас, архітектура та духовна атмосфера Санкт-Флоріана сприяли формуванню тих якостей музики А. Брукнера, які Л. Новак визначив як «широта», «широка просторовість» (рос. «обширность», «широкопространственность»). В кінцевому підсумку композитор, за словами дослідника, «був емоційно пристосований до такої “широти”, – і до того, щоб вдихнути в неї нове життя у власне творчому акті <...> У великих просторах Брукнер був “у себе вдома”» [див. докладніше про це: 484, с. 167].

В даному випадку мова йшла не тільки про масштабність монастиря, що в свій час справила велике враження на майбутнього композитора, але й про його духовну атмосферу. Австрійські католицькі монастирі того часу були культурними центрами країни, оскільки мали чудові бібліотеки, художні галереї, що сприяли розвитку професійної мистецької та наукової діяльності своїх членів та надавали можливість отримання високої освіти представникам нижчих станів суспільства, про що свідчать долі не тільки А. Брукнера, а й, наприклад, Георга Менделя, Леоша Яначека та ін.

З іншого боку, Санкт-Флоріан є одним з найстаріших монастирів Європи, що виник ще за часів раннього Середньовіччя та був пов’язаний з ім’ям ранньохристиянського мученика Флоріана, шанованого як у католицькій, так і у православній традиціях. Ім’я та житіє цього святого в духовній історії Австрії, поряд з місіонерською діяльністю ірландських ченців (ірландсько-шотландська місія), є одним з давніх свідчень інтенсивних процесів християнізації в цьому регіоні Європи [див. про це докладніше: 131, с. 41-44].

Перетин ірландської духовності, що мала східнохристиянське коріння, та позначеного вище австрійського світогляду виявляється в загальному апелюванні до сприйняття світу, природи й людини як єдиного гармонійного цілого, що тримається на засадах духовно-патріархальних цінностей, однаково важливих і суттєвих для названих культур. Водночас Санкт-Флоріан з його глибинними релігійними традиціями, що сходили ще до епохи «Неподіленої церкви», для всіх австрійців і, зокрема для А. Брукнера завжди складав предмет національної гордості і слави.

Сказане породжує духовно-естетичну позицію А. Брукнера, у відповідності з якою музичне мистецтво, творча діяльність митця сприймаються ним на рівні Божественного служіння, про що свідчать згадувані вище посвяти композитора. Його художній світ, як і творчість багатьох його сучасників (наприклад, А. Штіфтера), тяжіє до ідеальної цілісності сприйняття Всесвіту. За думкою Б. Мукосея, «світ постає для Брукнера як щось цілісне, у якому споконвічно наявна вища Небесна Гармонія. Усе в цьому світі тягнеться до Бога, почуття єдиної особистості вливаються в “загальний хор” і розчиняються у променистій кульмінації, сповненій Божественного світла <…> Під час слухання музики Брукнера справді може виникнути зримий образ храму <…> увінчаного золотим куполом. Храму, у якому все славить Бога» [цит. за: 217, с. 32]. Подібний підхід обумовлює соборні якості творчості композитора, що виявляють не тільки релігійні настанови його особистості, зв’язок з національно-патріархальною культурно-історичною традицією, а також певний перетин і з духовними шуканнями європейської культури рубежу XIX–XX століть, зокрема з діяльністю російської художньої еліти «Срібного віку», для якої поняття про «соборність» було одним з ключових [див.: 540].

Релігійна «домінанта» світосприйняття А. Брукнера позначилася і на жанровій специфіці його творчого спадку, який обмежений хоровими та симфонічними опусами. Показово, що композитор принципово уникає творів для сольного виконання, віддаючи перевагу «колективним» жанрам

(симфонія, меса тощо), що розраховані на «співтворчість багатьох музикантів, яка ініціює соборну творчість» [540, с. 9].

Відзначимо також, що в творчості А. Брукнера, при всій суттєвості жанрово-інтонаційного розмежування церковного та симфонічного стилів викладення, тим не менше очевидною є тенденція до зближення названих жанрових сфер при домінуванні сакральної якості. «Про його твори говорять то як про "меси для концертного залу" (це – про симфонії), то як про "симфонії для церкви" (така характеристика закріпилася за його месами)» [485, с. 159], – відзначає Л. Новак. При цьому мова не йде про секуляризацію останніх, а скоріше про сакралізацію перших, що підтверджується не тільки тематично-інтонаційними аналогіями між названими жанровими сферами, але й епіко-містеріальними концепціями його симфонічних циклів, кожний з яких виявляє «жадання загального універсального охоплення і розуміння буття» [700, с. 442].

Подібного роду одухотворення світського та його зближення зі сферою сакрального виявляє знову ж таки «патріархально-ортодоксальну» (О. Муравська) ґенезу творчості А. Брукнера, інтонаційна мова якого тяжіла, у відповідності до ідей Цециліанського руху, до творчого відтворення традицій богослужбового співу, зокрема до монодії. Позначена релігійно-творча позиція композитора також підтверджується тим фактом, що в його творчому доробку домінують твори, пов'язані з хвалебною славословною тематикою. Серед останніх особливо виділяється композиція Te Deum, яка стає не тільки підсумком хорової творчості композитора, що узагальнює релігійний імператив А. Брукнера на рівні «служіння Богові», але й його симфонічної спадщини, оскільки, за думкою автора, саме цей твір повинен вінчати задум його останньої Дев'ятої симфонії.

Отже узагальнення матеріалів з історії багатонаціональної культури Австрії в її історичному розвитку, її базових концептів (рівновага, компроміс, музикальність тощо) та «образу світу» свідчить про суттєву роль в ньому ідей непорушного порядку (ordo), здорового глузду, оптимізму, світовідчуття

«цілокупності сущого», що мають багатовікові духовно-релігійні підстави та визначають специфіку австрійської культури Нового часу. Однією з суттєвих стилістичних ознак останньої виступає типологія австрійського бідермаєру, що обумовлює специфіку творчості її репрезентантів протягом двох останніх століть, в тому числі і А. Брукнера. Духовно-релігійне середовище формування його особистості (монастир Санкт-Флоріан), патріархальні настанови родини та австрійської культури в цілому склали підґрунтя не тільки його релігійного «соборного» світобачення, але й художнього універсуму композитора, що характеризується єдністю церковного та світського начал творчого самовираження, спрямованого на служіння «Божій славі».

Зазначена глоріозна ідея служіння є очевидною і у німецькій культурі першої половини XIX століття, що знайшло відтворення не тільки у духовній хоровій музиці, а й в інших жанрових сферах, зокрема у музичному театрі, де одне з провідних місць посідає ім'я *К. М. Вебера.*

Актуальність звернення до символіки національної слави у найбільш відомій опері композитора «Вільний стрілець» зумовлена увагою культури сучасності до відродження релігійних засад мислення і поведінки людей та, відповідно, глибоким інтересом до тих шарів культурно-мистецької діяльності, для яких релігійна спрямованість духовно-етичних нормативів була беззаперечною. В цьому розкладі феномен бідермаєра як одного з найбільш показових явищ німецької культури Реставрації та подальших епох відзначений особливою довірою сучасного пост-поставангардного культурно-мистецького буття, в якому «правда життєвості» виступає як психологічне бажане, осяяне доторканістю до освячених Вірою цінностей.

Розробкам культурної значущості мистецтва бідермаєра, як вказувалося раніше, присвячено роботи Д. Сарабьянова [569], О. Іванової [257], спеціально музичного втілення – Х. Хойслера [812], О. Козаренка [316], О. Камінської-Маркової [288], О. Муравської [463; 465], Ю. Олейнікової [495] і багатьох інших дослідників, у тому числі з

висуненням питань національного вираження і уславлення в ньому етично-естетичних надбань. Однак аспект бідермайєрівського наповнення широко визнаної опери К. Вебера «Вільний стрілець», в тому числі відносно її духовно-етичної складової в усвідомленні символіки національної слави поки що не став предметом поглибленого дослідження у вітчизняному музикознавстві та культурознавстві.

Метою розвідки виступає виділення у сукупній виразності знаменитої опери К. Вебера засобів втілення національної слави через духовну велич героїв згідно з містеріально-театральними традиціями німецького культурного світу.

Історія музичного театру Німеччини XVII–XIX століть – видатна сторінка західноєвропейської музичної культури, представлена цілим рядом найцікавіших імен композиторів, творчість яких безпосередньо підготувала відкриття бідермаєра в першій половині XIX століття й блискучий розквіт німецької опери в середині сторіччя. Історія німецької опери на всіх етапах її становлення й розвитку свідчить про складність взаємодії в ній національних та інонаціональних елементів, а в числі останніх суттєве місце займають християнські традиції, похідні від Візантії і створених нею театралізованих акцій.

М. Кречмар у свій час відзначав: «…Одні німецькі автори простодушно наслідували містерії, шкільні комедії, турніри і придворні маскаради, інші, більш культурні, користалися нагодою пристебнути, за римським звичаєм, релігію до оперних пасторалей і поміщали Христа на Олімп. Коли ж виявилася неспроможність цієї дорослої поезії, думали зарадити лиху перекладами закордонних оригінальних добутків. При цьому звичайно коливалися у виборі між італійською музичною драмою й французьким балетом. Закінчився цей рух нероздільним пануванням італійської опери» [342, с. 177].

Така саркастична оцінка стану німецької опери, зумовлена рядом причин історичного й соціально-економічного порядку, спонукала звернути

увагу дослідника на *містеріальні* стимули театру взагалі, що є достоїнством історичних розробок відомого музичного історика. Це підтверджується розробками Є. Іоффе. Говорячи про специфіку соціально-культурних та історичних перетворень у німецькій культурі цього періоду, дослідник відзначав: «Якщо переворот у феодальному суспільстві, здійснений настанням капіталізму, проявляється в художній культурі як бурхливий перехід від релігійного, спіритуалістичного мистецтва до світського, чуттєвого, до гуманістичного, від храму до палацу й від містерії до опери, то в Німеччині релігійно-спіритуалістичне мистецтво, готичний храм і містерія надовго виявилися не тільки стійкими формами, у які укладалася суперечлива суспільна думка, але й прогресивними щодо феодально-князівської ідеології» [273, с. 665-666].

Розвиваючи далі свою думку, автор відзначав: «…Готичний храм і містерія, класична архітектура й опера, що є вузловими формами двох стадій німецького мистецтва, по суті є внутрішньо родинними жанрами двох фаз розвитку феодального суспільства: обидва вони втілюють ідею служіння верховної влади, містерія – небесній, і опера – земний» [273, с. 666].

Подібного роду духовна спрямованість німецької культури в її різноманітних художніх проявах, підкріплена ідеологією протестантизму й особливо яскраво представлена, на думку Є. Іоффе, у музиці, збереже свою значимість і в наступний час, в тому числі й у зразках німецької опери першої половини і середини XIX століття. Протиставлення німецького та італо-французького у цитованого автора подається дещо спрощено, але в даному разі вкрай важливим визнаємо факт зрощеності німецької театральної думки й візантійсько-містеріальних традицій, що живила наукові розробки Г. Кречмара у XX столітті й усталилася в культурно-мистецьких знахідках бідермаєра у першій половині XIX століття.

Вказана позиція Є. Іоффе підтримує концепцією Г. Кречмара, що зводить генетичні джерела оперного жанру в цілому до «літургічної драми Середньовіччя» [342, с. 29]. Одночасно, простежуючи ранні етапи

становлення німецької опери у великих містах Німеччини, дослідник відзначає значиму роль у ній національної духовної традиції. Сказане співвідноситься зі шляхами розвитку музичного театру в Гамбурзі, де в другій половині XVII століття був відкритий оперний театр, вистави якого (головним чином німецькі духовні зінгшпілі) певною мірою протистояли експортованій італійській опері [див. про це докладніше: 342, с. 186]. Аналогічні процеси спостерігалися й у розвитку оперного жанру в Нюрнберзі та інших містах Німеччини.

У становленні німецької опери істотне місце займав жанр зінгшпіля, що виступав вже у XVIII столітті у ролі своєрідного національного знаку музично-театральної традиції Німеччини й альтернативи стосовно зразків італійської й французької опери, що активно насаджувалися в країні у цей період. Історія зінгшпіля, що зберігав актуальність аж до середини XIX століття, у тому числі у творчості Е. Гофмана, А. Лорцинга й К. М. Вебера, фактично сходить не тільки до музичного, але насамперед до драматичного театру. Від самого початку термін «зінгшпіль» позначав тільки спектакль зі співом, і лише згодом він став співвідноситися з особливим жанром музичного театру – німецьким за своєю сутністю, а також і з австрійською музичною комедією.

У середині та другій половині XVIII століття відбувається остаточне становлення образно-значеннєвих, драматургічних і жанрово-стильових якостей німецького зінгшпіля. Його авторів, на думку Т. Ліванової, «...приваблювала нехитра побутова комедія, моралізуюча казка-феєрія в дусі Руссо <...> Але попри все бойовий дух зінгшпіля був більш помірним, ніж “опозиційність” французької комічної опери. У зінгшпілі найчастіше підкреслювалися патріархально-бюргерські, дидактичні, ідилічні, але звичайно не політичні соціальні сторони» [382, с. 414]. На зв’язок зінгшпіля з ідеологією німецького бюргерства й літературних жанрів, затребуваних в його середовищі (у тому числі з міщанською драмою), вказували В. Беккер [див. докладніше про це: 303, с. 65], Є. Чигарьова [732, с. 100].

Одночасно, на думку Л. Кириліної цей жанр німецького музичного театру зберігає наступність відносно виділеної вище німецької містеріальної традиції: «Незалежно від конкретного сюжету, улюблений тип такого спектаклю <…> містив у собі ряд обов'язкових компонентів. Як правило, це була якась чудесна історія з моральним висновком. "Чудесна" означало – театрально-видовищна і в той же час відірвана від життєвої повсякденності; слово "історія" припускало цікавий і зв'зний сюжет; "моральний висновок", зведений найчастіше до банальної істини, повертав глядача в реальний світ з його звичними для пересічної людини ідейними орієнтирами. Отже, в основі взаємодії мистецтва з аудиторією на невибагливому ґрунті зінгшпіля лежав той самий принцип містеріального спілкування: проникнення в якийсь інший світ, очищення й повернення до земного життя» [303, с. 65-66].

Сказане багато в чому визначає унікальність і універсальність зінгшпіля для німецької музичної культури кінця XVIII – початку XIX століть. Подібний змістовно-значеннєвий аспект жанру, орієнтований на німецьку бюргерську культуру, її жанрову й смислово-змістовну специфіку, на особливого роду значимість у ній лірико-побутової, ідилічної тематики й втілення «великих» духовно сутнісних для нації тем засобами «малого» жанру, – все це у сукупності робить цей жанр актуальним не тільки в епоху Просвітництва, але й в епоху Реставрації. В межах останньої образно-значеннєві параметри зінгшпіля стають дивно співзвучними зі стилістикою саме німецького бідермаєру як показової стильової якості культури Німеччини першої половини XIX століття. Характерним є те, що багато зразків німецької оперної класики цього періоду (у тому числі й «Вільний стрілець» К. Вебера) апелюють саме до зінгшпіля.

Співвіднесеність типології зінгшпіля з бідермаєром є очевидною і на рівні музично-виразних засобів. На думку Т. Ліванової, «мова зінгшпілю залишалася простою, часом навіть грубуватою. І текст і музика були доступними всім. Вайсе [один із класиків цього жанру в Німеччині] зауважував у передмові до видання своїх творів, що пісні із зінгшпілей [Lied]

швидко поширювалися в суспільстві й переходили потім у народ...» [382, с. 414].

Це спостереження свідчить не тільки про інтерес до зінгшпіля, але й про впровадження його тематизму в життя й побут німецького міського середовища, а також у практику популярного домашнього музикування. Подібного роду орієнтація на граничну простоту музичного вираження, що має певні паралелі з високою простотою музики церковного вжитку в різних проявах «простого серйозного співу», на навмисне самообмеження засобів вираження, уникнення індивідуалізму висловлення стане досить показовою й для музичного бідермаєра як такого [див. про це більш докладно в матеріалах дисертації Ю. Олейниковой: 495].

Очевидною є співвіднесеність творчості К. Вебера з німецьким бідермаєром, що проявляється й у ґрунтовому зв'язку з вітчизняною фольклорною традицією, з бюргерською культурою, і в пісенно-хоровій й в камерно-інструментальній творчості, орієнтованій часто на традиції домашнього музикування. Як відзначає А. Хохловкіна, «імовірно, під час нескінченних мандрівок дитинства і юності Вебер стикався не тільки з різноманітним міським середовищем, але й з побутом німецького селянства. Виходить, і з піснею, і ще до того, як у 1803 році його вчитель Фоглер почав знайомити з нею талановитого учня» [726, с. 300]. Міркуючи далі про перші вокальні опуси майбутнього автора «Вільного стрільця», дослідник відзначає: «…Пісні юного Вебера нічим майже не відрізняються від розповсюджених побутових пісеньок. Зовсім як ті романси, які виспівували герої романів Жан-Поля. Вебер сам чудово виконував їх під акомпанемент гітари...» [726, с. 300].

Відзначена традиція, безсумнівно, сполучена з культурою німецького бідермаєра, є показовою і для інструментальної спадщини К. М. Вебера. Подібний тісний зв'язок з фольклором і традиціями побутового музикування наклав певний відбиток на стиль композитора в цілому і, нарешті, на його опери. В музично-театральній спадщині композитор віддає перевагу жанру

зінгшпіля, що фіксував «великі» теми «малими» камерними засобами вираження, а саме це становить один з базових методів мистецтва бідермаєра. Коло персонажів і ідей його оперних композицій націлене не стільки на фіксацію індивідуального, скільки на втілення духовно-повчальної якості, ідилічно гармонізованих відносин усередині соціуму, досить показових знов-таки для концепцій творів стилю бідермаєр.

«Вільний стрілець» К. Вебера з'явився на оперній сцені у 1821 році. При порівнянні літературного першоджерела й оперної сюжетно-смислової версії необхідно відзначити, що обробка новели Й.-А. Апеля вела до певного «спрощення» її фабули, і саме це дозволяло використовувати сюжет у рамках поетики зінгшпіля. При цьому сценічна версія опери К. Вебера виявилася стилістично співвідносною із традиціями як романтизму (фантастичні сцени, психологізм характеристик головних героїв), так і бідермаєра. Це щаслива кінцівка опери, що переводить твір у ранг «духовно-повчальної історії» порятунку людської душі, розгорнуті сцени якої репрезентують патріархальний уклад середовища буття головних героїв.

При цьому вдавана простота й навіть певна «наївність» оперної версії сюжету про Вільного стрільця доповнюється її глибинною духовною ґенезою, що зводить зовні невигадливий сюжет до найдавніших архетипів і міфологем європейської культури, а це є співвідносним із творчим методом бідермаєра, спрямованого також на *прославляння* чеснот сімейності, релігійної щирості оцінки своїх вчинків і дій свого оточення.

Останнє проявляється в тому, що при всій істотній ролі народного колориту й відзначеної А. Хохловкіною «народної віри», сюжетною «першоосновою», духовно-значеннєвим підтекстом опери фактично виступає одна з найбільш показових тем християнської культури – боротьба між силами Світла й темряви, Бога й сатани за людську душу. Першу репрезентує не тільки явлений у фіналі опери Пустельник, але й Агата, що врятована ним і в сюжетному оповіданні персоніфікує собою чисту й непорочну душу. Сили

ж пітьми представлені в образі Чорного мисливця та його пекельного оточення.

Відзначимо, що в дослідженні О. Рощенко розглядаються міфологеми «Вільного стрільця» К. Вебера, які безпосередньо передбачають поетику вагнерівського «Летючого Голландця». З образом Агати сполучається не тільки міфологема втілення ідеальної героїні, що персоніфікує «голубину чистоту», але й земного ангела, що спокутує гріх, зроблений її обранцем. Не менш значимими у фіналі опери виступають міфологеми земного суду, що вершить князь Оттокар, і Небесного, Божого суду, вердикт якого промовляє Пустельник, визначаючи тим самим долі головних героїв.

Апелювання композитора до тембральності валторни (фактично лейттембру опери) – своєрідний знак німецької національної культурно-історичної традиції. Виділяючи інтерес до цього інструменту в багатьох композиторів-романтиків, А. Хохловкіна відзначає: «Не випадково поет Вільгельм Мюллер назвав збірник своїх найбільш романтичних віршів “З решти паперів мандрівного валторніста”. Шуберт написав на них овіяний поезією лісової природи цикл “Прекрасна мельниківна”, а початківець Генріх Гейне, посилаючи Мюллеру перше видання «Книги пісень», присвятив її “валторністові”, тим самим ніби узаконивши цей поетичний образ» [726, с. 308]. Аналізуючи далі позначену традицію, дослідник констатує й прилучення до неї К. Вебера, що у ході роботи над оперою писав: «Звукове забарвлення, інструментовку для лісового й мисливського життя знайти було легко – їх представляли валторни» [726, с. 308].

Відзначимо при цьому, що валторна (на рівні лейттембру й лейтінтонацій опери) генетично сходить не тільки до світської музичної традиції (музика полювання і сполученої з ним ритуаліки), але й до духовно-богослужбової практики так званих «валторнових» «Хубертових мес», що виникли ще на початку II тисячоліття н. е. і виявилися збереженими аж до нашого часу. У храмі Месу св. Хуберта служили звичайно в день іменин католицького єпископа з Льєжу з використанням мисливських рогів (пізніше

валторн). До XVI століття Меса св. Хуберта служилася традиційним способом – за участю хору та органа. В XVI–XVII століттях у якості підтримки для хора були введені мисливські роги, а у XIX столітті вони вже використовувалися замість хору. Подібна практика, у відповідності з дослідженнями В. Грачова, була популярною не тільки у Німеччині, але й у Франції. Лад «Хубертових фанфар», так само як і властива йому тональність Es-dur [див. більш докладно про це: 163, с. 210, 212], становить *інтонаційну основу музичної характеристики позитивного світу* аналізованої опери К. Вебера.

Музичний стиль «Вільного стрільця», відповідно до зазначеної вище поетики, виявляється співвідносним як з німецькою романтичною традицією, так і з типологією бідермаєра. Риси останнього в опері очевидні в оспівуванні патріархального укладу, ідеалізації відносин між князем Оттокаром і його підлеглими, у духовно-повчальній ідеї твору в цілому, в опорі композитора на широкі шари німецької культурно-музичної традиції, що органічно сполучають фольклор, практику домашнього музикування й богослужбову традицію. Завершальний хор твору – це *Слава німецькому образу світу,* у якому лагідність вдач і домашня щирість відносин, релігійна строгість оцінки становить сутність існування і сподівань людської спільноти.

Опера стала головною справою життя К. Вебера, якому належать наступні слова: «...Я говорю про оперу, якої жадає німець, а це – замкнуте в собі художнє творіння, у якому долі й частини родинних і взагалі всіх використаних мистецтв, об’єднаних в одне ціле, зникають як такі й до певного ступеня навіть знищуються, але проте будують новий світ!» [56]. «Вільний стрілець» К. Вебера повною мірою уособлює собою відкриття нового світу як культурного ідеалу, що направляє реалії відносин індивідів і соціуму.

Таким чином, національна слава як суто культурно-мистецьке надбання німецької нації в умовах державних і конфесійних розмежувань, усвідомлювалася на хвилі бідермаєра на рівні виявлення *духовної* обраності

героїв, що в музичному поданні освячувалося традиціями «Хубертової меси» з символікою валторнових висотностей та тембральності, а в сюжетному розкладі – висуненням фігури Самітника, рудименту першохристиянських чеснот, який в ранг подвигу ставить дії Агати в Спокутуванні гріха свого обранця. Хор, що завершує оперу, підносить на рівень національного уславлення жіночу відданість; і це – новий поворот національного мислення як здобутку «нового світу» відносин у пам'ять забутої і поновленої слави першохристиянської жертовності.

Іншу «модель» відтворення славослівної традиції в межах італійської культури першої половини XIX ст. втілює *Дж. Россіні* – одна з найбільш одіозних фігур західноєвропейської музичної культури першої половини XIX століття. Його ім'я пов'язане з масштабним музичним спадком, в рамках якого головне місце належить музичному театру. Проте Дж. Россіні був також автором численних духовних вокально-хорових композицій, багато з яких (кантата «Аврора», Stabat Mater, «Маленька урочиста меса», сценічна кантата «Подорож до Реймса» та ін.) активно затребувані в сучасній виконавській практиці. Разом з тим, більшість з них поки не стала предметом фундаментальних музикознавчих і мистецтвознавчих узагальнень.

Бібліографія, присвячена творчості Дж. Россіні, досить різноманітна і представлена головним чином іншомовними джерелами [822; 826; 122; 796]. Кількість вітчизняних досліджень, пов'язаних з вивченням творчого шляху і спадщини великого італійського композитора, порівняно невелика і носить головним чином науково-популярний характер. Серед таких виділяємо роботи О. Бронфін [97; 96], Л. Синявер [579], О. Клюйкової [309]. Відомості про оперну творчість Дж. Россіні в руслі традицій італійської культури першої половини XIX століття представлені в одному з нарисів в монографії А. Хохловкіної [726], а також в історичних оглядах Г. Маркезі. Інтерес викликають окремі переклади досліджень Г. Вейнстока, Стендаля [607], А. Фраккаролі [714], а також публікації спогадів сучасників композитора – Ф. Гіллера [146], Е. Мішотта [454], Е. Наумана [471] та ін., які закарбували

досвід безпосереднього спілкування з великим італійським композитором. Їх доповнюють видання листів Дж. Россіні [201], вивчення яких дозволяє скласти сукупне уявлення як про поетику творчості композитора і його жанрово-стильові уподобання, так і про коло його спілкування.

Серед досліджень останніх десятиліть виділяємо також ряд дисертацій, зосереджених головним чином на оперній творчості композитора, як домінуючій його жанровій сфері. У їх числі особливо показові роботи Л. Садикової «Опери seria Джоаккіно Россіні: вокальне мистецтво і особливості драматургії» [564], а також О. Михайлової «Біблійний переказ в італійській опері першої половини XIX століття («Мойсей» Дж. Россіні, «Навуходоносор» Дж. Верді)» [452]. Остання з названих дисертацій безпосередньо звернена до духовної складової творчості композитора та її інтерпретації в сфері музичного театру.

Частково стиль Дж. Россіні виступає також предметом аналізу в дослідженнях, пов’язаних з феноменом бельканто [58; 59; 215; 604; 605; 578 та ін.]. Водночас відзначимо, що хоровий спадок композитора, в тому числі Stabat Mater, його жанрово-стильова та духовна специфіка, що позначили шукання композитора в зрілий та пізній періоди творчості, суголосні з духовно-релігійними настановами Рісорджименто, поки не став предметом фундаментальних музикознавчих та культурологічних досліджень.

XIX століття і один з провідних його напрямків – романтизм – являє собою якісно новий етап у розвитку світової і європейської культури. Характеризуючи сутність романтичного світовідчуття і його духовні настанови, співвідносні з істотним зростанням ролі особистісного чинника, О. Демченко зазначає, що «романтичний темперамент часто пов’язаний з такими характеристиками, як підкреслена загостреність вираження, підвищена експресія, патетика, афектація, екстатичність. Жага екстремального заявляє про себе і через потяг до особливого, незвичайного, виняткового, унікального, чим певною мірою пояснюється його схильність до гіперболи, парадоксу, фантастики <...> Романтизм як тип світовідчуття і

як метод художньої творчості – це перш за все етика й естетика крайнього, граничного, інспірована прагненням до абсолюту» [198].

Сказане багато в чому визначає істотну роль в романтичному світосприйнятті духовного християнського фактора. «Релігія, віра, християнство, ідеал, нескінченність, дух, трон і вівтар, світ і порядок – такі перші слова нового століття» [199, с. 515-516], – констатує Ф. Де Санктіс. Відзначимо, що подібного роду духовні пошуки показові і для італійського романтизму, в рамках якого стильові якості даного напрямку і його духовно-філософські настанови виявилися також співвідносними і з ідеями національно-визвольного руху Рісорджименто.

Християнська символіка і релігійні мотиви у всій різноманітності їх проявів склали базис ідеології карбонаріїв, неогвельфізму, а також духовних лідерів «Молодої Італії», в тому числі і А. Мандзоні, в світогляді якого «з'єдналися історичні та релігійні мотиви» [452, с. 25]. Останні в свою чергу визначили сутність біблійного історизму в італійській культурі першої половини XIX століття, а також поетику біблійних опер-драм Дж. Россіні, що мали безпосередній вплив і на хорову творчість цього автора.

Відзначимо також, що християнський аспект романтичної культури опинявся також співвідносним і з традиціями національної історії європейських народів першої половини XIX століття. Як зазначає Ф. Де Санктіс, «кожен народ повертався до своїх традицій і шукав в них виправдання свого існування і свого місця в світі, законності своїх устремлінь. [В Італії] на зміну грецькій і римській старовині прийшла національна старовина, перейнята вищим об'єднуючим духом – духом католицтва. Прокинулася уява, натхненна національною гордістю і релігійним ентузіазмом, що дійшли до містики» [199, с. 522]. Цитований автор в даному випадку перш за все орієнтувався на культурно-історичні, духовно-релігійні та соціально-політичні реалії Італії початку XIX століття, з якими так чи інакше виявилася пов'язаною і творча діяльність Дж. Россіні та його сучасників.

Епоха Рісорджименто являла собою досить складний і суперечливий період історії Італії, що асоціюється з підйомом національної самосвідомості, боротьбою за незалежність, яка завершилася в другій половині XIX століття (1870) політичним об'єднанням країни і виникненням незалежної Італійської держави. Віхи історії Рісорджименто позначені ідеями карбонаріїв, ідеологією представників «Молодої Італії», репрезентованими не тільки в політичних маніфестах і деклараціях, а й в художній творчості (А. Мандзоні, Дж. Мадзіні, У. Фосколо, Дж. Леопарді та ін.).

На думку більшості істориків і мистецтвознавців, релігійно-християнський фактор становив істотну якість світогляду репрезентантів епохи. Він не тільки являв собою значущий компонент італійського «образу світу», а й розглядався як найбільш дієвий засіб духовного згуртування-єднання італійської нації. Висунуте «Молодою Італією» гасло «Dio e popolo» («Бог і народ») «було покликано до переконання італійців в тому, що участь в національно-визвольному русі є їх релігійним обов'язком: "Бог і обов'язок – воістину це ті два священних слова, які людство твердить в кожен зі своїх важких періодів і які сьогодні вказують шлях визволення"» [452, с. 27].

Показовою в цьому плані виступає також і духовна позиція А. Мандзоні, в світогляді якого «з'єдналися» як національно-історичні, так і релігійні мотиви. Лідер Рісорджименто був переконаний, що «на чолі світової історії стоїть релігія. Історія – це воля Бога, і особистість підпорядкована Творцеві. Проводячи червоною ниткою в своїй творчості патріотичні мотиви, він безпосередньо пов'язував їх з ідеєю Промислу Божого. У його творах "події приватні та події історичні" осмислюються як прояв морально-релігійного конфлікту між вірністю обов'зку перед Богом і перед ближнім, з одного боку, і забуттям Євангелія – з іншого» [452, с. 25].

Релігійність характеризує також духовно-ідеологічні установки італійських карбонаріїв. Порівнюючи їх таємні організації з діяльністю масонських лож, С. Бугашев зазначає: «Суттєва різниця між масонством і карбонарізмом була в підході до релігії <...> Карбонаріям прищеплювалася

думка, що Ісус Христос, великий майстер Всесвіту, був першим карбонарієм. Про першорядне значення релігійного забарвлення в діяльності карбонаріїв говорять і назви деяких вент: “Хрест”, “Святий Дух”, “Спаситель”» [98, с. 87]. Відзначимо також, що релігійні ідеї були рушійною силою неогвельфізму як показового явища духовного життя Італії в названий період, а також соціально-політичної діяльності К. Б. Кавура, який бачив шляхи об’єднання своєї батьківщини в реалізації принципу «вільна церква у вільній державі» [див. про це більш детально в дисератції В. Язькової: 792].

Як шлях до втілення такої ідеї розглядалися не тільки політичні маніфести, а й художня творчість. Своєрідним «рупором» зазначених ідей в культурі і мистецтві італійського романтизму, на думку більшості дослідників, виступали типологічні якості історичного роману, ліричної поезії, а також музичного театру.

Сказане співвідноситься і з завданнями, які представники Рісорджименто покладали на італійську оперу, апелюючи в тому числі і до творчості Дж. Россіні. Дж. Мадзіні в трактаті «Філософія музики» «закликає художників повернути італійську музику на позиції релігійності, надаючи їй “характер філософської значущості”. <...> Автор підкреслює, що “музика не може відродитися, не ставши духовною”» [452, с. 28]. Шляхи оновлення оперного жанру бачилися лідеру Рісорджименто в тому числі і в посиленні в ньому ролі хорового начала (на противагу поетиці опери-серіа як «опері солістів»), що сприяло його послідовному зближенню як зі сферою духовної кантатно-ораторіальної музики, так і з орієнтацією на давньогрецьку трагедію.

Відзначимо, що цим вимогам відповідав цілий ряд опер італійських композиторів першої половини XIX століття, в тому числі і «Мойсей» Дж. Россіні, в якому (так само як і в «Набукко» Дж. Верді), на думку О. Михайлової, через концепційно-драматургічний авторський задум фактично реалізовувався принцип біблійного історизму, настільки показовий і для італійського романтизму в цілому. Як вважає дослідниця, «біблійні

опери» названих авторів та їхніх сучасників «сприймалися не тільки як маніфести, але й як якісь Пророцтва (про майбутнє звільнення Італії від австрійської окупації), на яких, власне, і збудований історичний концепт Біблії» [452, с. 30].

Ця якість найбільш повно виявлялася в кульмінаційних сценах подібних опер, що являють собою зразки «арій-молитов з хором», генетично висхідних не тільки до біблійних першоджерел, а й до християнської богослужбово-співочої практики, відображеної в тому числі і в поетиці меси, Stabat Mater. Сказане повною мірою визначає стильові якості не тільки оперної спадщини Дж. Россіні, а й його хорової творчості, об'єднаних, при всіх жанрових відмінностях, духовно-концепційною спрямованістю.

Дж. Россіні є автором 39-ти опер, духовної та камерної музики. Серед його найбільш відомих опусів – італійські комічні опери «Севільський цирульник» і «Попелюшка», і франкомовні епопеї «Мойсей в Єгипті» і «Вільгельм Телль», а також безліч творів, в яких автор наслідує кращі традиції італійської опери-серіа і буффа. Дж. Россіні не тільки відродив і реформував італійську оперу, але й суттєво вплинув на розвиток європейського оперного мистецтва всього XIX століття. «Божественний маестро» – так назвав великого італійського композитора Генріх Гейне, який бачив в Россіні «сонце Італії, що дарувало свої дзвінкі промені всьому світу». До появи Дж. Верді саме Дж. Россіні позиціонувався як «домінантна» фігура італійського оперного життя першої половини XIX століття. Одночасно композитор був також автором великої кількості духовних хорових творів (кантати, псалми, меси, Ave Maria, Stabat Mater та ін.).

За свідченнями біографів, в свідомості Дж. Россіні як представника культури епохи Реставрації, завдання духовного преображення людини були невіддільні від державно-політичного життя соціуму цього періоду [810, с. 36]. Його ідеал композитор вбачав перш за все у настановах монархії «старого порядку», що певною мірою асоціювалася в його свідомості з постаттю французького короля Карла X, який активно прагнув до

відновлення ідеї «союзу трона та вівтаря». Остання сприймалася як запорука вселенського Порядку, якого жадала не тільки Франція, але й уся Європа періоду Реставрації, що позначилося і на поетиці бідермаєра как як одного з провідних стилів зазначеної епохи [див про це докладніше в роботах О. Муравської: 465].

Його жанрово-стильові настанови також мали суттєвий вплив і на творчість Дж. Россіні [738], про що свідчить, наприклад, історія його сценічної кантати «Подорож до Реймса» (1825), створеної безпосередньо з нагоди коронації Карла X за мотивами роману Мадам де Сталь «Корінна, або Італія» [533].

Опера Дж. Россіні – це шедевр особливого роду. У ній, на відміну від традиційних зразків опери-buffa, немає сюжету із заплутаною інтригою. Всі її персонажі – це аристократи різних європейських національностей, які направляються в Реймс, щоб прийняти участь в коронації Карла X. Прем'єра опери відбулася в Парижі в 1825 році у присутності короля. Однак потім цей «оказійний» твір було забуто, і лише в 1984 році Клаудіо Аббадо повернув його на сцену. В культурно-історичних та соціально-політичних умовах кінця XX століття «Подорож до Реймса» була сприйнята як гімн Об'єднаної Європи. Персонажі опери, серед яких є французи, англійці, німці, іспанці та росіяни, по черзі підносять гімни на честь французького короля, а римська поетеса Корінна під звуки арфи оспівує в оді чесноти Карла X, що сприймався сучасниками як антипод Наполеона Бонапарта.

Отже кульмінація твору виявляється зосередженою на образах хвали-славослів'я на честь короля. Показово, що весь фінал твору Дж. Россіні інтонаційно вибудований на державних гімнах, співвідносних з Францією («Хай живе Генріх IV», «Красуня Габріела»), Австрією («Боже, бережи кайзера Франца»), Англією («Боже, бережи короля») та ін. [122] Подібні жанрово-інтонаційні «акценти» виявляють також інші типологічні ознаки «Подорожі до Реймсу», що дали підстави її визначення самим композитором,

як «сценічної кантати», типологічні ознаки якої пізніше будуть успадковані в ХХ ст. в творчості К. Орфа (див. нижче).

Кантата в історії європейської культури була широко відомою і як літургічний, і як паралітургічний жанр, що за образно-смисловими, етимологічними та інтонаційними показниками генетично завжди сходив до культової славословної практики. За влучним спостереженням К. Мірзоян, у «Подорожі до Реймсу» «значимість сольних партій, повнота виявлення фігуративности bel canto в партіях солістів відверто підпорядкована релігійно-гімнічному тонусу вираження, який реалізується і в хорових партіях. Відповідно, римська поетеса Корінна <…> представляє персонаж, який в сюжетному розкладі одночасно виступає і як корифей хору, що співає “con religiosa espressione” славослів’я монархові Франції, сходження якого очікувала вся Європа».

Узагальнюючи типологічні ознаки аналізованого твору, який Г. Вейнсток визначив як «церемоніальну псевдооперу», дослідниця констатує, що «політичні кантати Дж. Россіні дивним чином «з’єднали агітаційну практику Французької революції, коли в богослужбових формах музичних співів подавався актуальний політичний текст – з власне духовною гімнічною лірикою, виділяючи тим самим сакральне світіння техніки bel canto у Дж. Россіні та його сучасників...» [448, с. 81]. Інший аспект вітворення славословної тематики на рівні бачення «славного» в «скорботному» виявляємо в духовній музиці Дж. Россіні, зокрема в Stabat Mater, що визначили жанрово стильові метаморфози зрілого періоду його творчої діяльності та духовного світогляду.

Бібліографічні матеріали свідчать про те, що для Дж. Россіні головною в мистецтві є його етична функція, здатність впливу на духовний і емоційний світ людини. Такий підхід визначив і позицію автора стосовно музики як «ідеального» в своїй основі мистецтва [199, с. 97], пов’язаного з високою духовною місією, що знайшло відбиття як в його оперних опусах, так і в сфері духовної хорової музики. Обстоюючи «природність і невимушеність»

художнього вираження при категоричному неприйнятті «екстравагантності і чортівні» «заради жалюгідного задоволення дивувати і приголомшувати», Дж. Россіні фактично обґрунтовує той факт, що в момент розквіту своєї кар'єри він залишає діяльність у музичному театрі, віддаючи перевагу іншим жанровим сферам: «Я, останній із класиків, слідую законам природи, урочисто і свято дотримуюся цього одного разу обраного шляху. Тому я відмовився від комічної музики і звернувся до серйозної церковної музики» [97, с. 159-160].

Реальним свідченням глибини духовної позиції композитора стала його творчість, в тому числі й оперна. О. Михайлова в цитованій вище дисертації констатує рубіжний характер його «Мойсея», що співвідноситься з «релігійно-філософською трагедією», яка стала своєрідним «вододілом» у творчості Дж. Россіні. Вона зазначає, що «в цілому творчість Дж. Россіні можна умовно розділити на два періоди, ранній і зрілий. Другий відноситься до часу створення композитором його "біблійного шедевру", опери "Мойсей в Єгипті", і знаменує "поворот" до серйозної тематики, коли подальші окремі відступи від неї вже не могли змінити загальну спрямованість його творчої особистості. Духовну гілку творчості композитора доповнює ряд творів, серед яких Stabat Mater, меси, хори і псалми» [452, с. 50-51].

Перший з названих творів відноситься до початку 1830-х років. У цей період Дж. Россіні разом зі своїм другом і меценатом, найбагатшим іспанським банкіром маркізом де Агуадо, відвідав Іспанію. У Мадриді композитор був представлений королю, який був присутній на виставі «Севільського цирульника» під керуванням автора. Серед інших слухачів був також архідиякон Мадрида Маноель Фернандес Варела. Через свого друга Агуадо він домігся згоди прославленого композитора написати для нього Stabat Mater. Початковий (неповний) варіант партитури створювався в зв'язку з низкою об'єктивних причин (хвороба композитора) в співавторстві з Джованні Тадоліні. У березні 1832 року композиція була урочисто представлена в Мадриді [см. про це докладніше: 146, с. 470].

Подальша історія «буття» твору аж до появи повного авторського (россініївського) варіанту пов’язана з цілим рядом драматичних ситуацій і судових розглядів. «Після смерті Варели в 1837 році рукопис Stabat Mater, знайдений серед його паперів, був проданий французькому видавцеві. Россіні, який вважав, що тільки йому належить право публікації, подав до суду за шахрайство і твердо вирішив “переслідувати видавців до самої смерті, якщо вони опублікують у Франції або за кордоном Stabat Mater без мого дозволу”. Крім того, він турбувався, щоб під його ім’ям не з’явилися 4 частини, написані Тадоліні, і стверджував у листі до видавця, що відразу ж після одужання (ще 10 років тому) сам закінчив свій твір. Однак існує припущення, що автографи, на які посилається Россіні, з’явилися тільки в 1841 році» [296].

Прем’єра цього твору спровокувала широкий потік критики, що демонструвала розподіл думок в питаннях трактування і сприйняття духовної хорової музики в культурно-історичних реаліях романтизму. Автора, з одного боку (критики німецько-протестантського спрямування), звинувачували у надмірній «театральності», «оперності», що не відповідає канонам християнського співочого мистецтва. Інші коментатори-кореспонденти, навпаки, бачили у творі втілення істинної християнської якості, що відповідала духу часу і епохи.

У числі останніх виділяють коментарі Г. Гейне. Говорячи про успіх прем’єри твору, він підкреслює, що він все ще «є злободенною темою, і сама критика, спрямована проти великого майстра з боку північнонімецьких джерел, дає найбільш ясне підтвердження його глибини і геніальності. Критики кажуть, що підхід занадто світський, занадто чуттєвий, занадто грайливий для релігійної теми, занадто легкий, дуже приємний, дуже розважальний <...> Хоча ці джентельмени не претендують на перебільшену духовність, вони, безумовно, заражені дуже обмеженими і помилковими концепціями щодо священної музики» [122, с. 269].

В кінцевому підсумку автор приходить до протиставлення твору Дж. Россіні та ораторій Ф. Мендельсона (анітрохи не применшуючи при цьому достоїнств останнього). «В результаті я вважав “Стабат” Россіні, – пише Г. Гейне, – в значно більшій мірі християнським твором, ніж ораторію “Святий Павло” Фелікса Мендельсона-Бартольді, яку вороги Россіні звеличують як модель християнського підходу в мистецтві». Створення твору Г. Гейне насамперед пов’язує з духовно-музичним досвідом Дж. Россіні, отриманим ще в дитячі і юнацькі роки, до якого композитор повернувся в зрілий період своєї діяльності. «Тепер, коли він відмовився від нього [світу оперної музики] і мріє повернутися до своєї католицької юності, у той час, коли він хлопчиком співав у хорі Пезарського собору або в якості псаломщика брав участь у месі, – тепер, коли звуки органу спливли в його пам’яті з далеких часів його юності і він потягнувся за пером, щоб написати “Стабат”, йому немає необхідності реконструювати для себе дух християнства якимось науковим шляхом або, більше того, рабськи копіювати Генделя або Себастьяна Баха. Йому необхідно лише пригадати чудові звуки його юності!» [122, с. 269-270].

Історія жанру «Stabat Mater dolorosa», свідчить про те, що він генетично сходить до однієї з п’яти середньовічних секвенцій, канонізованих Тридентським собором. Вона використовувалася на свято Семи Скорбот Марії (15 вересня), а також в якості офіційного гімну, який звучав в Страсну П’ятницю.

Традиція культу-шанування материнських страждань Богородиці, яка переживає мученицьку смерть свого Сина, була широко відома вже починаючи з XII століття, породивши в Італії так званий орден сервитів [570], причетних саме до культу скорботної Богородиці. Сказане знаходить відтворення і в еволюції іконографічної інтерпретації страждань Діви Марії, пов’язаних зі Страстями Христовими. На думку Н. Боровської, очевидні зміни в іконографії скорботної Марії припадають на XIII–XV століття. «Мова йде про поступову перестановку акценту з умовно-символічного значення

образу на його психологічний зміст. У мистецтві, починаючи з середини XIII століття, поряд з Марією – богословською метафорою земної церкви все частіше з'являється Марія-особистість, яка приваблює до себе унікальністю свого життєвого шляху. Марія, що пропускає через серце кожен земний крок Ісуса» [92, с. 561].

Однак, при всіх зазначених метаморфозах іконографії Страстей і суттєвій ролі в ній образу Діви Марії, властивий йому «метафізичний дуалізм», проте, зберігав свою значущість і в своїх основах був співвідносним в тому числі й зі східнохристиянською (візантійською) традицією. Остання, як відомо, характеризується пануванням символізму, що відображає високий духовно-богословський зміст Страстей Христових як Шляху до тріумфальної перемоги Спасителя над смертю, оскільки «сам Хрест є знаком слави». За словами Г. Флоровського, «Хрест розглядається не стільки як крайній ступінь приниження Христа, скільки як розкриття Божественної сили і слави» [709, с. 463], яка, як відомо, була явлена світу і до Страстей Христових і після пасхального Воскресіння.

Зазначена ідея взаємозв'язку і взаємовпливу «теології хреста» і «теології слави» знайшла опосередковане відкладення і в образі Діви Марії скорботної («Stabat Mater dolorosa»). Як писав М. Псьол, «чи не є Діва Марія, мати Господа, тут як живий ідеальний образ чеснот? У своїх стражданнях Вона не втратила гідності. Швидше здається, що Вона таємно розмірковує. Її погляд спрямований на невимовні ідеї, а в глибині її душі постає ще раз все, що передувало цій смерті» [92, с. 566].

Для Італії цей образ набував особливого сенсу, оскільки безпосередньо був співвідносним з трагічними долями країни, яка протягом багатьох століть була предметом політичних чвар і поділу території. Італія в образі скорботної жінки (в підтексті – Діви Марії) – один з показових символів її літератури, починаючи ще з часів Петрарки. Найбільш яскраве його відбиття знаходимо в поезії Дж. Леопарді – сучасника Дж. Россіні. Його вірш «До Італії» апелює,

з одного боку, до цього образу як символу скорботи, з іншого – до великого минулого героїв Італії, гідних слави і хвали:

«Невыносимы муки
От злых цепей, терзающих ей руки;
И вот без покрывала,
Простоволосая, в колени пряча
Лицо, она сидит, безмолвно плача.
Плачь, плачь! Но побеждать
Всегда – пускай наперекор судьбе, –
Италия моя, дано тебе! <…>
Но коль судьба враждебная решила
Иначе, за Элладу
Смежить не дозволяя веки мне
В последний раз на гибельной войне –
То пусть по воле неба
Хоть слава вашего певца негромко
Звучит близ славы вашей для потомка!» (пер. А. Ахматової) [380].

Різноманітна смислова символіка Stabat Mater, таким чином, виявляється зосередженою на широкому спектрі ідей-образів (Хрест, бичування, рани, сльози, скорбота тощо) з ключовою роллю слова «dolorosa». Відповідно, в авторських музичних композиціях XVIII століття на цей текст поступово викристалізовується і коло інтонаційно-виразних засобів, що апелюють до домінування мінору (g-moll, f-moll, c-moll, d-moll), до експресивних музично-риторичних фігур (passus diriusculus, catabasis, suspiration, parrhesia, aposiopesis, saltus diriusculus та ін.), підвищеного рівня диссонантності тощо. «Контраст виступає найважливішим принципом формоутворення» [260, с. 12-15].

Окреслені якості поетики Stabat Mater знайшли найбільш яскраве відкладення в кантаті Дж. Перголезі. Відзначимо, що в номерній структурі твору широко і різнобічно представлені не тільки образи скорботи

(«dolorosa»), але і радості і тріумфу. Крім цього Ю. Блюме вказує на факти, що підтверджують виконання Stabat Mater Дж. Перголезі під час богослужіння. «Це призводить до висновку, що афекти, втілені композитором в даному творі, можливо, були близькі певним модусам молитовних станів, характерних для того часу: зосереджений роздум, екстатичний підйом, піднесене споглядання, переможна урочистість» [260, с. 18]. Остання з позначених якостей, очевидна й у № 9, і у фінальній фузі № 12, на наш погляд, відображає зазначений вище спосіб відтворення Божественної слави, що становить духовно-символічний підтекст цього сюжету, котрий репрезентував в тому числі і через типологічні якості опери-серіа (арії, дуети), ґенеза якої, як відомо, також сходить до містеріально-літургійної традиції.

Зв’язок твору Дж. Перголезі з поетикою опери-серіа проявляється і на рівні використання прийому chiaroscuro (італ. «світлотінь»), який в свою чергу «передбачає драматургічний і музичний розподіл світлих і темних плям в лібрето і музичному тексті» [134, с. 163]. Коментуючи суть цього «правила», показового і для музично-літературної діяльності П. Метастазіо, Є. Кисельова відзначає, що «автор тексту [лібретист] повинен забезпечувати композитора різноманітними нюансами, складовими світлотіні музики <...> Chiaroscuro – це не просто контраст, а контраст, розглянутий при стократному збільшенні» [306, с. 35].

Такий прийом, що виявляє (при всій умовності) смислову багатозначність образів опери-серіа, дуже показовий і для творчості Дж. Перголезі, який звертався до цього жанру протягом усього свого творчого шляху. В. Панфілова виявляє якості даного прийому також і в композиції Stabat Mater, для якої є показовою не тільки акцентуація образів скорботи, а й «сфера лірико-оповідних образів і танцювальних топосів» [505, с. 20].

Аналогічні характеристики показові і для цитованого вище дослідження І. Сусідко, що констатує значиму роль оперних рис в Stabat

Mater Дж. Перголезі. На думку даного автора, композитор в цьому творі «вперше в історії жанру вніс в кантату принцип к'яроскуро – контрасту між номерами, в ній з'явилися не тільки мажорні, лірико-просвітлені арії, але навіть святково-юбіляційний віртуозний дует. Stabat Mater Перголезі став одним з тих творів, в якому ясно позначилися риси ранньокласичного стилю. Риторичні музично-мовні акценти стали останньою даниною бароко, що лишалося у минулому» [619, с. 24].

У висловлюваннях Дж. Россіні, а також у спогадах його сучасників неодноразово згадується факт його великого інтересу до творчості Дж. Перголезі. Причому об'єктом пильної уваги став перш за все саме Stabat Mater. У бесіді з Ф. Гіллером композитор констатував еталонність шедевра Дж. Перголезі, який став для нього, ймовірно, зразком у сфері духовної хорової музики. Коментуючи перипетії створення свого циклу на цей текст, композитор відзначав: «Вже одна відома Stabat Mater Перголезі втримала б мене від обробки того ж тексту для твору, призначеного до публічного виконання» [146, с. 470].

Stabat Mater Дж. Россіні призначений для чотирьох солістів, хору і оркестру і представляє собою композицію кантатного типу, що складається з десяти номерів. Твір являє собою оригінальний симбіоз, з одного боку, традицій духовної співочої практики, що співвідноситься з бароко та його жанрово-стильовими якостями, з іншого – апелює до окремих елементів поетики оперного жанру як одного з визначальних у спадщині Дж. Россіні, в тому числі на рівні рудиментів опери-серіа, «драми бельканто» (С. Бархатова) [58] і «релігійно-філософської трагедії», реалізованої в опері «Мойсей».

Від культової традиції в цьому творі виступає власне духовний текст, виразність і смислова багатозначність якого істотно доповнюється у Дж. Россіні широким використанням комплексу музично-риторичних засобів, безпосередньо пов'язаних з поетикою Stabat Mater. У їх числі і визначальна роль тональної семантики g-moll, що відкриває і завершує весь

твір, і комплекс відповідних музично-риторичних фігур (теми Хреста, «кола», «ритм бичування» тощо). Барокова традиція відчутна також у використанні в № 1 контрастного протиставлення груп solo і tutti. Нарешті, фінальна частина (№ 10) вибудовується у вигляді грандіозної подвійної фуги, яка демонструє високий рівень поліфонічної майстерності Дж. Россіні. Стверджуючий характер тематизму, що викликає асоціації не тільки з музично-інтонаційним матеріалом бахівської музики, але й і з тематичним комплексом «тем долі» Л. Бетховена, підкреслює зміст тексту, що був введений композитором і був відсутній в першоджерелі Stabat Mater: «In sempiterna saecula, amen» – «Відтепер і довіку, амінь».

З іншого боку, Stabat Mater Дж. Россіні несе на собі також і відбиток оперної традиції, що є очевидним у номерній структурі самої кантати. Не випадково, як зазначалося раніше, сучасні композитору німецькі критики стверджували, що твір носить занадто світський, занадто земний для духовної музики характер. «Вокальні мелодії по-оперному широкі, з ефектними верхніми нотами і віртуозними каденціями, оркестр грає акомпануючу роль, а ансамблі будуються на русі голосів в терцію або на послідовному повторенні однієї теми. Показовим є авторське позначення номерів: сольні названі арією, каватиною, арією з хором і навіть речитативом з хором, перший і останній квартети з хором – інтродукцією та фіналом» [296].

Поряд з «ламентозними» епізодами твору, сполученими з його поетикою, тут представлена також (відповідно до принципу chiaroscuro) героїчна арія (№ 2) маршового типу, що оповідає про стійкість «душі, що пронизана мечем». № 7 – каватина альта – являє собою своєрідну арію-молитву, інтонаційна мова якої істотно доповнюється семантикою «ідеальної» тональності у творчості романтиків – E-dur. Нарешті, арія № 8 (арія сопрано з хором) нагадує цілу оперну сцену з її послідовним рухом «від темряви до світла» зі згадкою про «судний день» (від c-moll до C-dur),

підсумком якого стає молитва-перетворення, що співвідноситься і з кульмінаційним моментом россініївського «Мойсея».

Разом з тим, не забуваємо про те, що зазначені прийоми оперної виразності, висхідні в своїх витоках до культової традиції, все ж більше тяжіють до узагальнено-афектованого «подання» і «прочитання» багаторівневої смислової якості Stabat Mater, в рамках якого ідея хресного страждання і його внутрішнього співпереживання-осмислення стає не тільки запорукою духовного преображення людини, але і передоднем образу Божественної слави як одного з визначальних в християнському богослов'ї і світосприйнятті. Так само і традиції бельканто, настільки показові для вокальних партій аналізованого твору Дж. Россіні, генетично пов'язані також з концепцією «ангелогласного співу» [578].

Таким чином, Stabat Mater Дж. Россіні являє собою оригінальний симбіоз, з одного боку, традицій духовної співочої практики, що співвідносяться з бароко та його жанрово-стильовими якостями, з іншого – апелює до окремих елементів поетики оперного жанру як одного з визначальних у спадщині Дж. Россіні, в тому числі на рівні рудиментів опери-серіа, «драми бельканто» і «релігійно-філософської трагедії», реалізованої в опері «Мойсей». Від культової традиції в творі «виступає» власне духовний текст, виразність і смислова багатозначність якого істотно доповнюється у Дж. Россіні широким використанням комплексу музично-риторичних засобів, безпосередньо пов'язаних з поетикою Stabat mater, а також з багатоаспектністю тлумачення в богослов'ї образу скорботної Божої Матері і страстей Христових. З іншого боку, Stabat Mater Дж. Россіні несе на собі також і відбиток оперної традиції, що очевидно в номерний структурі самої кантати, в найменуваннях сольних розділів як арій і каватин.

Разом з тим зазначені прийоми оперної виразності, висхідні в своїх витоках до культової традиції, тяжіють до узагальнено-афектованої «подачі» і «прочитання» багаторівневої смислової якості Stabat Mater, в рамках якого ідея хресного страждання і його внутрішнього співпереживання-осмислення

стає не тільки запорукою духовного преображення людини, але і передоднем образу Божественної слави як одного з визначальних в християнському світосприйнятті. Зазначений смисловий підтекст твору Дж. Россіні виявляє його співвіднесеність не тільки з глибинними традиціями італійської хорової музики, а й з духовними настановами Рісорджименто, які апелювали до основ Християнства, усвідомлюваного на бідермайєрівській хвилі шанування православного кореня його різноконфесійних втілень.

Подібні ж втілення церковної католицької славильності в оперних композиціях народжують «адраматизацію» опери, що найбільш демонстративно втілила символістська тенденція музичного мислення. Картинно-уславлювальне рішення сценічних положень зумовило надзвичайний успіх «Цариці Савської» К. Гольдмарка у 1870-ті, згодом спрямувало на уславлювально-картинне рішення сценічні твори К. Сен-Санса і К. Дебюссі.

Підводячи підсумки огляду глоріозного спрямування європейської культурної лінії Нового часу, що суміщала етапи антицерковних інтенцій Просвітництва і релігійного Відродження епохи романтизму, відзначаємо:

- католицьке виділення і зосередження славильності в «Gloria» надихнуло тенденції театралізації Богослужебної музики, що найбільш яскраво проявилося на хвилі «німецької культурної ідеї», яка позначила зближення католицької і лютерансько-протестантської церков, народжуючи феномен *абсолютизації глоріозності* у творах А. Вівальді, Й. С. Баха, Л. Бетховена, протиставляючи їм траурність реквієму як різновиду меси, а також вкладаючи богонатхненне славлення в оперні композиції К. Вебера, Дж. Россіні та інших знаменитих авторів епохи романтизму;

- релігійне Відродження, що охопило європейський світ у XIX столітті і зумовило буття християнськи орієнтованого бідермаєра з осяганням ранньохристиянського проправославного поєднання Уславлення й хресного шляху до нього, надихало *славильність «*Stabat Mater» Дж. Россіні, ентузіаста Реставрації у політичних перевагах, і недооцінену на сьогодні

продуктивність А. Брукнера, католицтво якого живилося захватом вагнеріанством і припаданням до старокатолицьких – проправославних основ шанування св. Фабіана; «Gloria» в месах А. Брукнера і монументальність «Te Deum» є зосередженням славильності в окремості від драматичних зрізів вагнеріанської стилістики, що загострює бідермаєрівські стимули музики самого Р. Вагнера і композиторської спадщини А. Брукнера загалом;

- театралізація культурного буття Європи, здійснена у тому числі у вимірах релігійного Відродження доби романтизму, наділяє церковною екстатикою фрагменти Уславлення в оперних та кантатно-сценічних композиціях Дж. Россіні («Подорож до Реймсу», «Мойсей»), К. М. Вебера («Вільний стрілець»), привносячи одночасно надконфесійні культурні відродження в музику католицьки орієнтованого церковного буття; концепція «Gloria» охоплює широкі обсяги музично-творчої сфери, відсторонюючи фундаментальний принцип сценічної дії – контраст і антитетичність в ньому.

3.3 Німецько-протестантська лінія християнського славослів'я

Німецька протестантська богослужбово-співацька традиція, а також творчість її репрезентантів (Й. С. Бах та його попередники і сучасники) вже давно стали предметом вітчизняних музикознавчих та історико-культурознавчих розвідок. Серед останніх суттєве місце належить роботам А. Швейцера [755], М. Друскіна, Я. Друскіна, Б. Яворського, що зосереджені не тільки на творчості Й. С. Баха, але й на духовних настановах його творчого спадку, безпосередньо пов'язаних з протестантським «образом світу» та його культурою. Їх узагальнення доповнюються дослідженнями останніх десятиліть, що безпосередньо орієнтовані на виявлення жанрово-стильової та духовно-гомілетичної специфіки духовних кантат композитора [67], а також їх вписаність до лютеранської культової практики [554].

Виділяємо також дисертацію та супутні публікації Г. Домбраускене [210–213], що виявляють аксіологічну природу та специфіку релігійної символіки німецького протестантського хоралу. Однак названі автори все ж частіше віддають перевагу узагальненому розгляду зазначеної проблематики, в той час як багатогранна образно-смислова та риторична специфіка протестантського хоралу, зокрема, його славословно-глоріозна складова, безпосередньо пов'язана з лютеранською теологією, поки що лишається поза увагою сучасних дослідників.

Метою розвідки є виявлення інтонаційно-смислової специфіки відтворення образів хваління-славослів'я в німецькій протестантській богослужбо-співацькій та творчій музично-історичній традиції XVII–XIX століть. І при цьому усвідомлюємо принципову відмінність протестантського розуміння церковності, в якому прилучення до містики Дива Христового Подвигу і Преображення здійснювалося в церкві, що знищила реалії мученицької уподібненості віруючих Йому і Апостолам скасуванням чернецтва, сакрального насичення пастирської діяльності, а також спрощенням концепції смерті, позбавленої видінь небесної кари Страшного Суду й Апокаліпсису. Відповідно музичне оздоблення Богослужіння покликане було через емоційне співпереживання залучати до усвідомлення мук Христових, впускаючи театральний драматизм і навіть трагізм у церковне музичне тло.

Вище відмічалася своєрідність іконописного рішення Слави і мук Христових у німецькому живописі Ренесансу, в якому, на відміну від католицьки і тим більш православно освячених зображень біблійних образів в іконах (поклоніння яким протестанти категорично відхилили), широко показане людське бридке обличчя і страхітливі відносини ненависті, а розп'яття Христа показане в наочному спостереженні людської надмірної муки. Так здійснилося протестантське розділення «теології слави» і «теології хреста», яке культурно-театралізовано долалось на хвилі бідермаєрівського відродження чеснот ранньохристиянського розуміння Слави Божої.

Таким чином, відзначені вище аспекти розуміння «слави-хваління» (див. матеріали Першого розділу дослідження) отримали різноманітне втілення у багатоконфесійному спектрі християнської культури, в тому числі й у німецькій протестантській традиції, що формувалася на ґрунті подій Реформації, яка увійшла в світову історію, з одного боку, як «революція духу», що суттєво збагатила західноєвропейський образ світу Нового часу, з іншого – позначила становлення власне німецького релігійного духу на шляху до християнської свободи.

Разом з тим вчення М. Лютера та його церковні реформи можна розглядати як грандіозну спробу повернення християнства до ідей апостольських часів та традицій «Неподіленої Церкви», що виражалося не тільки в протистоянні реформованої Церкви іншим конфесіям, але й у перетині їх духовно-релігійних настанов.

Останнє є очевидним зокрема і в тому факті, що обов'язковість Вселенських символів віри була визнана лютеранами ще з перших років розвитку Реформації, про що в свій час писав М. Лютер: «Три символи або сповідання віри в Церкві прийняті одностайно, а саме: Апостольський, Афанасієвський символи, Te Deum laudamus» [41, с. 102]. Згадуючи останній, німецький реформатор мав на увазі не тільки конкретний богослужбовий текст та його церковно-співацьку складову, але й позначену вище релігійно-богословську якість.

Узагальнення останньої дозволило згодом сформулювати п'ять базових тез протестантського віровчення, що зводилися до так званих «5 Sola»: «Sola scriptura ("Тільки одним писанням"), Sola gratia ("Тільки однією благодаттю"), Sola fide ("Тільки однією вірою"), Sola Christus ("Тільки Христос"), Soli Deo Gloria ("Тільки Богу слава")». Останній принцип, за думкою С. Саннікова, «висловлює есхатологічне передчуття і сподівання, котре починається вже на землі в безупинній доксології, прославлянні Бога…» [566, с. 85, 90].

Акцентування векторної спрямованості духовного життя людини на преображення через славу-хвалу склало ґрунт для формування у межах протестантизму концепцій «теології слави» та «теології хреста» [див. докладніше про це: 418, с. 369, 403], що визначили найбільш суттєві сторони його світобачення. Перша з них, як вказувалося раніше, була домінуючою релігійною ідеєю кальвінізму. Проте концепції «теології хреста» віддавав перевагу М. Лютер, що сформулював її на Гейдельберзькому диспуті ще у 1518 році (див. вище).

Ці ідеї безпосередньо втілені у німецькій художній практиці, зокрема у німецькому живописі XVI століття, в якому (і тільки в ньому) знаходимо зображення Розп'яття, де тіло Христа показане з трупними плямами (що неможливо з медичної сторони), із пальцями рук і ніг, спотвореними передсмертними судомами. Ті ж ознаки потворності знаходимо і в зображеннях облич із натовпу, мучителів-гонителів Христа і святих.

Подібне розуміння сутності співвідношення «теології хреста» і «теології слави», його дидактичне тлумачення та відповідне художнє втілення, що демонструє різноманітність релігійних позицій базових напрямків протестантизму, з одного боку, виявляє розбіжність вчень лідерів Реформації. З іншого боку, як вказувалося раніше, «антиномія» «слави» та «хреста» є досить умовною, оскільки Хрест є символом не тільки мученицької смерті Христа, але й ознакою Його Божественної Слави. Подібне розуміння євангельських образів-символів та їх духовного сенсу є показовим для всієї християнської культурно-історичної традиції, що у сукупності сходить до візантійських першоджерел.

Зазначені ідеї на рівні взаємодоповнення фактично складають підґрунтя протестантської теології, поєднуючи її найбільш відомих репрезентантів. Розбіжності їх позицій, обумовлені духовно-історичними реаліями свого часу, тим не менше не виключають розуміння єдності та обумовленості «теології слави» та «теології хреста».

Сказане розповсюджується у протестантському (зокрема і в лютеранському) віросповіданні не тільки на богословську сферу буття людини, але й на її професійну діяльність. Духовне розуміння останньої узагальнено терміном Beruf, що в цій конфесійній традиції трактується як «Богом дане призначення». При цьому будь-яка земна практична діяльність «розглядається як та, що здійснюється для Слави Божої. Можливо саме цей вимір і став головним пунктом протестантської етики, який сформував дух капіталізму. Так, звичайні земні професії освячувалися і ставали працею для Бога» [566, с. 90].

Подібне розуміння сенсу життя і творчої праці є показовим і для діяльності барочних майстрів, зокрема для Й. С. Баха, який неодноразово у своїх рукописах прописував або у вигляді монограми, або повним текстом згадуваний вище протестантський імператив Soli Deo Gloria (SDG). Окрім цього, за його визначенням, «кінцева і остання мета генерал-басу, як і усієї музики, – служіння Славі Божій і освіженню духа. Там, де це не береться до уваги, там немає справжньої музики, але є диявольська балаканина і шум» [775, с. 121].

Відзначені якості трактування базових настанов християнського вчення відносно Божої слави та її складових, що виявили їх новизну і водночас спадкоємність, знайшли відтворення і в інтонаційно-семантичній специфіці відповідної сфери німецького протестантського хоралу. Останній «утворює метатекстуальний феномен, що виступає своєрідним банком смислів та значень, а також мелодичного та поетичного матеріалу. Окрім прикладної функції – супроводу богослужіння, доповнення проповіді, протестантські гімни сприяють трансляції та трансмісії релігійного досвіду», складаючи водночас одну з найважливіших «метафізичних цінностей» релігійного та культурно-історичного надбання Німеччини [210, с. 236-237].

Приділяючи суттєву увагу музичній складовій богослужіння, М. Лютер вимагав, щоб між нею та біблійним читанням існував тісний зв’язок. К. Рудик, спираючись на численні матеріали з історії лютеранської церкви,

свідчить, що «Лютер заохочував різноманіття жанрів і форм піднесення музики в церкві, що знайшло відображення, зокрема в заохоченні одноголосних григоріанських співів на латині, в створенні нових псалмів і гімнів на німецькій мові, введенні поліфонічних творів, написаних як на латинські, так і на німецькі тексти» [554, с. 20].

Сказане є співвідносним і з протестантськими хоралами, дотичними до сфери хваління-славослів'я. Одне з найсуттєвіших місць в ній займає німецький аналог гімну «Te Deum» («Herr Gott dich loben wir»), що існує в лютеранській практиці в різноманітних варіантах. Один з них представлений григоріанським наспівом, що озвучується німецьким текстом (переклад латини М. Лютером, здійснений у 1529 році) [804, № 137]. Саме до нього звертається Й. С. Бах у своїй кантаті № 16, створеній безпосередньо до новорічних свят та Обрізання Господнього. Хорал відтворюється в першій частині циклу у верхньому голосі хорового масиву (за протестантською традицією) на фоні поліфонічно викладених юбіляцій в партіях інших (нижчих) голосів, репрезентуючи у сукупності образ слави-хвали-подяки, зверненої до Бога в контексті початку нового року та наступного етапу духовного життя-преображення людини.

Аналогічний прийом Й. С. Бах відтворює в кантаті № 190 (1724 рік Лейпциг), що була також створена безпосередньо до новорічних християнських свят. В цій композиції латинський Te Deum з німецьким текстом в монодійному варіанті, у крупних тривалостях (за аналогією з ранньохристиянською традицією) складає кульмінацію першої частини циклу. Показово, що музичний матеріал кантати Й. С. Бах пізніше використовував і в творі, присвяченому річниці виходу «Аугсбурзького сповідання» (кантата № 190а), що й нині виконує функцію віросповідного документу та богословської норми для лютеран.

Таким чином, звертання композитора в названих творах до наспіву ранньохристиянської церкви та його німецько-лютеранського «прочитання» у сукупності з символікою християнських свят та знакових подій в духовно-

релігійному житті Німеччини складає вельми насичене духовно-смислове підґрунтя цього славослів'я в контексті національної культурної та духовно-історичної традиції.

Водночас в межах лютеранської богослужбово-співацької практики широкої популярності набув також суто німецький обиходний варіант «Te Deum» [див.: 808, № 115], відомий ще з середини XVI століття. Окрім своєї базової духовно-смислової похвальної функції («Тебе, Бога, хвалимо»), він виконує роль певного мелодичного «подобну» для цілого ряду інших лютеранських хоралів, кожний з яких, тим не менше, також висвітлює різноманітні смислові аспекти багатогранної теми Божої слави та величі.

Так згаданий німецький «Te Deum» в лютеранській літургічній практиці також пов'язаний із шануванням образу Архангела Михаїла, що вважається духовним покровителем Німеччини. О. Добіаш-Рождественська, досліджуючи культ св. Михаїла у латинському Середньовіччі, зокрема і в німецьких землях, констатує, що «в єврейському переказі Архангел Михаїл виступає як вождь і борець за народ ізраїльський; в християнському – як переможець "стародавнього змія" (Сатанаїла в апокрифах) на початку часів, і Антихриста – в кінці всесвіту. В імені та значенні своєму – "Хто, яко Бог" – він у пізньому єврейському віровченні представляється як якийсь діяльний двійник Божества: "І де побачиш Михаїла, там розумій присутність Божества"» [208, с. III].

На всіх подальших етапах розвитку християнства він виступає завжди як поборник слави Божої, як захисник людського роду та Церкви. Цікаво, що атрибути Архангела Михаїла – меч та щит – в німецькій протестантській уяві є супутніми також і в символічному сприйнятті Бога, яким Його представляє М. Лютер у відомому хоралі «Ein feste Burg»: «Господь наш меч, оплот и щит и крепкая твердыня» («Фортеця правди – наш Господь»). Сам великій німецький реформатор як войовнича фігура у свідомості багатьох його співвітчизників також символічно асоціювався з величною постаттю Архангела Михаїла.

Зауважимо, що Й. С. Бах написав принаймні чотири кантати (№№ 130, 19, 50, 149), присвячені святковим богослужінням на честь Архангела Михаїла. Відзначена вище тенденція зближення його постаті з Богом простежується, наприклад, в кантаті № 130, де в рамках першої частини образ слави-хвали на честь Архангела озвучений текстом та наспівом німецького «Te Deum», що представлений у фактурному варіанті, аналогічному кантаті № 16 (див. вище).

Повертаючись до інших хоральних різновидів хвали-славослів'я, відзначимо, що мелодія лютеранського Te Deum використовується і в «озвученні» 134 псалму-хвали «Хваліть ім'я Господнє» [808, № 196], і в мелодійному варіанті 103 псалму, що оповідає про створення світу як прояв Божественної слави [808, № 188]. Доречним цей наспів виявляється і в богослужінні свята Трійці [808, № 112]. Окрім цього один з його варіантів використовується також у літургічній практиці, пов'язаній з річницями Реформації [808, № 117]. Текст цього піснеспіву складає смислову основу для хоралу «Fur Volk und Vaterland» [808, № 393], похіднього в свою чергу від подячного хоралу «Nun danket alle Gott» [808, № 228].

Іншим зразком втілення згадуваного вище лютеранського імперативу про Божу славу (Soli Deo Gloria) можна вважати 21 кантату Й. С. Баха, яка, на думку А. Швейцера, відноситься до числа найбільш відомих творів Й. С. Баха на тексти С. Франка [755, с. 413], призначених для виконання у третю неділю після Трійці. Згідно з протестантським церковним статутом, Трійця становить одне з найважливіших свят, яке стає підсумком цілої серії святкувань, що охоплюють Благовіщення, Пальмаріус (Вербна неділя), Страсний тиждень, Великдень і П'ятидесятницю, що власне узагальнюють шлях від хресних страждань Спасителя до Його Воскресіння, закарбованих в настановах «теології хреста» та «теології слави». 21 кантата Й. С. Баха виконувалася в безпосередній близькості від названих церковних торжеств і тому включала в себе характерну для Трійці музично-риторичну символіку, показову не тільки для даної кантати, а й для інших творів композитора.

Кантата відкривається вступною Sinfonia, яку І. Петриченко визначає як «жалобну симфонію». Її основу складає «тема печалі, доручена гобою і скрипці в гармонійному обрамленні струнних. Солюючий гобой, який виступає в цій кантаті своєрідним лейттембром, на думку дослідника, «в даному випадку символізує страждання душі», в той час як «струнні – страждання тіла». Партія ж бассо контінуо, що характеризується ритмічною мірністю, асоціюється з семантикою «мотиву кроку» [721, с. 17-18].

Стисліть даної Синфонії (20 тактів) проте не применшує її смислової, духовно-семантичної глибини і граничної музично-риторичної концентрованості висловлювання. Буквально в перших же тактах цієї частини в середніх голосах проступають інтонаційні контури мотиву – Es (S)-D-G, що співвідносяться зі згадуваною вище протестантською тезою «Soli Deo Gloria» – «Єдиному Богу Слава», яка, на думку І. Трьостера, надзвичайно часто зустрічається в бахівських творах [77, с. 359]. Подібного роду поєднання ідеї сприйняття життєвого шляху людини як осередку турбот і скорбот з одночасним впровадженням символу Божої Слави в її протестантському тлумаченні якраз символізує позначену вище діалектику взаємодії «теології слави» і «теології хреста», що складають у сукупності один з найважливіших аспектів християнського, зокрема, лютеранського віровчення.

Звертаємо також увагу і на той факт, що дана символічна формула включає три звуки. Відтворена в умовах *c-moll*, а в наступних розділах – *Es dur,* як домінуючих тональностей кантати, виділена звукова послідовність стає символічним уособленням Трійці.

Секундово-квартові інтонації, що складають її основу, присутні і в наступних розділах твору. Вони пронизують хорову партію № 2, вступаючи також пізніше у взаємодію в хоровому епізоді з ще одним музичним символом духовної музики Й. С. Баха, який Б. Яворський назвав «символом звершення Божої волі» [77, с. 95]. Ці ж інтонації «розосереджені» і в фігуративних «наріканнях, зітханнях» тенорової арії № 5. Нарешті, даний

мотив присутній у вигляді інтонаційного «зачину» в цитованому в № 9 протестантському хоралі «Wer nur den lieben».

Символічно відображена в Синфонії двадцять першої кантати як знак «славного в скорботному», дана ідея набуває тріумфального звучання в заключному хоровому номері твору (№ 11), де «зітхання і скорботи» перетворюються в «радість», і домінуючим виявляється глоріозно-алілуйне юбіляційне коло інтонацій. Дана підсумкова частина кантати відрізняється не тільки динамічною яскравістю, але й значно посиленим в порівнянні з попередніми камерними розділами інструментальним складом. Саме тут Й. С. Бах вводить труби, тромбони і литаври, завдяки чому цей хор стає втіленням найвищого торжества і радості на рівні, скоріше, не камерного кантатного, а ораторіального жанру.

Отже, об'єктами слави-хвали в хоральних текстах та відповідних наспівах, затребуваних у протестантському (лютеранському) богослужінні та творчості композиторів, причетних до цієї традиції, стає не тільки духовний світ, небесна ієрархія, але й сакралізована національна історія, в межах якої предметом уславлення стають не тільки біблійні персонажі, але й історичні події (Реформація), що знаменували кроки духовного Сходження німецької нації.

Семантико-інтонаційні принципи названих зразків лютеранського богослужбового обиходу живили творчість Й. С. Баха (кантата № 190), а також склали ґрунт для музичної мови «Тріумфальної пісні» Й. Брамса (див. нижче), що поєднала в собі як історичні реалії Німеччини другої половини XIX століття (створення Германської імперії), так і пам'ять про її духовно-релігійний національний спадок.

У переліку славослівно-глоріозного лютеранського обиходу суттєве місце належить також німецькому аналогові григоріанської «Gloria», що в німецькому перекладі озвучується як «Allein Gott in der Höh'sei Ehr» [808, № 131]. Прототипом гімну став один з розділів ординарія меси, який вже з XII століття. був обов'язковою частиною літургії (лат. «Gloria in excelsis Deo

et in terra pax hominibus bonae voluntatis»). Лютеранський хорал-аналог був створений у 1522 році близьким соратником М. Лютера, випускником Лейпцизького університету, кантором, композитором та поетом Ніколаусом Дециусом. Його численні гімни отримали визнання у протестантських общинах.

Г. Домбраускене, аналізуючи «семантичний синкретизм» та інтонаційну специфіку названого протестантського гімну, який увійшов у так звану «Німецьку месу» як «Das Gloria in Excelsis», приходить до висновку, що він є дзеркальним відображенням його латинського першоджерела. За думкою дослідниці, застосований в її статті «метод дзеркального зіставлення мелодійного контуру інципітарної фрази гімну і його дзеркального варіанту бачиться доцільним, оскільки дозволяє сконструювати цілісний графічний образ». Наведена в дослідженні діаграма «наочно демонструє результат здійсненого досвіду – дзеркальна спряженість (рос. «закольцовка») зіставлених ліній утворює один з найпоширеніших християнських символів – “рибу”. Цей символ являє собою один з найдавніших акронимів імені Ісуса Христа» [213, с. 243].

Гімн Ніколауса Дециуса «Allein Gott in der Höh’sei Ehr» став одним з найбільш відомих протестантських піснеспівів, до якого зверталися Г. Л. Хасслер, М. Преторіус, Г. Шютц, Ф. Цахау, Г. Телеман, Ф. Мендельсон та ін. Й. С. Бах неодноразово звертається до латинського і німецького варіантів «Gloria» в своїх духовних кантатах, що знаходимо в № 50.

191 кантата, створена на свято Різдва Христового, включає латинський текст та музичний матеріал з «Gloria» Високої меси h-moll (див. вище). Відсутність хоральних цитат тут компенсується широким арсеналом музично-риторичних засобів, що у німецькій барочній музиці були пов’язані саме зі славословною тематикою (D-dur, пунктири, наявність численних квартових зворотів, домінуюча роль тембральності мідних духових інструментів тощо). Особливу увагу привертає використання у початковому мотиві риторичної фігури «арки», що «…використовувалася в афекті

славлення; стійкість архітектурної форми арки символізувала віру у спасіння» [279, с. 108].

Таким чином, славословно-глоріозна тематика займає одне з суттєвих місць у європейській християнській культурі, зокрема у німецькій протестантській, визначаючи вектори її духовно-смислової спрямованості. Генетично висхідна до візантійської східнохристиянської традиції та до духовних настанов раннього Середньовіччя епохи «Неподіленої церкви», названа конфесійна традиція у відтворенні образів хваління-славослів'я («Te Deum» та «Gloria» в їх німецькому варіанті) формувалася на перетині протестантських доктрин «теології слави» та «теології хреста».

Інтонаційно-семантична специфіка лютеранських хоралів, пов'язаних з зазначеною образно-смисловою сферою, демонструє контактність з різноманітними конфесійними християнськими традиціями – католицькою (звертання до інтонаційного матеріалу григоріаніки), східнохристиянською (апелювання до духовних текстів раннього Середньовіччя), виявляючи тим самим духовно-стильову специфіку творчості німецьких композиторів XVIII–XIX століть.

Ознаки духовної кантати, відзначені славослівною семантикою в її протестантському тлумаченні, показові також і для композицій *«Te Deum»*, серед яких найбільш відомими у XVIII ст. можна вважати твори *Г. Ф. Генделя*.

Аналіз досліджень і публікацій минулого та останніх десятиліть виявляє зростаючий інтерес в музикознавстві та культурознавстві до хорової спадщини Г. Ф. Генделя, що є очевидним у наукових розвідках Р. Роллана [548], Т. Ліванової [381], Л. Кирилліної [300], Г. Консона [329], Є. Рубахи [552] та ін., присвячених творчій діяльності Г. Ф. Генделя. Однак більшість з них, за виключенням дисертації О. Трубенок [662], орієнтовані на виявлення ознак творчої індивідуальності композитора, в той час як зв'язок його духовно-хорової спадщини, в тому числі «Te Deum "Dettingen"», з духовно-типологічними та семантичними ознаками християнської культової традиції,

з поетикою славослів'я, поки що залишається поза увагою дослідників. Мета наукової розвідки – виявлення поетико-інтонаційної унікальності «Te Deum "Dettingen"» Г. Ф. Генделя в руслі християнської славословної традиції.

Про глибоке історико-духовне коріння образів Божественної слави і супутніх їй свідчить не тільки зазначена вище християнська богослужбово-співацька практика, але й також, наприклад, староанглійська релігійна поезія VII–XIX століть, в якій християнські доксології і парафрази «Sanctus», «Gloria» і «Te Deum» займають досить значне місце. У числі таких виділяється «Гімн Кедмона» (VII століття), що є гімном-славослів'ям Богові – Творцю світу і Всесвіту:

«Ныне восславим Небодержца могучего,
Судеб Вершителя замысел мудрый,
Дело преславное, дивно свершенное:
Владетель вечный вначале воздвигнул
Царство небесное, кровлю мира,
Чертог небожителям поставил Зиждитель.
После устроил Владетель Вечный
Мир срединный, крепкозданную землю –
Рода людского Господин всемогущий» [цит. за: 147].

Як бачимо, текст даного гімну має певні паралелі і з канонічними християнськими гімнами, зокрема, з «моделлю» «Te Deum», «Gloria» та подібних до них і свідчить тим самим про стійкість цієї традиції в духовній поезії Середньовіччя. Сказане, на наш погляд, багато в чому визначає також і популярність гімну «Te Deum» в духовно-релігійному та державно-політичному житті Англії наступних епох, про що свідчить, наприклад, неодноразове звернення Г. Ф. Генделя до цього жанру.

В кінцевому підсумку, як вказувалося раніше, славослів'я, хвала, подяка, поряд з молитвою-проханням, пронизує все християнське богослужіння різних конфесій – на рівні славослів'я (велике і мале в православній традиції), доксології, «Gloria», «Sanctus», «Te Deum» та ін.

Духовно-смислова значимість багатьох з них і, перш за все, «Te Deum», на рівні носія базових ідей християнського світорозуміння зумовлює їх побутування не тільки в якості складових християнської ритуаліки, але і як самостійних авторських вокально-хорових композицій (кантата, ораторія і близькі їм), пов'язаних як з церковним календарем і богослужбовою практикою, так і з істотними державно-політичними й історичними подіями монархічних держав Європи.

Подібного роду паралелизм досить закономірний, оскільки монархічний тип державності в християнській Європі з властивою йому ієрархією, починаючи з часів Середньовіччя, мислився як похідний від духовної ієрархії Небесного світу. Такий тип державності склався у Візантії та мав істотний вплив на європейську культуру і історію як Середньовіччя, так і наступних епох [див. про це докладніше: 465].

Сказане, відповідно, багато в чому визначало сакралізацію фігури монарха (короля, імператора), що сходив на престол в тому числі і за посередництвом церковного обряду; духовну висоту ідеї «служіння Сеньйору»; духовну ритуалізацію придворного життя і, в кінцевому підсумку, різноманітні форми «симфонії» духовної і світської влади як основоположного принципу монархічного (імперського) державного правління.

Закономірним у світлі вищесказаного стає співвіднесення типології християнського славослів'я, узагальненого в «Te Deum», не тільки з власне християнською практикою, але і з політичною історією держав, ключовими подіями в житті правлячих династій, їх історичними звершеннями. «Te Deum» та подібні даному гімну, затребувані й у церковній, й у придворній практиці, фактично виконували функцію сакралізації останньої в «вибудовуванні» паралелей-аналогій між Божественним і земним світами.

Показовою в цьому плані виступає хорова творчість Г. Ф. Генделя, значна частина творчої біографії якого виявилася пов'язаною з Англією, її культурно-історичною та музичною традицією. Одним зі «знаків» зв'язку з

цим можна вважати його п’ять композицій на тексти «Te Deum» (в англійській версії). Два найбільших генделівських «Te Deum» – Утрехтський (1713) і Деттингенський (1743) – присвячені завершенню війни за іспанську спадщину, в яку була втягнута і Англія, і перемозі англійських і союзних австрійських військ над французами під Деттингеном. У Генделя є ще два більш лаконічних і менш відомих твори на цей текст («Te Deum» 1714 року на честь королеви Кароліни, і «Te Deum» 1718 року на честь герцога Чендоського), а також п’ятий «Te Deum» (1726), який є переробкою твору 1718 року.

Зазначений жанр в англійській музично-історичної традиції невіддільний від її культово-релігійної складової. У сприйнятті Г. Ф. Генделя англіканство є *державною* релігією Англії в граничному значенні цього слова. «Воно реалізує себе в Церкві, на чолі якої не папа, не патріарх, не єпископ, а король або королева, церкви одного народу, церкви, що усвідомлювалася в ту епоху [XVIII століття] саме як релігійна спільнота нації. Все це відродило в англійців те внутрішнє релігійне відчуття, яке виявилося подібним до світовідчуття Старого Завіту, відтворило ідею богообраного народу, що протистоїть зовнішнім помилкам “иных язы**к**ов”. Не дарма в Англії стали виникати цілком легендарні <...> уявлення про те, що англійці <...> це втрачене колись 13-те коліно Ізраїля» [421, с. 135-136].

Відродження особливого інтересу до старозавітної історії Ізраїлю в Англії, що мало як велике духовне, так і помітне політичне значення, реалізувалося в тому числі і в численних ораторіях Г. Ф. Генделя на біблійні теми і сюжети, а також в духовних композиціях, створених на честь грандіозних історичних і військових перемог Англії у XVIII столітті. До їх числа відносимо, наприклад, і генделевський «Te Deum», створений після перемоги англійців під Деттингеном. Поява патріотичних духовних ораторій Г. Ф. Генделя на сюжети біблійної історії, а також аналогічних їм, була нерозривно пов’язана з цим «англіканським світовідчуттям»: «“Ми – новий Ізраїль”. Жителі “туманного Альбіону” значною мірою сприймали сюжети

старозавітних ораторій Генделя “на свій рахунок”, хоча Гендель, зрозуміло, осмислював власні творіння куди серйозніше і духовно глибше» [421, с. 136].

«Te Deum “Dettingen”» належить до числа зрілих композицій ораторіального типу. Він складається з 13 номерів для змішаного хору, оркестру (з включенням мідних духових та ударних) і соло баса. Домінуючими в даному творі є хорові розділи, які в повній мірі відображають ідею торжества, слави і славослів’я, пов’язані як з історичною перемогою Британії (Деттинген), так і з духовно-релігійною ґенезою жанру.

На думку ряду дослідників творчості Г. Ф. Генделя, істотний вплив на інтонаційну мову даного твору мав «Te Deum» італійського композитора епохи бароко, францисканського ченця Франческо Антоніо Уріо. Риси його «глоріозного» стилю позначилися і на музичній мові таких ораторій Г. Ф. Генделя, як «Саул» та «Ізраїль в Єгипті» [див. докладніше про це: 809]. Сказане багато в чому визначає специфіку розуміння композиторського авторства в музиці XVIII століття, зверненого до музично-риторичного способу музичного висловлювання як базового «інтонаційного словника» зазначеної епохи.

Духовно-смислові якості розглянутого «Te Deum» обумовлюють апелювання Г. Ф. Генделя до його музично-риторичних складових, серед яких одне з визначальних місць належить семантиці D-dur. Ця «царствена» тональність в епоху бароко символізувала бравурність, героїку, переможну радість, енергію, яскравий колорит, тріумфальність. Її виразність доповнюється частим звертанням композитора до героїчних квартових інтонацій, органічно пов’язаних із тембральною символікою мідних духових інструментів. Домінуючим типом мелодичного розгортання в творі стає юбіляція, в той час як фактура більше тяжіє до хорально-акордового типу або респонсорно-антифонних співставлень хорових мас при очевидному униканні розгорнутих поліфонічних побудов.

Звертає на себе увагу також виділення басового «ухилу» в сольних партіях «Te Deum “Dettingen”» Г. Ф. Генделя, в чому також простежується

зв’язок твору та музично-інтонаційної мови композитора з віковими традиціями християнського співу, що поєднують Захід і Схід у розумінні низького чоловічого голосу басово-баритональної теситури як втілення Всесвіту, Бога.

Відзначимо, що це є показовим не лише для традицій православної церкви, але і для Західної Європи раннього Середньовіччя, зокрема і для давньої англійської традиції. О. Камінська-Маркова, посилаючись на дослідження Е. Уілсона-Діксона і Дж. Кервена, в одній зі своїх статей наводить оригінальний опис співу валлійців (жителів провінції Уельс): «Цей валлійський спів пробирає до самих глибин серця <…> Ці валлійські баси змушують вібрувати меблі, подібно педальним клавишам органу» [цит. за: 465, с. 203].

Таким чином, хорова творчість Г. Ф. Генделя пов’язана з Англією, її політичною, культурно-історичною та хоровою традицією. Одним із «знаків» даного зв’язку можна вважати його п’ять композицій на тексти «Te Deum» (в англійській версії). «Te Deum “Dettingen”» Г. Ф. Генделя народжений на перетині, з одного боку, арсеналу музичної риторики, пов’язаної з образами слави, хваління (квартовість, трубні гласи, семантика D-dur тощо), з іншого – апелює до фактурно-інтонаційних формул духовно-співацької славослівної практики, що генетично сходить до традиції раннього Середньовіччя, зокрема, до Амвросіанського співу (антифон, респонсорій, мелізматичний юбіляційний спів тощо).

Інший аспект розуміння славослівної якості та її художньо-музичного відбиття демонструє *«Тріумфальна пісня» Й. Брамса*. Його творчість є значною частиною німецької культурно-історичної та музичної традиції XIX століття. Однією з визначних якостей його спадку є невичерпність та духовно-смислова багатогранність. За думкою К. Царьової, «перспективність брамсівського мистецтва є одним із найскладніших питань, що постають у зв’язку з його творчістю. Сучасники <…> бачили в ньому ревного охоронця традиції, ми ж явно відчуваємо у ньому нашого сучасника <…> Для

мистецтва XX століття традиція – це перш за все *пам'ять*, зв'язок часів, спадкоємність культури <…> "Гарна пам'ять" була властива всім великим. Але, можливо, в музиці XIX століття саме Брамсу випало на долю так ясно втілити цю тенденцію звернення до минулого в пошуках моральної опори, в пошуках ідеалу мудрості і краси» [733, с. 13]. Сказане є співвідносним і з «Тріумфальною піснею» (ор. 55) композитора, що сконцентрувала в собі не тільки його творчий та духовний досвід, але й його співвіднесення з німецькими культурно-історичними реаліями другої половини XIX століття, зокрема з об'єднанням Німеччини.

Вітчизняна та зарубіжна музикознавча література, присвячена творчості Й. Брамса, є досить різноманітною. Вона представлена відомими монографіями та публікаціями М. Кальбека, К. Гейрінгера [144], К. Царьової [619], а також дисертаціями останніх десятиліть [32; 363; 504]. Дослідження С. Рогового [543] сконцентроване на узагальненні особистості та творчості композитора, що розглядаються крізь призму його епістолярного спадку, в той час як один з розділів дисертації О. Муравської [464] зосереджений на жанрово-стильовій та конфесійній специфіці «Німецького реквієму» Й. Брамса, що багато в чому визначив духовно-релігійний світ автора, позначивши тим самим його зв'язок з минулим та сучасністю.

Останнє знайшло відбиття і в поетиці «Тріумфальної пісні». Названі джерела можна доповнити ювілейними публікаціями, присвяченими річницям творчої біографії композитора, що висвітлюють духовно-інтелектуальні аспекти його діяльності та особистості, які проявлялися в різноманітних жанрових сферах [245; 246; 436; 696]. Тим не менше, жанрово-стильова та національно-духовна специфіка багатьох хорових творів Й. Брамса, в тому числі й «Тріумфальної пісні» як одного з ключових опусів зрілого періоду творчості, все ж поки не стала предметом мистецтвознавчих та музично-культурологічних узагальнень, що обумовлює актуальність звернення до даної теми.

Мета дослідження сконцентрована на виявленні жанрово-інтонаційної унікальності «Тріумфальної пісні» Й. Брамса у річищі духовно-стильових шукань німецької культури і музики другої половини XIX століття та її славослівної складової.

Зазначений твір композитора був створений у 1870-1871 роках з нагоди перемоги німців над французами у франко-прусській війні, результати якої склали підстави для формування Германської імперії. Національний державно-імперський пафос цих подій обумовив стильовий зв'язок твору Й. Брамса з аналогічними композиціями Г. Ф. Генделя, зокрема, з «Деттигенським Te Deum». Цей вплив К. Гейрінгер вбачає у поліфонічній, «за типом мотету, обробці чотириголосних хорів <…> і перш за все у сяючому, життєстверджуючому блиску твору» [144, с. 335]. Барочна традиція позначилася і на духовно-символічних алюзіях текстової основи «Тріумфальної пісні» – 19-ї глави «Апокаліпсису», в якій прославляється перемога над Вавилоном.

Водночас відзначимо, що поява цього твору була пов'язана не тільки з офіційно-державним замовленням, але відобразила особисту позицію Й. Брамса як патріота своєї батьківщини. «"Республіканець" у мистецтві, він був монархістом у питаннях державного устрою. Імператор був для нього священною особою, а Бісмарк, що вогнем та мечем об'єднав Німеччину, – улюбленим героєм та шанованою людиною <…> Альтернатива – роздробленість або об'єднання під егідою прусської монархії – вирішувалася для Брамса беззаперечно на користь другого» [733, с. 173].

Сказане обумовило факт посвячення твору німецькому імператору, а у первісному задумі – Отто фон Бісмарку, що, за думкою сучасників, підніс «перемогу німецької зброї». Водночас «Тріумфальна пісня», за аналогією з християнським славослів'ям, символічно оспівувала християнську ідею німецької імперської державності, озвучену в численних висловлюваннях Бісмарка. За його словами, «"тільки ту державу можна назвати християнською, котра ставить перед собою завдання реалізувати

християнське вчення”. Борючись за об’єднання Німеччини, Бісмарк не мислив собі іншої, крім релігійної, основи майбутньої централізованої держави <…> Бісмарк як християнин сподівався “олюднити” державну машину» [49, с. 12].

Подібна спрямованість історичного поступу німецької держави, в якій військова міць та національний патріотизм поєднувалися з їх релігійно-міфологічним осмисленням, були близькими і Й. Брамсу і багатьом його співвітчизникам, у свідомості яких постаті їх видатних сучасників асоціювалися з легендарними Зігфрідом, Армінієм, Фрідріхом Барбароссою, а також з М. Лютером. Більшість з названих «німецьких героїв» відзначилася у боротьбі проти «вельшів» (романських народів): «Арміній розбив римлян, Лютер звільнив німців від “римських оков” у духовній сфері, а Бісмарк завдав поразки їх “спадковому ворогові” – французам» [442, с. 205].

Подібного роду духовно-міфологічна спрямованість розуміння вітчизняної історії певним чином є співвідносною і з етимологією слова «тріумф» та його численними сенсами, що охоплюють широкий смисловий спектр – від гімнів на честь Діоніса та давньоримської урочистої ходи переможців-триумфаторів аж до символіки «Торжества православ’я», що ознаменувало у свій час духовну перемогу над іконоборцями у Візантійській імперії [672].

Відзначені духовно-смислові та етимологічні аспекти назви твору Й. Брамса, його славослівної текстової основи, історичних умов створення знайшли відображення і в його жанрово-стильовій та інтонаційній специфіці. «Тріумфальна пісня», на думку багатьох дослідників, має аналогії з типологією «Te Deum» [144, с. 335; 503, с. 56], а також з релігійним корінням німецької Lied, що сходить до духовної лірики міннезанга. Водночас їх жанрові ознаки є складовими широкої жанрової сфери слави-хваління («Gloria», «Te Deum», «Sanctus», доксологія тощо) в багатовіковій історії християнської культури Сходу і Заходу. Тексти названих гімнів орієнтовані на такі найважливіші поняття християнського віровчення, як «слава»,

«славослів'я», «хвала», «подяка», «величання», «поклоніння». Кожне з них, як вказувалося раніше, маючи самостійний сенс, разом з тим тісно пов'язане між собою єдиним змістом, що одухотворяє життєвий шлях людини. Крім цього, всі вони, з одного боку, складають смислову основу окремих вельми значущих розділів християнського богослужіння, будучи представленими самостійними текстами і богослужбовими співами («Sanctus», «Gloria» та ін.). З іншого боку, вони об'єднані смисловими показниками християнського славослів'я, найбільш повно узагальненого в текстово-музичному обиході «Te Deum».

Відзначимо також, що значимість цього гімну та його аналогів у християнській богослужбовій традиції обумовлена не тільки їх новозавітними витоками, а й ключовою роллю образу Божої Слави в християнстві в цілому, де він репрезентований і на рівні богословської категорії, і на рівні духовно-моральної якості, що є сполучною ланкою між сакральним і людським світами. Зв'язок зазначеного образу саме з *«оспівуванням»* у межах німецької національно-духовної традиції виявляється не тільки в церковній гімнології, але й у поетиці німецької Lied, генеза якої знов таки сходить до середньовічної богослужбово-співацької практики.

Закономірним у світлі вищесказаного стає співвіднесення типології християнського славослів'я не тільки з власне християнською практикою, але і з політичною історією держав-імперій, ключовими подіями в житті правлячих династій, їх історичними звершеннями. Вона була затребуваною і в церковній, і в придворній практиці, фактично виконуючи функцію сакралізації останньої у «вибудовуванні» паралелей-аналогій між Божественним і земним світами.

Таким чином, образ Божественної Слави, славослів'я у всій широті його тлумачення, що знаменує духовний зв'язок Бога і людини, а також один з найважливіших шляхів духовного перетворення останньої, виступає в якості суттєвої категорії християнського світосприйняття і духовної

свідомості, що знаходить також відображення не тільки в богослужбово-співацькій практиці, але і в дотичній до неї духовній музично-історичній традиції. Відповідно, хвала, подяка, славослів'я, узагальнені й у богослужбових текстах, і в ритуальних діях, і в творчій християнській паралітургічній практиці, складають одну з вищих форм духовного життя людини, бо «грішнику протистоїть не праведник, а вдячна людина, що славить Господа».

Виділені аспекти розуміння «слави-хваління» отримали різноманітне втілення у багатоконфесійному спектрі християнської культури, в тому числі, як вказувалося раніше, й у німецькій протестантській традиції, в межах якої ключову ролі відігравали імператив Soli Deo Gloria, сакралізація життєвого призначення людини, узагальнена в терміні Beruf, настанова людського життя і діяльності «во славу Божу», що в сукупності визначили морально-етичний потенціал лютеранської спільноти, а також культури, що формувалася на тлі відзначеної релігійної доктрини.

Подібне розуміння сенсу життя і творчої праці є показовим і для діяльності барочних майстрів, зокрема, для Й. С. Баха та його сучасників і послідовників. Ця позиція певною мірою є показовою і для Й. Брамса, чия творчість за своїми стилістичними показниками тісно пов'язана як з барочною, так і з класичною музично-історичною традиціями, а також з їх духовно-релігійними настановами, орієнтованими, перш за все, на протестантський світогляд. Останній обумовлений належністю родини Й. Брамса до протестантського середовища [464, с. 9].

Питання про релігійність композитора давно є предметом жвавих дискусій, оскільки композитор не мав схильності до відкритих декларацій своєї конфесійної духовної позиції. Тим не менше, очевидним є той факт, що «він жив, безсумнівно, саме тими ідеями, які лежали в основі християнства» [436, с. 189]. Скарбами його бібліотеки були декілька видань лютерівської Біблії, яку він досить активно вивчав, використовуючи пізніше в багатьох своїх творах, в тому числі і в «Тріумфальній пісні».

Відзначимо при цьому, що духовний світ Й. Брамса живився також національним корінням культури, до якої він належав. За словами В. Фуртвенглера, «все, що він зміг, він зміг завдяки німецькому духу. Але не тому <…> що хотів бути німцем, а тому, що був ним. Він не міг інакше, і якщо його серце – втім, це також знак його німецького духу – було широко відкрите усім досягненням позагерманського світу, то підкорив він цей світ все ж саме своїм духом» [715, с. 187].

Відзначені аспекти національного та духовного світосприйняття Й. Брамса знайшли відображення і в його «Тріумфальній пісні» (ор. 55). Текстовою основою твору, що включає три частини, як вказувалося раніше, стала 19-та глава «Одкровення Іоанна Богослова», точніше її славословні вірші, що ознаменували перемогу над Вавилоном. Композитор, самостійно відбираючи тексти Священного Писання у німецькому перекладі (протестантський знак), в цьому опусі акцентує увагу на семантико-риторичному та інтонаційному наповненні християнського славослів’я, в якому домінують такі його складові, як «алілуя», «слава», «честь», «хваління Бога», «Бог Вседержитель» тощо.

Торкаючись питання про художню цінність тексту «Тріумфальної пісні», К. Хефнер відзначає: «Вибір Брамса є геніальним: треба добре знати Біблію, щоб з подібною точністю відбирати вірші у відповідності зі своєю концепцією» [цит. за: 503, с. 57], в якій, додамо, оригінально поєдналися минуле та сучасність, духовно-релігійне надбання християнської культури в цілому і, зокрема, німецького світу та протестантських настанов його існування, що у сукупності визначили культурно-історичний пафос Германської імперії другої половини XIX століття.

Інтонаційна мова «Тріумфальної пісні» Й. Брамса також орієнтована на типові ознаки хваління-славослів’я, музично-риторичні якості яких формувалися ще з часів епохи бароко, зокрема, у творчості Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха та їх сучасників. Це апелювання до семантики D-dur, яскрава динаміка, широке використання пунктирної ритміки, активного руху,

домінування тембральності мідної духової групи, квартових інтонацій, що доповнюються кантово-мелізматичними терцієвими паралелізмами. Спираючись на барочні композиції, Й. Брамс звертається до ідеї антифонного протиставлення двох хорових мас та різноманітних типів їх фактурного подання (акордовий, поліфонічний).

Зазначені музично-риторичні засади відображення славильного виразного комплексу та його жанрові настанови суттєво доповнюються у «Тріумфальній пісні» цитуванням двох вельми показових для героїчної історії німецької нації тем-символів. Перша з них, наведена у I частині, звернена до початкових інтонацій відомого в Німеччині гімна «Heil dir im Siegerkranz» («Слався ти в вінці переможному»), що певний час був гімном Пруссії, а з 1871 аж до 1918 року виконував роль неофіційного гімну Германської імперії, у створенні якої саме Пруссії належала одна з провідних ролей. Його початкова інтонація, що окреслює через оркестрове tutti риторичну тему-«коло», символізує настільки показову для німецької свідомості близькість та єдність фігури імператора і Бога, а також міфологізацію національної історії.

Інша цитата, представлена в одному з кульмінаційних моментів II частини аналізованого твору Й. Брамса, являє собою цитату одного з найбільш відомих в німецькій протестантській богослужбовій практиці хоралів «Nun danket alle Gott» («Хвала (подяка) нашому Богові»), що датується 1636 роком. Цей гімн був широко затребуваний як у богослужбовій, так і у творчій практиці XVII–XIX століть, в тому числі в духовних творах Й. Пахельбеля, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста та ін.

Особливе місце цей хорал займав у хорових творах Й. С. Баха, зокрема в кантатах № 79 та 192, створених до святкування річниць Реформації, де його цитування символізувало образ войовничої і торжествуючої Церкви. В історичних джерелах також згадується той факт, що духовно-войовничий характер цього хоралу виявив себе в історичних подіях 1757 року – в битві при Лютені, коли прусська армія одержала перемогу над військами

австрійців. Героїчний пафос цієї події ознаменував хорал «Nun danket alle Gott», який співали-скандували двадцять п’ять тисяч солдатів прусської армії [821]. Отже історія побутування цього гімну демонструє його яскраво виражену релігійно-войовничу природу, що виявилася затребуваною і в «Тріумфальній пісні» Й. Брамса, яка оспівувала велич Германської імперської ідеї в межах історичних реалій другої половини XIX ст.

Названі теми-цитати складають інтонаційний ґрунт всього твору композитора, виявляючи тим самим пам’ятний зв’язок з героїчними сторінками історії нації та її духовного світовідчуття. Гімн Пруссії, що в кінцевому підсумку стає гімном Германської імперії, а також і цитований лютеранський хорал фіксують дух імперського єднання німецької нації та значущості її національної ідеї. Належність до гімнічної жанрової сфери надає цьому музичному матеріалу якості «мосту», що, за влучним спостереженням Ю. Лотмана, прокладає шлях «з раціонального світу до світу містичного» [129, с. 128].

Отже, узагальнення духовно-смислових та інтонаційних показників «Тріумфальної пісні» Й. Брамса свідчить про те, що названий твір виник на перетині неокласичних та необарочних шукань композитора, а також вікових традицій німецької протестантської культури, скерованої її базовими духовними настановами. Серед останніх суттєве місце належить імперативу про Божу Славу, що визначає духовний сенс буття людини та її творчої самореалізації. Його сутність у поєднанні з піднесенням німецької національної імперської ідеї закладена також і у змісті «Тріумфальної пісні» Й. Брамса, жанрова багатозначність якої, синтезуючи типологію німецької Lied, «Te Deum» та протестантської гімнології, відобразила у музично-інтонаційній мові та гімнічно-хоральних цитатах органіку єднання німецького духовного та державно-імперського світовідчуття другої половини XIX століття.

Відзначені вище проекції духовної музики в театральність німецької культури могутньо здійснив Р. Вагнер, волюнтаристськи поєднавши оперний

драматизм і екстатику релігійного *містеріального* дійства. Внутрішня роздвоєність героїв Р. Вагнера («Тристанів комплекс» вагнерівських персонажів у цілому) склала бідермаєрівське (бідермаєрівський стрижень «гучномовних» опер композитора спеціально захищали німецькі дослідники [798]) культурне поєднання проправославного і протестантського підґрунтя мислення майстра. Мученицький зріз шляху знаменитих персонажів Р. Вагнера явно пролонгує концепцію «теології хреста» в сценічно-образне рішення, одночасно знімаючи значущість протиставлення дій-вчинків носіїв добра-зла, які «покриваються» самоусвідомленням героями самозначущості внутрішнього переродження-Преображення заради досягнення Вищого.

В цьому відношенні національно й творчо-психологічно оригінальним продовженням Р. Вагнера виступає творчість Б. Бріттена у XX столітті, для якого показова демонстративна моралістичність.

Висновки до Розділу 3

Підводячи підсумок розгляду генезису і еволюції Gloria як важливої складової літургійного циклу та подібних до неї в західноєвропейській богослужбово-співацькій і музично-історичній практиці Нового часу, необхідно відзначити таке:

- текстова основа Gloria, висхідна до новозавітного оповідання, пов’язана, з одного боку, з конкретним євангельським сюжетом-епізодом – славослів’ям ангелів, яке прозвучало в момент Різдва Христового. З іншого боку, образ Слави Божої, славослів’я має більш широкий смисловий контекст, укладений в християнській «доксології» і пов’язаний з уособленням самого Бога, а також репрезентований у видимих проявах Божественної величі. Нарешті, славослів’я, відповідно до християнської богословської традиції, становить важливу духовно-смислову якість життя людини, один зі шляхів його духовного Преображення, а також єднання Божественного і людського начал;

- зміна розташування «Gloria» у літургійному циклі в ході еволюції християнського богослужіння (спочатку утреня, пізніше меса-літургія в католицькій традиції) фіксує активну взаємодію східнохристиянської та західної традицій, показову ще для епохи «Неподіленої Церкви»; особлива значимість «Gloria» в літургійному циклі, що визначається її високим духовним змістом, обумовлює не тільки семантико-типологічні якості цього розділу богослужіння, а й його виокремлення як в якості складової missa brevis, так і в кінцевому підсумку у вигляді самостійної композиції кантатного типу в музиці XVIII–XX століть;

- історико-еволюційні шляхи розвитку меси і «Gloria» як її складової так чи інакше фіксували відзначені смислові якості розділу у відповідному стильовому і музично-риторичному відбитті. Так епоха Середньовіччя характеризується пануванням монодії та виконавською диференціацією, відповідно до якої спочатку пріоритетна роль в оголошенні-співі «ангельського славослів'я» належала єпископу і духовенству. Меса епохи Ренесансу являє собою масштабну циклічну композицію з розвиненим багатоголоссям, яке передбачає професійне хорове виконавство, зі значною роллю авторського (композиторського) начала, яке не виключає введення в якості Cantus firmus мелодійного матеріалу негригоріанського походження, що нерідко репрезентує ідею гармонії-єднання Божественного і людського начал як символу ренесансної епохи, відтворений у поетиці мадригальної меси;

- меса XVII–XVIII століть, зберігаючи статус високого серйозного жанру, зверненого до духовної архетипової тематики, характеризується активною взаємодією з іншими типологіями (в тому числі оперою, пізніше – сонатно-симфонічним циклом), здійснюваною в стильових параметрах бароко і класицизму і властивими їм музично-риторичними «формулами». Сказане співвідносно і з типологічними якостями «Gloria», яка у творчості авторів названого періоду набуває рис кантатного мікроциклу (Й. С. Бах, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен та ін.) в рамках меси або самостійного твору

(А. Вівальді). При цьому музична риторика «Gloria» («радість», славослів'я) виявляється співвідносною з семантикою тональної сфери C-dur, D-dur, B-dur, з пріоритетною роллю тембральності мідних духових інструментів (труби) і властивою їм кварто-квінтовою інтонаційністю, яскравою динамікою, туттійністю, домінуванням риторичних фігур типу anabasis, fuga, що в сукупності визначає «вселенський» характер даного розділу як славослів'я «ангельського воїнства» і причетного до нього людства. Одним із символів подібного єднання в Gloria розглянутого періоду виступає підсумкова фуга, що вінчає композицію даного розділу і співвідноситься з семантичним параметрами з «ідеєю єдності і гармонії світобудови як концептуальної домінанти» [335, с. 9];

- епоха романтизму демонструє подальші еволюційні шляхи духовно-хорової жанрової сфери, в тому числі і «Gloria» в складі меси. В цей період для неї показовим є, з одного боку, посилення національного чинника, який входить у взаємодію з риторикою духовного жанру (Ф. Шуберт, Ф. Ліст), з іншого – зближення меси з типологією симфонічного жанру при одночасному відродженні ренесансно-барокової духовно-музичної традиції (Ф. Ліст, А. Брукнер);

- суттєва роль алілуйно-глоріозної сфери як важливої складової європейської музично-історичної традиції позначилася і на поетиці німецького музичного театру (К. М. Вебер), спрямованого до уславлення національних духовних цінностей та їх сакральної ґенези, відтворених у стильових настановах німецького бідермаєру. Динаміка взаємодії теологій Хреста і Слави у Stabat Mater Дж. Россіні виявляє не тільки духовні настанови пізнього періоду його творчості, але й апелювання до містеріально-літургійних складових італійської культури;

- славословно-глоріозна тематика посідає одне з суттєвих місць у німецькій протестантській культурі, визначаючи вектори її духовно-смислової спрямованості, що формувалася на ґрунті подій Реформації, яка з одного боку, увійшла у світову історію, як «революція духу», що суттєво

збагатила західноєвропейський образ світу Нового часу, з іншого – позначила становлення власне німецького релігійного духу на шляху до християнської свободи; разом з тим, вчення М. Лютера та його церковні реформи можна розглядати як грандіозну спробу повернення християнства до ідей апостольських часів та традицій «Неподіленої Церкви», що виражалося не тільки в протистоянні реформованої Церкви іншим конфесіям, але й у перетині їх духовно-релігійних настанов;.

- генетично висхідна до візантійської східнохристиянської традиції та до духовних настанов раннього Середньовіччя епохи «Неподіленої церкви», названа конфесійна традиція у відтворенні образів хваління-славослів'я («Te Deum» та «Gloria» в їх німецькому варіанті) формувалася на перетині протестантських доктрин «теології слави» та «теології хреста», що визначили найбільш суттєві сторони її світобачення;

- хорова творчість Г.Ф. Генделя пов'язана з Англією, її політичною, культурно-історичною та хоровою традицією. Одним зі «знаків» такого зв'язку можна вважати його п'ять композицій на тексти «Te Deum» (в англійській версії). «Te Deum "Dettingen"» Г. Ф. Генделя народжений на перетині, з одного боку, арсеналу музичної риторики, пов'язаної з образами слави, хваління (квартовість, трубні гласи, семантика ре мажору тощо), з іншого – апелювання до фактурно-інтонаційних формул духовно-співацької славословної практики, що генетично сходить до традиції раннього Середньовіччя, зокрема, до амвросіанського співу (антифон, респонсорій, мелізматичний юбіляційний спів тощо);

- узагальнення духовно-смислових та інтонаційних показників «Тріумфальної пісні» Й. Брамса свідчить про те, що названий твір виник на перетині неокласичних та необарочних шукань композитора, а також вікових традицій німецької протестантської культури, скерованої її базовими духовними настановами. Серед останніх суттєве місце належить імперативу про Божу Славу, що визначає духовний сенс буття людини та її творчої самореалізації. Його сутність у поєднанні з піднесенням німецької

національної імперської ідеї закладена також і у змісті «Тріумфальної пісні» Й. Брамса, жанрова багатозначність якої, синтезуючи типологію німецької Lied, «Te Deum» та протестантської гімнології, відобразила у музично-інтонаційній мові та гімнічно-хоральних цитатах органіку єднання німецького духовного та державно-імперського світовідчуття другої половини XIX століття.

РОЗДІЛ 4

АЛІЛУЙНО-СЛАВОСЛІВНИЙ ТОПОС В РУСЛІ ХРИСТИЯНСЬКОГО ЕКУМЕНІЗМУ ХХ СТОЛІТТЯ

4.1 Алілуйно-славословні аспекти французької музичної культури першої половини ХХ століття

За думкою сучасних дослідників, «культура живе поглибленням смислу» [488, с. 7]. Одним із суттєвих засобів вказаного процесу виступає звернення до міфу, стародавніх жанрових форм, їх символіки, що мають культову ґенезу та виявляють причетність до глибинних духовних традицій християнської культури. Сказане є співвідносним і з типологічними ознаками французького музичного театру початку ХХ століття. Запліднений духовними шуканнями свого часу, зокрема французького «католицького відродження», він проходить шлях від опери-міракля Ж. Массне («Жонглер Богоматері») та містерії К. Дебюссі «Мучеництво Святого Себастіана» до «священної драми», що репрезентує поетику музичного театру В. д'Енді і його сучасників та передбачає містеріальні задуми О. Мессіана. Прагнення до «екстатичного набуття досвіду живого міфу» (С. Аверінцев) особливо відзначає творчість першого з названих авторів – Ж. Массне, чия різноманітна оперна спадщина сконцентрувала в собі не тільки творчий та духовний досвід композитора, але й його співвіднесення з культурно-історичними реаліями Франції початку ХХ століття.

Вітчизняна музикознавча література, присвячена творчості Ж. Массне, представлена монографією Ю. Кремльова [341] та учбовим посібником А. Кенігсберг [295]. Їх матеріали певною мірою доповнюються дисертаційними дослідженнями В. Азарової [7; 8] та М. Вороніної [130], в

яких окремі твори композитора розглядаються в контексті духовно-естетичних та релігійних пошуків, показових для французької культури рубежу XIX–XX століть.

Більш детальну інформацію щодо жанрового різноманіття спадщини Ж. Массне знаходимо у зарубіжних джерелах [807; 811; 817; 827]. Проте, жанрово-стильова та духовно-смислова специфіка багатьох творів композитора, в тому числі й опери-міракля «Жонглер Богоматері» як одного з ключових опусів зрілого періоду творчості, затребуваного в вокально-сценічній практиці минулого і сучасності та співвідносного з релігійно-філософськими одкровеннями його сучасників, все ж поки не стала предметом мистецтвознавчих та музично-культурологічних узагальнень, що обумовлює актуальність звернення до вказаної композиції.

Виявлення містерально-славослівної специфіки опери Ж. Массне «Жонглер Богоматері» та особливостей її жанрово-інтонаційного втілення в даному разі спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі стилістичного, етимологічного аналізу, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи, що дозволяють виявити духовно-смислові та поетико-інтонаційні особливості вказаної опери Ж. Массне. Відповідно, вперше у вітчизняний мистецтвознавчий обіг вводяться узагальнення щодо містеріально-славословної складової поетики «Жонглера Богоматері» Ж. Массне, що відображає духовно-естетичні настанови не тільки творчості композитора, але й його епохи, позначеної шуканнями французького «релігійного відродження».

Релігійно-філософський напрямок у всій різноманітності його проявів, як відомо, виступає одним з магістральних в історії світової культури. Представники будь-якої епохи, незалежно від панівних стилів, так чи інакше намагалися осмислити сутність буття, хід світопорядку і висловити своє світовідчуття в художній творчості. Сказане співвідносне і з християнською культурою як базовою для європейської культурно-історичної та музичної традиції, оскільки християнські догмати в різних конфесійних проявах і

симбіозах найчастіше служили як орієнтирами в процесах вироблення світоглядних систем, так і духовно-символічною сюжетною основою творів.

Культура Франції Нового часу так чи інакше є причетною до позначених процесів. Як пише Є. Кривицька, «в історії Франції були періоди, коли релігійно-філософська тема відступала на задній план (наприклад, наприкінці XVIII – у першій половині XIX століття), проте вже з початку XX століття у французькій культурі спостерігається розширення впливу католицтва. Як зазначає С. Аверінцев, “несподіване розширення присутності католиків і в університетському, і в літературному житті Заходу – і справді один із сюрпризів першої половини XX століття”» [343, с. 75].

Додамо також, що посилення духовної якості у французькій культурі другої половини XIX – початку XX століть було пов’язане не тільки зі зміцненням позицій католицтва, але й з відродженням ранньосередньовічних духовних і культурно-історичних традицій епохи «Неподіленої Церкви», що склали базис «Літургійного руху». Науковим і духовним центром останнього, як відомо, стало абатство Солем [див. докладніше про це: 465, с. 267-271].

Зазначені процеси знайшли яскраве відображення також і у духовних шуканнях цієї епохи, що розвивалася також під знаком французького «католицького відродження». Еволюція наукової думки та бурхливий розвиток технічного прогресу на рубежі XIX–XX століть водночас виявили певний брак прогресу морально-етичного, що поєднувався з нівелюванням гуманістичних цінностей. Все це обумовило зростаючий інтерес епохи до релігійної тематики у мистецтві, а також повернення до християнських «домінант» розвитку культури в цілому.

Трансформація релігійної думки, що стимулювала переорієнтацію офіційної доктрини католицтва, вимушеного шукати нові форми буття церкви у соціумі, найбільш яскраво проявилася у французькому «католицькому відродженні», репрезентованому у діяльності духовно-інтелектуальної еліти Франції першої половини XX століття (Л. Блуа, Ж. Гюісманс, Ж. Марітен, Ш. Пегі та ін.). Суттєвою якістю цього руху було

апелювання не тільки до власне католицьких доктрин, але й до їх східнохристиянських джерел та витоків. На думку О. Данилової, «французьке "католицьке відродження" з його надією протистояти дехристиянізації за рахунок дотику до збереженої в православ'ї частки неушкодженої душі світового християнства стало живильним середовищем для екуменізму. З іншого боку, приводом до активізації у Франції екуменістичних настроїв стало відкриття французькими інтелектуалами богословської думки В. Соловйова» [192, с. 19].

Окреслені процеси знайшли відбиття у тематиці літературної та музичної творчості авторів цього періоду, у жанрових «перевагах» їх мистецької діяльності, в якій очевидним був «нахил» у бік духовно-містеріальної традиції та її східнохристиянської ґенези. Подібного роду шукання також активно стимулювалися глибоким інтересом до григоріаніки, що виступала в даний час не тільки «будівельним музичним матеріалом» для багатьох французьких авторів, а й її духовно-естетичним символом. Своєрідними «точками відліку» стали наступні події культурного і музичного життя Франції – створення в Парижі у 1853 році «Школи релігійної музики» (засновник – Луї Нідермейєр), проведення в Парижі в 1860 році Конгресу з григоріанської музики, діяльність «Школи канторум» під керівництвом Венсана д'Енді тощо. Творчість останнього у сфері музичного театру, згідно з висновками В. Азарової, «стверджує релігійні, етичні основи християнської віри, здатні привести сучасну людину до духовного оновлення. Різні аспекти "Легенди про Святого Христофора" та інших творів композитора заново транслюють зі сцени музичного театру XX століття відоме твердження абата Ф. Р. де Ламенне про те, що громадські та інші реформи незмінно відбуваються з волі Бога» [7, с. 17].

Науково-дослідницький підхід у відродженні та вивченні культової співочо-християнської традиції позначився і на жанрово-стильовій специфіці творчості французьких композиторів другої половини XIX – початку XX століть, відзначеній, на думку Г. Калошиної, посиленням ролі

містеріальної якості. Остання виявляється не тільки в кантатно-ораторіальній жанровій сфері, але й в області музичного театру, симфонії. Сказане повною мірою обумовлено поліжанровою генезою християнської містерії, що увібрала в себе «все видовищні та художні жанри пізнього Середньовіччя: літургійні драми, міраклі, алегоричні мораліте, лицарський театр труверів, народні фарси і соті разом з усіма їхніми музичними компонентами» [284, с. 165].

Відзначена жанрова якість репрезентована й у творчій спадщині Ж. Массне, який увійшов в історію європейської музики не тільки на правах класика французької ліричної опери, але і як творець численних біблійних ораторій і кантат («Марія Магдалина», «Богородиця», «Земля обітована» та ін.).

До числа унікальних у своєму роді творів композитора, що підтверджують в той же час духовно-містеріальну спрямованість французької культури зазначеного періоду, можна віднести і оперу-міракль «Жонглер Богоматері», створену в 1902 році на основі однойменної новели Анатоля Франса. В основу останньої в свою чергу була покладена відома легенда XII століття про бідного жонглери Жана. Не володіючи знанням наукової латини та іншими високо цінованими в середньовічному суспільстві талантами поета, співака, художника, архітектора, скульптора, він, тим не менше, будучи глибоко і щиро віруючою людиною, одним з тих, кого називають «вбогими духом», прославив Діву Марію своїм мистецтвом жонглера і тим самим був нею відзначений.

Цей духовно-легендарний сюжет багато в чому визначає жанрову специфіку «Жонглера Богоматері» Ж. Массне, народжену на перетині оперної типології і середньовічного міракля. «В оптиці міракля – психологія, найтонша діалектика душі, що породжує імпульси драматичної активності героя, діалектику його цілей <...> У середньовічному міраклі конфлікт вибудовується в межах світоглядної вертикалі. Місце конфлікту – внутрішня людина, її душа, що одного разу осліпла, втратила духовний шлях і знайшла

його знову в момент кульмінації, що стала відкриттям вищої істини, катарсисом. Конфлікт міракля неодмінно зачіпає середньовічні буттєві статуси сущого та самого Бога, але не як «machine», а як вищий статус, що визначає всю вертикаль буття» [240, с. 43].

Зазначені духовно-смислові типологічні ознаки міракля багато в чому пов'язані з його причетністю до християнської культової середньовічної практики, на що вказує в своєму дослідженні О. Романова. Згідно з її узагальненнями, «спочатку міракль був монологом [проповіддю] священника, що перемежовувався хоровими вставками <...> Виділення "прикладів" і мираклей в самостійну частину проповіді, з одного боку, розважало прихожан, а з іншого – допомагало зберегти розхитані основи самої проповіді як дидактичного жанру. Залучення хору в якості "другого актора" завершило формування міракля як драми і направило його по шляху остаточного відділення від проповіді» [549, с. 9-10].

Певна новаційність жанрової специфіки цього твору Ж. Массне, що формувалася на перетині традицій власне музичного театру та міракля, багато в чому була обумовлена також якостями головного героя – жонглера Жана, що суттєво відрізнявся від інших персонажів європейського (в тому числі і французького) музичного театру, де зазвичай панували сильні, яскраві особистості, спроможні протистояти долі, боротися за свої ідеали, почуття тощо.

Головний герой опери Ж. Массне – бідний жонглер, що належав до когорти «універсальних артистів». Їх діяльність, з одного боку, була предметом досить жорсткої критики церковних влад, з іншого – була тісно пов'язана паралітургічною святковою практикою Середньовіччя, на що вказує В. Даркевич, виділяючи з їх численного середовища також і «кліриків-жонглерів», мистецтво яких (інструментальна гра, спів, танці тощо) було спрямоване перш за все на *хваління Бога та Діви Марії*. Французький історик Е. Фараль писав: «"Вони [жонглери] були окрасою суспільства, його співучою душею", "анонімними, але могутніми трудівниками цивілізації".

Жонглери, що особливо не були обласканими долею, дарували людям радість. Протягом століть “низові” актори – єдині професійні представники світського театрально-видовищного мистецтва <...> Жонглери – хранителі колективної пам’яті народу, носії художнього слова для тих, що не вміли читати, але любили слухати...» [194, с. 82, 84].

Названі якості демонструє і головний герой аналізованої опери Ж. Массне «Жонглер Богоматері». За невигадливим оповіданням А. Франса і його інтерпретацією в опері-міраклі наполегливо проводиться думка про те, що справжня віра пов’язана не тільки з духовною та художньою вченістю, але, перш за все, з душевної відкритістю та щирістю «блаженних вбогих духом», їх сердечністю і простотою, що стають запорукою наближення до Бога. Не випадково відзначена «заповідь» та її григоріанське «озвучування» обрамляє весь твір як епіграф і духовно-смисловий підсумок. Подібно до свого сучасника Франциска Ассизького, головний герой опери Ж. Массне на правах «дурника Христового» «вибирає позу похиленої голови, справжнього смирення, яке виражає не відмову від буденності, а устремління до бачення життя в світлі прояву в ньому божественного начала» [443, с. 142].

Смирення та кротість, співвідносні із першою заповіддю блаженств, стають основою духовного перетворення-преображення людини, її наближення до духовного світу, оскільки, за словами І. Брянчанінова, смирення є втіленням «життя небесного на землі». Такий шлях духовного зростання особистості, на думку багатьох мислителів початку XX століття, виявився, на жаль, втраченим перш за все для Західної цивілізації Нового часу, що обумовило кризу її духовного життя, «втрату метафізичних глибин» та потребу їх відновлення через прилучення до духовно-релігійних настанов та цінностей християнства епохи «Неподіленої церкви», про що свідчили в тому числі шукання представників французького «католицького відродження», що апелювало до авторитету ранньосередньовічного християнства (див. вище).

Зазначені християнські якості особистості Жана-жонглера в оповіданні А. Франса та його інтерпретації в опері Ж. Массне доповнені також такими рисами, як вдячність, схильність до славослів'я-хваління, спрямованого перш за все на духовний світ, зокрема, до Діви Марії. Духовний шлях головного героя «Жонглера Богоматері» вибудовується у русі від «Алілуйї вину» (1 дія) до фінального славослів'я Діві Марії та всьому духовному світові.

Відзначимо також, що феномен дива-перетворення в опері Ж. Массне пов'язаний не тільки з образом Жана-жонглера, удостоєного прихильності Діви Марії, а й з усім його оточенням (монахи Клюнійского монастиря), для яких спочатку Жан асоціюється не тільки з образом простака-дурня, позбавленого будь-яких талантів, але і в кінцевому підсумку з образом «безбожника», що глумиться, на їхню думку, над святинею. І лише диво прихильності Діви Марії до Жана-жонглера відкриває для них справжній духовний сенс заповіді «блаженних вбогих духом», яким саме і дано «бачити Бога».

Славословна «домінанта» твору Ж. Массне виявляє його містеріально-християнський сенс, оскільки славословити Бога є не тільки обов'язком людини, а й її глибинною внутрішньою духовною потребою. Вона становить відмітну ознаку духовно-моральної височини особистості, бо передбачає подолання гордості й невіри. Дякуючи Богові, християнин знаходить безцінний скарб – благодатну радість, яка перетворює його внутрішній світ відповідно до заповіту апостола Павла: «Будьте тривалі в молитві, і пильнуйте з подякою в ній!» (Кол. 4: 2).

З образом слави-славослів'я в «Жонглері Богоматері» пов'язане і основне місце дії – Клюнійський монастир, що сприймався сучасниками не тільки як видатна архітектурна споруда та взірець французької готики, але й як «обитель слави Божої», «місце постійного перебування ангелів» [222, с. 315].

Славослівний смисловий підтекст «Жонглера Богоматері» обумовлений також «об'єктом» поклоніння головного героя – Дівою Марією,

культ якої саме у Франції XIII століття набуває особливої значимості в домінуючих архітектурних комплексах соборів Notre Dame у всіх значущих релігійно-культурних осередках країни, де Божу Матір сприймали в тому числі і як втілення Церкви. Ж. Дюбі вбачає в подібному культі вплив саме візантійської духовної та культурно-історичної традиції. За його словами, «можна припустити, що вторгнення культу Діви Марії в готичне мистецтво, як і попередня йому апостольська спрямованість духовності <...> як і аскетизм цистеріанців, а також інші приклади, які видозмінили наприкінці XI століття релігійні уявлення, витікали з просування саме на Схід західноєвропейського християнства <...> Відштовхнувшись від нечисленних сторінок Євангелія і Діянь, де про Богоматір говориться мимохідь, візантійські монастирі придумали власні історії і створили цілу іконографію, яка повідала народу про Її життя <...> Богоматір, яка живе серед тронів і владик, допомагала повірити у воскресіння» [222, с. 325].

Таким чином, сюжетна основа «Жонглера Богоматері» Ж. Массне зумовлює появу у французькому музичному театрі початку XX століття нового типу героя, сенс буття якого визначений не вольовим драматичним протистоянням явищам навколишнього світу, боротьбою за особисте щастя або громадські інтереси, але самоприменшенням, самоприниженням, усвідомленням власної «вбогості духу», що є водночас стимулом його духовного сходження. Його ознаками стає не тільки преображення, але й домінантна роль служіння-хваління.

Цей твір написаний французьким автором в апогеї контактності Франції і Росії в союзі Антанти, який був не тільки політико-мілітарною доктриною, але охоплював релігійні зближення, спрямовані на повернення православних основ французької церкви, як це було в часи Галліканства до кривавих подій 1789-1793 років. Трікстерські риси в особі головного персонажа дивним чином співвідносяться з відвертим юродством Жанно, героя драми «Арлезіанка» з музикою до неї Ж. Бізе (1872), що хронологічно і фактично співпадає з «Борисом Годуновим» М. Мусоргського, де Юродивий

виступає одним із найважливіших персонажів твору. Доречі, опера Ж. Массне була написана в період тріумфальних виступів Ф. Шаляпіна у згаданій опері М. Мусоргського. Відзначимо, що саме для Ф. Шаляпіна у 1910 році Ж. Массне написав оперу «Дон Кіхот», головний герой якої також уособлює трікстерські риси і наближений до «блаженного убогого» А. Франса.

Ґенеза подібного «антигероя» (за мірками музичної драми XIX століття в її найбільш яскравих проявах у творчості Дж. Верді, Р. Вагнера та ін.) сходить до середньовічної притчево-агіографічної містеріальної традиції у всій різноманітності її жанрових інтерпретацій, а також до римської опери-містерії XVII століття («Святий Олексій» Стефано Ланді). Водночас, творчий досвід Ж. Массне випереджає появу аналогічного роду персонажів у французькому музичному театрі другої половини XX століття, зокрема у творчості О. Мессіана, для якого однією з ключових фігур у християнському світосприйнятті став Франциск Ассизький.

J. M. Ziolkowsky в своєму дослідженні, присвяченому історії створення «Жонглеру Богоматері» Ж. Массне та його сценічній долі у культурно-історичному просторі XX століття, відзначав, що цей твір був дуже дорогим автору і розцінювався ним (без детальних коментарів) як втілення його релігійного світогляду («“Жонглер” – моя віра»). Працюючи над партитурою твору, композитор також нерідко «ідентифікував себе з головним героєм, розраховуючи на духовну підтримку Діви Марії» [827, с. 52-53]. Аналогічного роду позиція, як відомо, є показовою і для Ф. Пуленка, що неодноразово здійснював паломництво до Рокамадурської Божої Матері, потребуючи Її благословення у здійсненні своїх творчих задумів (див. нижче).

Жанрова і духовно-смислова специфіка «Жонглера Богоматері» Ж. Массне виявляє, таким чином, свою містеріальну природу, очевидну і в протистоянні Небесного і земного, і в «багатоярусності містеріального простору», і в домінуванні в музично-інтонаційній мові твору традицій

григоріаніки (досить часте звернення до монодії, ладова специфіка, метрика, ритміка), і в апеляції до арсеналу прийомів розвитку музичного матеріалу, пов'язаних з ранніми формами середньовічного багатоголосся (гімель), а також з імітаційною вокальною поліфонією Ренесансу.

Нагадуємо, що ґенеза григоріаніки має спільне тло із православним знаменним розспівом, специфіка якого був певною реакцією на іконоборство в поверненні до простоти першохристиянського співу і відстороненні від калофонічної віртуозної мелодійності на користь єднання з псалмодійними початками християнського гімноспіву.

Спирання на інтонації григоріаніки найбільш відчутне у згадуваному вище епіграфі опери, що символічно декларує головну заповідь про блаженство «вбогих духом, бо вони Бога побачать», що є суттєвою для світосприйняття головного героя та його духовної еволюції. Його інтонації є певним «будівним матеріалом» всіх кульмінаційних сцен опери, пов'язаних з етапами преображення Жана та його оточення (від вступної прелюдії-увертюри до заключного хору-славослів'я). Цей тематизм доповнюється також відтворенням деяких типологічних ознак християнської глоріозно-алілуйної співацької та музичної традиції, що виявляється у домінуванні тональностей D-dur та B-dur, в апелюванні до фігураційно-юбіляційного типу мелодики. Образ слави-сяйва в опері співвідноситься зі звертанням автора до тривалих струмуючих гармонічних фігурацій в оркестровій партії, що утворюють епізоди, де земний час нібито зупиняється та домінує екстатична споглядальність, супутня з дивом міракля.

Показовим для поетики «Жонглера Богоматері» є також і той факт, що духовному світу абатства Клюні, до якого належить більшість героїв твору, протистоїть земний світ, характеристика якого вибудовується на рівні певного карнавального «перевертня» духовно-співацької традиції, про що свідчить музичний матеріал 1 дії спектаклю. Ярмарок «на честь Богоматері на небесах» та жвава бержеретта (пастуший танець) «на честь Ісуса» з появою жонглера Жана мимоволі перетворюється на пародійну месу, в якій

парадоксально поєднуються фрагменти літургічного богослужіння (Символ віри, «Отче наш», «Алілуя», «Kyrie eleison») з оспівуванням через блюзнірські пісні радощів земного життя («Алілуя вину»), що в сукупності виявляє містеріальну сутність твору Ж. Массне, а також позначені вище амбівалентні якості феномену «слави». «Саме містерія сприяла цьому з'єднанню традиційної дескриптивної, театральності з духовною традицією. Художня культура [французької] нації ніби зробила чергове коло і повернулася до самої себе, до відомих істин, з яких вона колись виросла» [284, с. 170].

Таким чином, поетика опери Ж. Массне «Жонглер Богоматері», створеної на початку XX століття, формувалася на перетині традицій французького музичного театру, типології міракля, містерії та їх східнохристиянської ґенези, виявляючи тим самим як метаморфози духовного світобачення композитора, так і шукання французького «католицького відродження». Сказане позначилося і на звертанні в опері (через новелу А. Франса) до сюжету середньовічної легенди про Жана – «жонглера Богоматері», й у відповідному відродженні традицій французького середньовічного духовного театру, і у домінуючій ролі ідеї духовного преображення головного героя як носія чеснот «вбогих духом», що суттєво виділяє та відрізняє його від персонажів європейської опери попередніх епох. Містеріальна ідея протиставлення Небесного та земного світів в опері Ж. Массне, домінантність в ній сакрально-споглядального тонусу обумовлює важливу роль в її поетиці алілуйно-славослівної складової, що виявляється у суттєвій ролі семантики D-dur та B-dur, (висотності «глоріозного» і Небесного за Піфагором [177, с. 239], вони ж – провідні тональності Дев'ятої симфонії Л. Бетховена), інтонаційної мови григоріаніки, в тому числі юбіляційно-фігуративного типу.

Як відзначалося вище, культура Франції на початку XX століття в межах релігійно-військового об'єднання Антанти наполегливо відтворювала сакральні витоки галліканського візантійства, свідоцтвом чого виступає

певний «слов'яноцентризм» у науковій і творчій сфері, чому всіляко сприяла основна хвиля еміграції із революційної Росії у 1918 році, союзницькі відносини Франції та СРСР у Другій світовій війні та ін. Окрім «російського балету» у Франції із участю киянина С. Лифаря, «російського кінематографу у Франції» на чолі з І. Мозжухіним, партнером В. Холодної-Левченко, суттєвими видаються фігури М. Склодовської-Кюрі, І. Стоянової, Ю. Кристєвої в науковій сфері, Г. Апполінера (А. Костровицького) – на позиціях провідних дячів творчих кіл цієї нації.

Це культурне відродження Православ'я і зв'язаних з ним Радості-Краси мучеництва за Віру надихнуло католицькі кола у Франції скасувати у 1920-ті роки викривальний вирок на адресу Жанни д'Арк і, більше того, заявити про її святість. Під егідою виправдання перед церквою національної героїні Франції була створена ціла галерея образів Діви-Обраниці, серед яких виділяються концепції Ж. Ануя («Жайворонок», 1953 рік), П. Клоделя («Жанна д'Арк на вогнищі», 1937 рік, музична версія А. Онеггера, 1939 рік), А. Жоліве («Істина про Жанну», 1956 рік) та ін. Оспівування героїки Подвигу стоїть в центрі *французького екзистенціалізму* як єдності літературної і філософської творчості Ж.-П. Сартра і А. Камю. Відзначимо, що ця спрямованість не має аналогів в інших національних школах.

Славильний тонус в мистецтві Франції XX століття заявлений унікальним показником її національно-стильових ознак: абсолютний брак експресіоністських показників і абсолютне ж превалювання *імпресіоністичного* мислення як в живописі, так і в кінематографі (наявність *імпресіоністського* кінематографа – унікальна ознака французького мистецтва цього типу), суттєва присутність тої виразної якості у музичній сфері, де геній К. Дебюссі і «дебюссізм» О. Мессіана склали могутній музично-стильовий каркас нації.

Імпресіоністичний акцент на замилуванні, похідний від одухотворено-ідеалізованого «антиреалізму» рококо, надав демонстративного естетизму мистецькому світу Франції XX століття, в якому скрябінівський заряд

християнської екстатики знайшов плідну підтримку в творчості М. Обухова і І. Вишнеградського, і головне – в *містеріальності* творчості О. Мессіана і його знаменитих вихованців – К. Штокхаузена і Л. Ноно. В багатстві літературно-поетичної спадщини Франції минулого століття виділяється *гімнічним захватом* П. Елюар, молитва-оспівування яким Свободи склала емблематику французького Опору у Другій світовій і знайшла конгеніальне втілення у фіналі Кантати «Лик людський» Ф. Пуленка.

Таким чином, при всій різноманітності творчих підходів авторів різних творів і мистецьких спрямувань, всі вони зосереджені на ідеях духовного єднання соціуму, подолання конфесійних меж у прагненні до вселюдської єдності, реалізованих в тому числі і через апелювання до алілуйної парадигматики європейської культури в цілому та її духовно-семантичних настанов (див. вище).

Підсумовуючи відомості про гімнотворення музичного світу у переддень і на початку ХХ століття в проявах алілуйно-славослівної якості, сполученої з подоланням-Преображенням, відзначаємо екстатику гімнотворчості в музичних творах, що заміщають засобами мистецтва та світлом Перетворення трагіко-драматичну напругу театралізованої музичної класики Нового часу. Апогеєм їх прояву виступають містеріально-всесвітні дійства О. Скрябіна, Ч. Айвза та їх сучасників. Також вказуємо на християнські стимули концепцій названих авторів, які втілюють ту «болючу напругу» релігійної екстатики, що, за П. Флоренським, визначена Преображенням «слабкості ридання» – у силу й радість Хваління (див. вище). Так викликається до життя нова монументальність архітектурного масиву, що була відсутня в епоху суб’єктивістського пошуку романтизму. Позначена екстатика Преображення визначається «емансипацією консонантності» (термін Д. Андросової) з «дисонантного згущення», що демонструє семантико-символічна музично-інтонаційна мова О. Скрябіна, К. Дебюссі та ін.

У відзначених слов'янських впливах на мистецтво і духовне життя Франції у цілому, при домінуючій російській складовій, проглядається також і суттєвість українського внеску (вище коментувалися київські корені С. Ліфаря і М. Бердяєва) через творчість В. Дукельського 1920-х, Ф. Якименка, М. Кузана та ін. Ці слов'янством підтримувані візантійські тенденції культурного самовираження нації стимулювалися також діяльністю «іспанців в Парижі» – у творчо могутніх особах П. Пікассо, Х. Міро, П. Казальса, в іспанській підоснові роботи Ж. Ібера та ін. Візантійський стимул живив широту мистецько-світоглядного охоплення діяльності О. Мессіана, у композиторському класі якого склався у лідера авангарда-2 грек Я. Ксенакіс, він же – послідовник архітектурного конструктивізму Ле Корбюзьє.

Повертаючись до реалій музичного життя Франції початку XX століття, підкреслюємо той факт, що духовна музика в умовах культури першої половини XX століття складає найцінніший пласт культури кожного народу і всього людства в цілому. Вона охоплює не тільки богослужбовий спів і наспіви на канонічні тексти; це і композиторські твори, написані для богослужінь або на біблійні сюжети і мотиви, твори, які можуть і не бути пов'язаними з релігійними текстами, але використовують сакральну символіку. На думку В. Ценової, «релігійність – стан, властивість душі людини, що належить до його розумових і моральних сил. Тому, коли ми говоримо про релігійність сучасної музики, ми не обмежуємося лише спеціальним шаром духовних жанрів. Йдеться про вічні теми мистецтва, питання про сенс буття, про етичну основу музики» [725, с. 128]. Зазначена якість знайшла відкладення і в духовній хоровій творчості Ф. Пуленка, зокрема, в композиції «Gloria», широко затребуваній в сучасній виконавській практиці.

Аналіз досліджень і публікацій останніх десятиліть виявляє зростаючий інтерес в музикознавстві та культурознавстві до спадщини Ф. Пуленка, зокрема, до його хорових творів, що є очевидним у наукових

розвідках О. Кіндюхіної [297], М. Бакун [53], Т. Когут [314], Т. Васіної [118], І. Медведєвої [440] та ін., а також до історичних шляхів розвитку меси, в тому числі її жанрово-стильових метаморфоз у межах духовної музично-історичної традиції та композиторської практики ХХ століття [171; 723; 225; 285; 373; 410 та ін.].

Однак більшість з них орієнтовані на виявлення ознак творчої індивідуальності композитора, в той час як зв'язок його духовно-хорової спадщини, зокрема кантати «Gloria», з духовно-типологічними та семантичними ознаками християнської культової традиції, в тому числі з поетикою славослів'я, поки що залишається поза увагою дослідників. Тому метою даної розвідки є виявлення поетико-інтонаційних особливостей «Gloria» Ф. Пуленка у руслі «неоканону» меси ХХ ст., а також особливостей відтворення поетики християнської музично-славослівної традиції, що, як вказувалося раніше, складала суттєву якість власне французької культури першої половини ХХ століття.

Окреслені процеси показові також і для французької музичної культури першої половини ХХ століття, яка вирізнялася множинністю стильових напрямків і шукань, що багато в чому було обумовлено не тільки статусом Парижа як центру європейської культури і музики, а й традиціями його музично-освітніх установ (консерваторія, Schola Cantorum, школа Нідермейера та ін.) [343]. Строкатість неформальних об'єднань французьких музикантів, тим не менше, з усією очевидністю демонструє дві характерні тенденції, орієнтовані, з одного боку, на пошук нового, з іншого – на захист консервативно-охоронних принципів розвитку музичного мистецтва, що апелюють до вивчення старовинних музично-історичних традицій, жанрових систем, пов'язаних, перш за все зі сферою духовного музичного мистецтва і близького йому. Подібного роду перетин традицій і новацій багато в чому визначив «неоканон» меси ХХ ст., орієнтований на «суміщення історичних пластів, стильових та культурних парадигм» [294, с. 343], актуальне і для хорової творчості Ф. Пуленка.

Гімнотворчий базис явно живив творчість Ф. Пуленка, шансонний ґрунт мелодизму якого йшов в упередження відродження *релігійного* шансону, що сталося у третьорядовій сфері у 1950-ті роки, в паралель до відповідних тематичних виявлень в операх цього автора 1946 року («Груди Тірезія») і 1956 року («Діалоги кармеліток»). Славильний же комплекс істинно-християнської кротості, в найкращих заповітах Православ'я репрезентований в моноопері «Людський голос» (1958). Віддав належне Ф. Пуленк і гімнічному уславленню Свободи («Лик людський»), і Богоматері («Літанії до Рокамадурської чорної Богоматері», «Stabat mater»), де глоріозна музика вплетена у складну лінію жалобно-замилуваного звертання до Неї.

Відзначаємо окремо акапельний характер подання музики Кантати, що недвозначно асоціювалося із православним співом, природним для символіки французького опору, в якому активну роль відіграли представники російської-української білоеміграції. І певним узагальненням глоріозного запасу творчості цього композитора є композиція «Gloria», що відповідає свою назвою і жанровим призначенням алілуйній парадигматиці французької та європейської в цілому культурно-історичної традиції.

Узагальнюючи матеріали бібліографії, присвяченої спадщині композитора, відзначимо, що аналіз духовно-християнської складової творчої особистості Ф. Пуленка, її ролі в його біографії й особливостей відтворення в хоровій творчості даного автора лише недавно стали предметом музично-історичних досліджень, що багато в чому обумовлено як соціально-історичною специфікою його епохи і її духовними пошуками, так і обставинами особистого життя Ф. Пуленка. За словами Анрі Еля, він був «першим релігійним музикантом свого часу». «Його творчий шлях – це постійне балансування між духовним і світським, "небесним" і "земним"» [314, с. 4].

Глибина його віри багато в чому була пов'язана з впливом батька і давніми спадковими релігійними традиціями його сім'ї, про що неодноразово згадував Ф. Пуленк і що було очевидним і для найближчого оточення

композитора. Так С. Одель відзначав: «Віра горіла в ньому рівно, як спокійна впевненість, як найвище становище, подароване провидінням» [314, с. 25]. Додамо також, що «спадкова релігійність» Ф. Пуленка в 1930-ті роки також істотно доповнювалася іншими драматичними обставинами його біографії – смертю батьків, загибеллю близького друга П'єра-Октава Ферро. Особисті трагедії поглиблювалися тривожною атмосферою 30-х років XX ст.

Зазначена духовна складова творчості Ф. Пуленка та його епохи найповніше відкладення отримала саме в його духовних хорових композиціях і чітко позначила, починаючи з 1936 року, «релігійний зворот» його творчої діяльності. Перші хори Ф. Пуленка з'явилися ще в 1920-і роки, проте тільки з середини 1930-х років твори для хору, пов'язані з духовною тематикою стають невід'ємною частиною його спадщини.

Сказане повною мірою є співвідносним і з Літаніями Чорної Богоматері (1936), зверненими до святині Рокамадура, куди Ф. Пуленк неодноразово здійснював паломництва, і з Месою G-dur для змішаного хору a cappella (1937), і з особливим інтересом до жанру мотета (чотири покаянних мотета (1938-1939), чотири різдвяних мотета (1951-1952) для змішаного хору a cappella). Поетика духовної хорової спадщини Ф. Пуленка також представлена і в Чотирьох маленьких молитвах святому Франциску Ассизькому (1948) для чоловічого хору a cappella, і в композиції Ave Verum Corpus для жіночого тріо (1952), і в Лауді Святому Антонію Падуанському (1959) для чоловічого хору a cappella. Вінцем хорової творчості Ф. Пуленка по праву вважається кантата «Stabat Mater» (1951) і «Gloria» (1959), що в повній мірі узагальнили і відобразили стильові якості хорового письма композитора, які так чи інакше тяжіли до «стилістичної багатомовності» при домінуючій ролі, тим не менше, стародавньої духовно-співочої традиції.

Сказане багато в чому визначило і жанрово-стильову специфіку кантати «Gloria». Твір Ф. Пуленка, з одного боку, за багатьма своїми жанрово-інтонаційними показниками апелює до європейської духовно-музичної традиції трактування «Gloria» як християнського славослів'я, що

склалося в композиторській практиці Нового часу. Сказане проявляється і в зверненні композитора до кантатного типу побудови «Gloria» як мікроциклу (в даному випадку шестичастинного), і в очевидних паралелях з поетикою «Gloria» А. Вівальді [див.: 314, с. 148], і в апеляції до музично-риторичного глоріозного комплексу (істотна роль мідної духової групи, типології маршу, танцю, яскравої динаміки, фактурної масштабності, семантики певного кола тональностей тощо). Співвіднесеність з бароковою традицією також очевидна і у використанні принципу протиставлення солюючих груп і tutti.

З іншого боку, «Gloria» Ф. Пуленка в своїх інтонаційно-стилістичних і фактурних показниках суттєво відрізняється від аналогічних творів авторів XVII–XIX століть, оскільки більше звернена до творчого відтворення (з позицій автора першої половини XX століття) середньовічної та ренесансної традиції. Сказане проявляється в домінуючій ролі монодійного начала і хоральності в її ранньосередньовічному розумінні. Акордовість функціонально-класичного типу як така представлена мінімально, поступаючись місцем багатоголоссю гетерофонного і бурдонного (ісонового) типів. Протягом усього твору автор принципово уникає традиційних імітаційно-поліфонічних побудов (фуга), в тому числі й у фінальній його частині, що раніше становило один з обов'язкових атрибутів поетики «Gloria».

Фінал своєї композиції Ф. Пуленк вирішує з позицій акцентування виразних можливостей «тихої» кульмінації та її перетворюючого ефекту в рамках духовно-смислової специфіки використовуваного богослужбового тексту. На відміну від своїх попередників Ф. Пуленк не включає до свого циклу сольні аріозні номери, але віддає перевагу респонсорним принципам співвідношення соло сопрано і хору, що зближує твір з церковно-літургійною практикою.

Специфіка музичного матеріалу аналізованого твору полягає в тому, що, поряд зі стилізованим відтворенням елементів григоріаніки і псалмодії, автор використовує також мікротематизм, короткі інтонаційні ритмоформули

(1-2 такти) як засіб «озвучення» духовно-смислових деталей тексту. Їх виразність істотно доповнюється апелюванням до прийомів музичної риторики. Комбінування тематичних складових в оркестровій та хоровій партитурах «Gloria» Ф. Пуленка багато в чому визначає властиву для даного твору жанрово-стильову і ладово-інтонаційну «мозаїчність» в руслі «неоканонічних» тенденцій духовної музики XX століття.

Отже твір Ф. Пуленка за своїми жанрово-інтонаційними показниками апелює до європейської духовно-музичної традиції трактування Gloria як християнського славослів'я, що остаточно склалася у композиторській практиці Нового часу. Сказане є очевидним і в зверненні композитора до кантатного типу побудови «Gloria» як мікроциклу, й у паралелях з поетикою однойменної кантати А. Вівальді, і в апелюванні до музично-риторичного глоріозного комплексу, і в використанні барочних протиставлень solo та tutti. Разом з тим «Gloria» Ф. Пуленка виявляє індивідуальність авторського підходу до відтворення поетики християнського славослів'я, що є очевидним в домінантній ролі монодійності, хоральності, бурдонних побудов, уникненні акордовості функціонально-класичного типу та поліфонічних форм (фуга), що в сукупності виявляє типові риси «неоканону» меси XX століття.

Показовим фрагментом «глоріозності» музики Франції цього періоду виступає знаменита «Алілуя» у фіналі II і III частин ораторії *А. Онеггера* «Цар Давид», де спів у «глоріозній» тональності D-dur заявляє надію Франції і Європи (твір написаний для народного театру Швейцарії у 1923 році) на підйом після катастрофічних подій Першої світової війни. Гімнічний розспів поданий у сполученні з народно-релігійними мелодіями Франції, збереженими у шарах селянства. Їх винесення на поверхню професійної творчості є об'єктивною заслугою автора, оскільки цей шар для фахівців у XIX столітті був закритий. Аналогічний зразок аллілуйності у А. Онеггера – це хорал у фіналі Другої симфонії, який однозначно був оцінений першослухачами її у 1940 році як гімн Свободі.

Образно-смислова сутність творчості *О. Мессіана*, зарахованого після смерті до лику святих, надає усій його спадщині ореол гліріозної піднесеності вираження. Цей композитор усвідомлював себе спадкоємцем К. Дебюссі і О. Скрябіна, для яких одухотворене споглядання і екстаз духовного захвату складали головні ідеї музичної виразності. Певним концентратом цієї гліріозної заряженості вираження є симфонія «Турангаліла» (1946), наскрізною тезою якої стала ідея Любові у космічному обсязі. І цей же образ на рівні самоцитування склав ґрунт композиції опери-містерії «Святий Франциск Ассизький» (1983).

Жанрова типологія симфонії «Турангаліла», явно перевершує межі художнього узагальнення, сягаючи висот абстракції церковної симфонії – як гармонії влад – земної і Небесної. Земне – Статуя і Квіти, чоловіче і жіноче начало, втілювані у хоралі мідних інструментів і «зітханнях» кларнетів, Небесне – «пташиний концерт» у тембральності «дзвонного» фортепіано, а їх Гармонія – у дивному унісоні з «хвилями Мартено» всіх мелодійних інструментів оркестру, що подають приховану поліфонію мелодійної побудови.

При цьому земне у О. Мессіана – це владні, досконалі у своєму роді, сутності, раціональне розділення їх цілісності на прекрасні по-своєму складові, поєднання яких непросте-напружене (теми саме Турангаліли). Тому гімнічне начало усього звучання в цьому творі і в сценічно-сюжетній його проекції в опері – безсумнівне. Гліріозною енергією навантажена тільки тема Любові, унісон якої «поглинає» контрастну поліфонію дії «Турангаліли» у цілому. Так подається зверхність гліріозної сутності вираження, підґрунтям якого виступає Хресна мука суб'єкта, що усвідомив існування Симфонії світів і удостоївся Обоження.

Як відомо, музичний матеріал «Турангаліли» став суттєвою складовою опери «Святий Франциск Ассизький», фінал якої, вибудований на уславленні Божественого Світла, сяйва Святості Франциска, тим самим складаючи дещо унікальне і в оперному переліку XX століття, і в спадщині самого

О. Мессіана. Глоріозність як важлива риса світовідчуття великого французького композитора позначилася не тільки на поетиці його останнього твору, але й на сприйнятті особистості його автора, про що, зокрема, свідчить вірш-епітафія С. Аверінцева:

«Над землею, где ты почил неслышно,

Стоит радуга звуков, радуга пасхальной славы…» [цит. за: 465, с. 438]. Показово, що пам'ять про славетного музиканта у сприйнятті автора співвідноситься саме з символікою та атрибутами християнської слави (див. вище), в тому числі з райдугою, світлом Христового Воскресіння як ознаками подолання смерті.

Таким чином, французьке мистецтво XX століття, орієнтоване на першорядовість положення в ньому імпресіонізму, віддає належне відродженню середньовічних-ренесансних традицій духовності Галліканської Франції, в якій Православна *безвольність* і надособистісна лірика гімну-славослів'я займали самозначиме положення, оспівуючи Подвиг самоприниження і самопожертви заради найвищих цінностей Духа – Свободи і Обоження. Підсумовуючи, зазначимо:

- історично-політично на зламі XIX і XX століть в мистецькій Франції складається установка на відродження в умовах офіційно діючого католицизму культурних застав галліканської і православної традицій, які підкріплювалися резонуванням в країні (до 1917 року) ідей Оксфордського та Літургійного рухів, спрямованих на злиття Католицької и Православної Церков, що у найвищому ступені сприяло розквіту концепції Schola cantorum, національно-оригінальних версій містерії і поєднаних з нею сценічних форм духовної музики;

- опера-міракль «Жонглер Богоматері» Ж. Массне – А. Франса засвідчувала перетини православної культурно вшановуваної лінії, закладеної «Арлезіанкою» А. Доде – Ж. Бізе, і неокатолицької експансії як у практиці Католицької Церкви у Франції (зняття засуджуючого вироку щодо Жанни д'Арк і оголошення її святості, згодом надання цього статусу

О. Мессіану), так і художньо-творчих виходів, що представлені композиціями К. Дебюссі (містерія «Мучеництво святого Себастіана»), А. Онеггера (сценічні ораторії «Цар Давид», «Жанна д'Арк на вогнищі» за текстом П. Клоделя), А. Жоліве (кантата «Істина про Жанну»), О. Мессіана (опера-містерія «Святий Франциск Ассизький»);

- історично закладена особлива значущість у мистецтві Франції іспанської, російської-української еміграції, що засвідчували національну потребу у ренесансі візантійської духовної спадщини в духовному житті нації і країни, яка виразилася у відродженні світово-провідної ролі французької філософії у XX столітті, причому, у відвертому поєднанні з активністю представників у цій сфері осіб слов'янського світу (вплив В. Соловйова, киянина М. Бердяєва на неотомізм Ж. Марітена, праця болгарської дослідниці Ю. Кристєвої у Франції тощо);

- домінування славильно-хвалебного тонусу в мистецтві, модерністські лінії якого тотально відсторонилися від антиестетики експресіонізму і футуризму, прийнявши у сукупності зображальної сфери і музики імпресіоністично-фовістський, а в архітектурі повноту структуралістського стрижня виражальності, що складає успадкування в артистичній сфері цієї нації одухотвореної традиції французького класицизму і французького салону, вибудованих на засадах візантійського галліканства і притаманного йому переважання комплексу Уславлювання, що покриває мучеництво Шляху широтою осяйності Gloria і Alleluia.

4.2 Роль славильної семантики в містеріальних концепціях хорових композицій К. Орфа та І. Стравінського

Зіставлення вказаних у заголовку підрозділу німецького і російського імен за об'єктивним смислом зробленого ними «космополітичного» внеску в культуру й мистецтво XX століття зумовлено рядом факторів.

По-перше, феноменальністю «іншонаціонального в національному» як органічного показника національного мислення в Новітній історії (баварський колорит німецького мислення К. Орфа, укоріненість всієї космополітичної продукції І. Стравінського в локальній архаїці російського фольклоризму «Весни священної» в її спиранні на литовський фольклорний стимул).

По-друге, репрезентативністю «провінціалізмів-регіоналізмів» в культурі XX століття, що охопила мас-культурну сферу джазу і року як дітищ культури американського Півдня, а також висунула «провінціалізм» веризму на положення стрижневого напрямку спочатку в культурі модерну (до 1920-х років), а згодом традиціоналізму і поставангарду від 1930-х років до сьогодення;

По-третє, і це вирішальна ознака зіставлення названих особистостей, це уґрунтування їх творчості на архаїці архетипових побудов фольклорної і ритуально-релігійної традиції. Остання репрезентована у «згорненому» вигляді у самозначущому неофольклоризмі Б. Бартока як сучасника названих авторів. Саме контактність і К. Орфа, і І. Стравінського з духовною сферою (більш відверто виражена у другого, опосередковано в автора «Тріумфів Афродіти») зумовила самозначимість образу Славління в їх композиціях і у семантиці творів.

Творчість К. Орфа, класика німецької музики XX сторіччя, неодноразово була предметом музикознавчого аналізу, тим більше це стосується надзвичайно популярних сценічних кантат «Carmina Burana», «Catulli Carmina», «Тріумф Афродіти». Написані в різні десятиріччя (1930-ті,

1940-ві, 1950-ті), вони були представлені у вигляді триптиху у 1951 році і отримали схвальну оцінку. І це відзначено у пресі і музикознавчих коментарях, узагальнених в монографії О. Леонтьєвої [379]. Так чи інакше творчість автора розглядалася в численних дисертаціях, в тому числі А. Кириченко [304], Лю Кетін [409], К. Мірзоян [448], О. Овсяннікової-Трель [490] та ін. Але на сьогодні оприлюднені численні матеріали щодо жанру сценічної кантати в творчості композитора, що має свої аналогії також і в *політичних* кантатах Дж. Россіні (див. вище) та надає спеціального смислового контексту творам К. Орфа.

Крім того, усі коментарі до тих кантат зосереджувалися на описах літературно-текстових запозичень К. Орфа, минаючи історичну герменевтику і тому не помічаючи у сукупності використаних у творах віршів, що містять у тому числі численні еротичні мотиви, *уславлення любові Єднання,* що, попри еротику та іронічні коментарі, складає *захват молодіжною здібністю Оновлення.*

Наукова новизна розвідки визначена інтерпретаційною свіжістю підходу до творів К. Орфа, безумовною стороною яких виступає *пафос уславлення,* що своїм предметом висуває *любов Єднання,* яка втілює, попри трагізм *епохального осмислення* й жорсткості відносин носіїв любовної гри, образ Надії, поданий переважно гімнічним звучанням музики триптиху і алюзивним відбитком романтичного оптимізму россінієвського попередництва у жанрі сценічної кантати.

Композиція «Carmina Burana» та її «баварський стиль», сформовані на основі поетичних рядків різнонаціональних авторів XII–XIII століть, неодноразово була предметом мистецтвознавчого й музикознавчого аналізу. Але культурологічний поворот останнього не здійснювався, оскільки ніхто із авторів не порушував питання: а чому саме поетичні рядки молоді XII–XIII століття були так до вподоби нащадкам «нової, ділової» молоді 1920-х? Чому цей твір, що засвідчуючує сміховий тонус карнавальних дійств (і саме в цьому ракурсі карнавальної вистави вирішена знаменита постановка

«Carmina Burana» Баварським телебаченням у 1970-х роках), став таким прийнятним і в Німеччині напередодні Другої світової війни, і в постперебудовному світі 1990 – 2010-х років?

У цьому випадку зосереджуємо увагу на тих сторонах, які містять не «регіональні баварські» ознаки, але на тих, що відповідають планетарним запитам середини XX століття і сьогодення. Адже до написання «Carmina Burana» К. Орф приступив після створення кантат на вірші Б. Брехта і Ф. Верфеля, комуністичні переконання яких були надто відомі і самі їх імена символізували «Drang nach kapitalistischen Ordnung», в реалізації ідей яких сценою театру поставав світовий простір.

Таким чином, в композиціях 1929-1931-х років Орф чітко наслідував принцип політичних кантат Дж. Россіні, з тою суттєвою поправкою, що геній італійської опери оспівував Реставрацію, а для Брехта і Верфеля соціальним ідеалом була світова Революція.

Що ж до текстів «Carmina Burana», то за справедливим спостереженням автора монографії, присвяченої К. Орфу, О. Леонтьєвої, «…збірник містив вірші на релігійні теми й вірші пародійно-сатиричні, а також любовні й застільні пісні й, крім того, тексти *Великодньої й Різдвяної містерій»* (курсив наш. *А. Т.*) [379, с. 70]. Але для своєї кантати К. Орф із того різножанрового наповнення збірника віршів відібрав фрагменти, які природно сполучалися з рівномовністю текстів і містили вірші трубадурів і міннезінгерів, відповідно на старофранцузькій і старонімецькій мовах, латинські вірші ченців і студентів, церковні канонічні строфи й німецькі діалектні народні фрагменти.

Так склалася певна гіпербола «німецької еклектики», що, як ідея, була природною у всенімецькому охопленні, у концентрованому викладенні багатомовності-багатожанровості в єдиному сполученні. А музика №№ 1 і 24-25 Кантати «Carmina Burana» визначила певну всеєвропейську гімнотворчу модель, і саме баварський колорит «цвіфахерів» виявився неповторно яскраво – в № 6 («На галявині»), у якому представлений

танцювальний фрагмент що демонструє пізнаване, збережене Баварією від візантійських греко-слов'яно-галльських змішань *соло флейти й літавр*. І увага до цього тембрального прояву виявилася у тому, що зазначений маленький номер з І частини Кантати є одним з найбільш емблематичних для даної композиції у цілому, мабуть, не менше, ніж заголовний № 1 «О, Фортуна» і трагікомічний № 12 «Пісня смаженого лебедя».

В ряду різних виконавських інтерпретацій твору, описаних в роботі Лю Кетін [409, с. 47-51], виділяється мюнхенська інтерпретація – за самозначимістю і всеприсутністю у звучанні Кантати *литавр.* У мюнхенській версії (диригент Ф. Гайтнер) *візантійський* натхненно-військовий *крок* (цілком порівняльний з українським *запорізьким* військовим ладом гри на «котлах»-литаврах і *дерев'яних трубах-сурмах*) стає помітним і відчутним з перших же тактів № 1. Поступове crescendo литаврового тремоло «знімає» перепади динаміки forte – piano, спираючись на *явне* домінування чоловічих (і басових тембрів спеціально) голосів у хоровій фактурі. У результаті виникає образ Містеріального дійства, у якому блазнівське й пародійне відтіняє і підтримує Хід Життя, символізованого рухом колеса Фортуни.

У нашому розпорядженні є ще одна версія художнього втілення «Carmina Burana», що представляє знов-таки спеціальний баварський акцент у виразності твору К. Орфа. На відміну від зазначених вище записів у вигляді аудіо-*версій*, це відео-*варіант* 1975 року, зроблений пізніше у вигляді фільму зі сценічним поданням (2001 рік). Звертаємо увагу на різнонаціональний склад солістів і творчу «національну амбівалентність» соліста Хермана Прейя, знаменитого соліста Мюнхенської опери й учасника спектаклів Ла Скала під керуванням італійських диригентів, у тому числі К. Аббадо, у яких талановитий співак-актор з'являється в принципово різних *співочих* якостях.

Представлений відео-запис «Carmina Burana» вирішений в колориті німецького *ренесансного* живопису, з множинністю барвистих плям в оформленні відеоряду й переважанням червоного кольору, досить показового в колористиці картин Північного Відродження. Обігрується також відверто

еротичний комплекс, аж до фалічно оформленої стели як постійного предмету-образу протягом всієї першої частини твору (відзначимо, що це вже вільне прочитання виконавцями текстів-картин, покладених в основу композиції К. Орфа). А найбільш дивним додатком фільму-спектаклю є *музичний* ряд: в ньому головним показником динаміки виступає стабільний гучнісний натиск, що відтворює характер подання-видовища, дійства на відкритому просторі. А це означає *карнавальне* прочитання смислу цілого, тобто у вимірах стилю, що не позначений ні в музичній, ні в текстовій частинах твору.

У такому рішенні начисто відтсторонюється містеріально-церковна складова виразності кантати. Залишається тільки «м'ясоїдницька» надмірність карнавалу (carna vale – «їж м'ясо», одна з версій етимології слова «карнавал»), відтінена баченням маски смерті як неминучої супутниці карнавальної *обрядовості,* вплетеної в річний цикл християнського буття.

У цій постановочній версії *заборонене* для християнина й закладене в тексти віршів і в музичні прояви твору К. Орфа отримує домінуюче положення. Але одночасно воно введене в ритуально-карнавальні межі, що співвідноситься з італійською класикою карнавальних дійств, сполучених з ритуальним стрижнем акції.

Виходячи з виконавських «підказок» про специфіку вираження любовних очікувань у виразному комплексі «Carmina Burana» К. Орфа, відзначаємо змістовні риси цього твору. По-перше, це принципова багатомовність й поліжанровий набір у сукупності номерів кантати як гіпертрофія «німецької еклектики» у південнонімецькому переломленні національного характеру музики. Але орієнтація № 1 на латиницю, його повторення у завершальному № 25, надають сакральних алюзій суворій змістовності початкового хору, накладаючи відповідний смисл на різні виразні щаблі композиції. В результаті виділяється увага до ритуальних – містеріальних, карнавальних – стимулів композиційного оформлення твору, з

опорою на візантійсько-грецькі й італійські джерела виразності етнічно складно вибудованого цілого.

Підсумовуючим моментом виразності постає привнесення в сукупну значущість текстів XII–XIII століть з їх асоціюванням «активності молодих» у самовбивчих жертовних акціях типу Дитячого Хрестового походу алюзій до молодого ж азарту 1930-х років, який існував після страшних подій Першої світової війни і в канун самовбивчих посилань Другої світової. І відтоді любовні вірші, що переважають в «Carmina Burana», складають *очікувану радість кохання,* риси якого хіба що намічені в суєтних пошуках Prima vere I частини, у питтєво-поїдальних вправах II і торканнях любовних закликів III частин.

Тексти «Catulli Carmina», створеної у 1942 році, одномовні, латинські, що у сучасному мовному контексті надає їм антуражу сакральності, оскільки в центрі інтриги постає *жертвопринесення Любові,* радощі якої не врівноважені з болісними й образливими реаліями її здійснення. Обрамлення Історії кохання Катулла (центральний II-й розділ композиції) сперечаннями досвідчених і молодих (I-й і III-й розділи) покладене на музику псалмодійного типу, який ритуалізує дійство і привносить смислові аналогії у партії центральної частини історії нещасливого кохання Катулла.

Пролог, так звана вступна частина кантати, що літературно-текстово оформлена самим К. Орфом, за змістом збігається з Епілогом, що був написаний для 4-х роялів і ударних, наслідуючи склад останньої редакції «Весіллячка» І. Стравінського. О. Леонтьєва вказує, що Епілог є «майже точною копією Прологу» [379, с. 94], з урахуванням вищезгаданого тембрально-текстового навантаження. Однак архітектонічно Пролог утворює *половину* музично-поетичного тексту кантати, тоді як завершуючий Exodium уміщається в кілька сторінок.

У результаті композиційно реально симетрія Пролог – Дійство про Катулла й Лесбію – Епілог не вибудовується, але створюється пассіонна двохфазність (за О. Марковою [428, с. 136-137]), у якій Пролог (Praelisio)

подає «уготовлення жертвоприносин любовним мукам», тоді як сама центральна трьохактна історія Катулла-Лесбії й Епілог представляє жертовну акцію, захищаючи самогубну жагучу відданість до *так* зрозумілої *нежалісної* Любові.

Вказуємо на те, що представлена концепція любові не збігається з російською синонімізацією любов-жаліть, з українським *коханням,* у якому цей термін вказує не тільки на насолоду й красу акції, але й на готовність турботи-служіння. Любов Катулла й Лесбії, відсторонена від співчуття-жалісності, відповідно, не передбачає вірності Служіння, це тільки почуття готовності до радості насолоди й дарування його замикається в естетичній самодостатності вираження, що категорично відступає від християнської моралі й заповітів церковного Замилування.

Звертаємо увагу на структуру партій солістів, безпосередньо пов’язаних з персоналіями Катулла й Лесбії: вони не персоніфікують у співі персонажів, але характеризують їх ззовні, в описі виразних актів названих героїв. Їх псалмодуючий речитатив невідривний від концепції повчальності інтонації, що склалася у зв’язку зі слуховим досвідом такого роду речитування.

Зі сказаного випливає висновок щодо образу жертовного Спокутування егоцентрично-вольово здійснюваного кохання, моральна заборонність якого знищує очікувану радість оволодіння надбанням. І як не впізнати в цій «моралі про нав’язувану любов» прекрасного-талановитого й егоцентрично-нестримного Катулла – образ німецької молоді, яка на шляхах Війни віддавала своє життя за величі поширення німецького духу, апробованого у звершеннях наукових і мистецьких досягнень, серед народів, які з різних причин не приймали тих достоїнств. Соціально-болісний підтекст тієї «латинської історії любові» – а за нею постає вся велич і достоїнства Риму – в німецьких реаліях початку 1940-х років не могла не викликати певні алюзії, тим більше в партнерстві з муссолінієвським Римом, що відверто апелював

до мистецько-філософських досягнень в постатях Ф. Марінетті, К. Карра, Дж. Джентілє та ін.

Третя зі сценічних кантат – «Тріумф Афродіти». Її грецькі й латинські вірші поєднані величчю весільного дійства, а їх звучання у вказаних мовних межах асоціюється знов-таки з релігійними цінностями християнського Заходу і Сходу. Так легітимізується самим мовленнєвим колоритом сюжетика Сходження до шлюбу – як повнота виявлення соціально визнаної любові. Поетичні виміри того Сходження естетизують дійство, максимально відсікаючи емоційний негатив, який перекривається сугубо об'єктивними виявленнями Очікування-Здійснення – через хоровий спів. А індивідуальний прояв цього тільки одного разу проривається в Дуеті Жениха і Нареченої, взаємний захват яких відтіняється болісно-радісним криком Єднання.

Сюжетом і логікою наслідування «Весіллячка» І. Стравінського «Тріумф» Орфа відтіняє урочистість та ідеально-церемоніальний вимір весільного обряду, в якому домінує не *вмирання дошлюбного* єства, як це проакцентовано твором І. Стравінського, але *уславлення народжуваних Уз Єднання,* що складає сутність *концентрації хорового масиву* в композиції К. Орфа. Саме це і складає якість вираження, що досить різко протистоїть обом першим Кантатам, поєднаним у триптиху: сольні номери щедро розкидані в «Carmina Burana», сконцентровані у центральній частині за віршами Катулла у «Catulli Carmina» – і фактично відсутні у «Тріумфі».

Не забуваємо, що, асоційовані із культурою грецько-візантійських заповітів – грецькі тексти у «Тріумфі» складають здобуток, ніяк не виражений у перших двох творах триптиху. Про візантійські спомини свідчать «цвіфахери» і «баварська негро-музика» з «Carmina Burana» – і чуйно підкреслена виконавцями-мюнхенцями активність литавр у тембральній палітрі першої кантати. Той культурний слід європейського Сходу виділений тільки у творі 1951 року, коли «кельтський ренесанс», що підносив на поверхню культурних здобутків спадщину грецько-

візантійського шару, орієнтував молодь на визнання уз єднання із Сходом, що не могла усвідомлюватися чужою і для латинського Заходу.

Так грецько-латинський склад текстів третьої кантати емблематизує історичні простори Європи у цілому, які були розколоті на різномовну «баварську екзотику» і латинське славослів'я в «Carmina Burana», сконцентровані в естетизмі недозволеного латинського спадку в «Catulli Carmina» і, нарешті, врівноважені в мовленнєвих апеляціях до священних алюзій Заходу і Сходу в «Тріумфі». Алегорія тих співставлень, здійснена композитором шляхом поєднанням у триптих кантат, написаних у різні десятиріччя, виводить на ідею уготовлення славлення традицій, які мусять, вустами хорових масивів, приймати Любов, що насичена схваленням традицій, похідних з різних, але історично споріднених витоків: грецького і римського культурного надбання.

Домінуюче грецьке начало також уособлюється іменем Афродіти, а не її римським аналогом: іменем, спрямованим на архаїку народів Європи, хоча в процесі уславлення богині Кохання-Єднання, римські вірші складають певний підсумок Торжества.

Таким чином, сподівання любові, що здатні справдитися в разі «милості Фортуни», й *уславлення* її в «Carmina Burana» зазначені ідеєю звертання до текстів «тінейджерів XII–XIII ст.», до епохи, що прославилася війнами з тоді ще одновірцями візантійцями і організацією *Дитячого* Хрестового походу, приреченого на провал самою своєю ідеєю і до участі в якому батьки посилали своїх кращих крівних. Сподівання любові й уславлення його знаходимо в усвідомленій самотності егоцентрично закоханого героя «Catulli Carmina», в жорсткій надособистісності шлюбного обряду в «Тріумфі Афродіти». В третій кантаті апеляції до грецьких культурних начал, підтриманих переважанням хорового масиву, виводять на втілення захвату бранців, що приймають небезболісні й радісні узи Єднання.

Триптих з кантат К. Орфа був заявлений на початку «молодіжної хвилі» 1950-х, що знаменувала Славлення молодих, які зверталися до

цінностей європейського Сходу, не пориваючи із культурними заповітами Заходу. Россініївська соціально-політична алегорія Надії сценічних Кантат 1810 – 1820-х років, і, перш за все, «Подорожі до Реймсу», знайшла переломлення у творах К. Орфа, для якого заповіти Єднання різноплемінного населення Баварії вказали путь Любові в *уславленні* витоків Сходу в культурних реаліях європейського Заходу.

Антирелігійне на перший погляд вибудовування таких творів К. Орфа, як «Бернауерін» про «баварську Жанну д'Арк» (1948), «Комедія на Воскресіння Христа» (1950-ті роки) та ін., водночас містить відверті *містеріальні* «зрізи» введення побутовості і комізму-осміяння. Але оркестрово-хорове наповнення музики та її інтонаційна специфіка виявляють їх контактність з віковими традиціями протестантського духовного співу, загострюючи тим самим увагу на хресній самостійності Шляху до Слави.

Іншу модель тлумачення містеріально-славослівної якості європейського культурного і духовно-релігійного надбання демонструє творчість І. Стравінського, що в свій час зазначав: «Церква знала те, що знав Давид: музика славить Бога. Музика здатна славити Його в тій же мірі, або навіть краще, ніж архітектура і все оздоблення церкви; це її найкраща прикраса. Glory, glory, glory!» [614, с. 275]. Ці слова свідчать не тільки про глибину духовної позиції великого композитора XX століття, але й про усвідомлення ним високої духовної місії музичного мистецтва, якому він був відданий протягом всього свого життя.

Ретроспективний погляд на культуру минулого століття виявляє центральне положення творчої фігури І. Стравінського у мистецтві його часу. «Увірвавшись в європейську музичну культуру зі славою "справжнього варвара під личиною вишуканого мистецтва" (Е. Лало), І. Стравінський виявив у своєму мистецтві дивовижний дар "художнього протеїзму"– прилучення до світового фонду "історичних словників", форм і стилів, здатності до їх творчої адаптації. Схильність до винахідливості поєднувалася в ньому із талантом "конструктора": до нового він завжди йшов (за його

власним висловом) через “ремонт старих кораблів – реконструкцію накопиченого досвіду, виявлення в ньому логіки мислення і правил організації для застосування в умовах нового часу...» [230, с. 78].

Сказане свідчить про очевидну еволюційну спрямованість всієї творчої діяльності І. Стравінського, що позначилася не тільки на поетиці його музичної мови, але й на її духовно-семантичних якостях, що демонструють поступовий рух від містеріальності «архаїко-античної моделі до середньовічної, від пантеїстичної до теоцентричної, від язичницьких ідей, пов’язаних з відродженням природи до християнських ідей про відродження людства» [359, с. 182-183].

Зазначені аспекти свідчать про широкий спектр духовно-смислової та жанрово-стильової складових творчого спадку композитора, які кожного разу виявляють нові семантичні грані і смисли його діяльності. Особливий інтерес в цьому плані викликає пізній період творчості І. Стравінського, зосереджений саме на духовно-християнській тематиці та її авторській інтерпретації у відтворенні як реквіємно-меморіальної, біблійної тематики, так і славословної, що у сукупності стають художнім втіленням «життя духу».

Вище була підкреслена визначальна місія для творчості композитора його балету «Весна священна» (1912 / 1913), який увійшов історію як ключовий твір світової музики XX століття у цілому. Весняне жертвопринесення Обраниці, народжене язичницькою суворістю стосунків з неласкавою природою Півночі, складає різновид літургійного Служіння, за яким стоїть славильна напруга людської спільноти, що жадає весняного Преображення життя. Смертний танець Обраниці є в своїй основі гімном Весняному Оновленню. Його синкоповані ритмічні ознаки концентруються у фінальній танцювальній дії, в якій проступає силова динаміка чоловічих сцен композиції. Так формується гімн Преображенню: слабка й інертна поетичність дівочих-жіночих сцен наповнюється у фінальному жертвоносному номері енергією *перетворювальних* сил, від початку

асоційованих з маскулінним початком буття. Так драматичне напруження дійства «покривається» ритуальним накопиченням енергії для заключного «прориву» людської слабкості в непохитне воління – Уславлення, що завершує твір.

Певним вокальним аналогом «Весни священної» виступила Кантата «Весілячко», в якій також спостерігаємо накопичення ритуальної енергії від заклинальних «бурмотінь» початку дії до уславлення Красного столу у завершальній, четвертій частині, що за обсягом перевищує три попередніх картини-сцени твору. Сонорне обплітання співу вигуками надає життєвої достовірності «зростанню Свята Роду», за яким стоїть культура Славління, явно подана композитором з архаїчних джерел. А знамените «майже тишею» завершення дійства з «похоронним дзвоном» захороненого дівоцтва символічної «Настасьюшки-нареченої» витримано у традиціях православних *акламаційних* принципів, про які йшлося вище.

Знакові-етапні твори І. Стравинського, що принесли йому славу «Царя Ігора» (за висловленням А. Онеггера) – Симфонія псалмів, «Цар Едип», опера-притча «Пригоди гульвіси» – явно склали пролонгацію славильності в ракурсах суцільного втілення її у першій з названих композицій, славільності прийнятого мучеництва у другій і славильності Спокути, хай пізньої і вимушеної, але обов’язкової і закономірної у третій.

Так проявляється духовно-містеріальна парадигма творів І. Стравінського, що відкривається у повноті втілення в останній період життя і творчості майстра. На вказаному етапі відкриваються нові «герменевтичні кола» його спадку та його актуальність в межах сучасної культури, найбільш повно сконцентрована в композиції «Потопу», яка лише в останні десятиліття стала предметом окремих наукових досліджень у сучасному мистецтвознавстві.

Аналіз публікацій останніх десятиліть виявляє зростаючий інтерес у вітчизняному музикознавстві та культурознавстві до спадщини І. Стравінського. Поряд з відомими дослідженнями, що належать

Б. Асаф'єву, Б. Ярустовському, М. Друскіну, С. Савенко [558], та публікаціями робіт самого І. Стравінського [614; 615; 616], виділяємо також роботи, що безпосередньо звернені до пізнього періоду творчості композитора, зокрема до «Потопу». Серед таких особливу увагу викликають наукові розвідки В. Глівінського [148], Ю. Куранової [358; 359], З. Чернухи [745], О. Опалей [497], Г. Єрьоменко [230], О. Аркелової [38], а також статті О. Лукашової [405] та Б. Жулковського [237], що виявляють специфіку релігійної позиції композитора.

Водночас широта та багатоаспектність поетики пізньої творчості І. Стравинського, зокрема «Потопу» та її славословної складової, певним чином стимулює необхідність її подальшого вивчення та мистецтвознавчо-філософського осмислення. При детальному аналізі серійної техніки І. Стравінського в зазначеному творі, його ладово-інтонаційної та жанрової специфіки поза полем дослідницьких інтересів все ж поки залишається його славословна складова, яка виконує функції обрамлення композиції та багато в чому визначає духовно-смислову спрямованість твору. Мета дослідження – виявлення інтонаційно-смислової специфіки відтворення образів хваління-славослів'я в концепції «Потопу» І. Стравінського.

Жанрово-стильова та смислова різноманітність спадку І. Стравінського, відомого у XX століття як «композитор 1001 стилю», позначилася на еволюції та постійному оновленні творчих напрямів його діяльності. Її початок, як відомо, характеризувався значним інтересом до російської тематики. Занурення до жанрово-стильових засад неокласицизму стимулювало інтерес композитора до античних образів, в той час як пізній період його творчості ознаменувався домінуванням біблійної жанрово-тематичної сфери, зверненої до вічних тем світової культури та мистецтва («Священний піснеспів на честь апостола Марка», «Реквієм», «Плач пророка Єремії», «Монумент Джезуальдо ді Веноза до 400-ліття», «Потоп» тощо). Інтонаційний склад його музики в цей період стає більш «стримано об'єктивним у втіленні трагедійних тем, драматичних переживань

(“інтелектуалізація емоції” за М. Друскіним), досягаючи граничної концентрації, екстенсивність поступається місцем інтенсивності вираження, музика втілює життя духу, що волає до Бога» [230, с. 79].

Про прагнення до розширення та збагачення жанрової палітри своєї творчості за рахунок звернення до типології старовинної духовної музики та її прототипів свідчать висловлювання самого композитора, який в свій час зазначав: «Як ми збідніли без священних музичних служб, мес, Страстей, календарних кантат протестантів, мотетів і духовних концертів, Всеношних і багато чого іншого. Це не просто вимерлі музичні форми, але частини музичного духу, вилучені з ужитку» [614, с. 275].

Відзначені жанрові переваги зрілого періоду творчої діяльності І. Стравінського відповідно підіймають питання про релігійність композитора, котрий неодноразово підкреслював, що він є «людиною віруючою» [615, с. 98]. Належність до православ’я, шанування його церковних традицій та ритуалів – все це формувалося, починаючи з дитячих років, хоча, за словами композитора, ставлення до релігії у родині його батьків мало скоріше характер відповідності правилам хорошого тону. «У віці 14-15 років, в період юнацького повалення загальновизнаних авторитетів, композитор за його власним визнанням, збунтувався проти церкви і розлучився з релігією майже на три десятиліття» [див. докладніше про це: 614, с. 273-274; 148, с. 119].

Поворот до відновлення релігійного почуття відбувся в його свідомості пізніше, під впливом спілкування з православним священником, а також у зв’язку з подіями особистого життя композитора. Як зазначає Г. Єрьоменко, «присутність Божественної волі в особистому мікрокосмі Стравінський відчув у подіях 30-х років: чудо власного зцілення, послані випробування (смерть дочки, дружини, матері) викликали подані до Симфонії псалмів, Симфонії in Ut посвяти – “во славу Бога”. Саме тоді в бесідах з російським філософом Петром Сувчинським стали формуватися погляди композитора на

музичну композицію як область проявів Духу, як спосіб організації відносин між Людиною і Часом» [230, с. 80].

Цікаву інформацію відносно релігійних поглядів композитора знаходимо у дослідженні В. Глівінського, який, посилаючись на спогади Р. Крафта, наводить текст ранкової молитви композитора, що закінчується його прагненням прилучення до «вічної Божої слави». Показово, що слова цієї скоріше індивідуальної молитви І. Стравінського є співвідносними з однією з молитов православного Молитвослова [148, с. 119-120].

Разом з тим релігійні погляди композитора, при всій його схильності до православ'я, все ж були далекими від його ортодоксальних канонів, тяжіючи скоріше до екуменізму. Сказане певною мірою обумовлене і обставинами життя І. Стравінського, пов'язаного як з російською, так і з західною культурою, і досить широким колом його творчого спілкування. Глобалізм, показовий для мислення XX століття, проявлявся в його уявленнях про сутність віри. В останній він бачив «духовність всього людства, причетну до загальної, божественної світобудові». В цьому контексті відповідно функцію музики автор вбачав у її здатності «вносити порядок в усе існуюче», стверджуючи своє духовне кредо наступним чином: «Я вірю в надприродний світопорядок» [цит. за: 359, с. 188].

Як бачимо, ці духовні «домінанти» світовідчуття І. Стравінського виявляються також співвідносними і з зазначеними вище базовими настановами алілуйно-славослівної парадигми європейської культури, що тяжіла як до ідеї творчого служіння «во славу Божу», так і до відтворення концепції Порядку в його сакральному розумінні.

Сказане обумовлює тяжіння І. Стравінського у своїх духовних поглядах до певного екуменізму, коріння якого вбачається, перш за все, у духовно-філософській концепції В. Соловйова, який заперечував поділення християнства на католицизм та православ'я та відстоював ідею релігійної єдності. Як зазначав Є. Трубецькой, «Соловйов вважав за можливе бути цілком католиком, не перестаючи бути в той же час і цілком православним.

Він просто заперечував сам факт дійсного поділу церков, допускаючи, що поділ існує тільки на поверхні і не стосується самої внутрішньої сутності церковного життя» [677, с. 6].

Відгомін цієї позиції зустрічаємо і в словах І. Стравінського, що неодноразово стверджував тезу про духовну близькість православ'я та католицизму. Композитор зазначав: «Я розвивався під певним впливом католицизму, до чого <…> підходили і мій духовний розвиток, і моя натура (я, скоріше, людина західна, ніж східна). Православна релігія, до якої я належу, втім, є досить близькою до католицизму. І не варто дивуватися, що в один прекрасний день я стану католиком» [цит. за: 148, с. 120].

Зазначена широта релігійних поглядів І. Стравінського, таким чином, виявляє згадану вище схильність цього автора до екуменізму та його головної ідеї, що тяжіє до соборного єднання усіх християнських церков. Ця тенденція є досить показовою не тільки для духовного світобачення композитора, але й для європейської культурно-історичної традиції другої половини XIX – початку XX ст. в цілому, що живилася в тому числі ідеями «давньозахідного православ'я», старокатолицтва, а також духовними настановами європейської культури епохи «Неподіленої церкви», ґенеза якої сходила до візантійської цивілізації [див. докладніше про це в монографії О. Муравської: 465].

Відзначені духовно-релігійні шукання рубежу століть так чи інакше торкнулися і творчої постаті І. Стравінського та його духовно-музичних опусів, серед яких популярними є як твори, причетні до православного богослужіння, так і їх латиномовні аналоги, поєднані загальним музично-тематичним матеріалом [497]. Аналогічного роду духовно-музичний та конфесійний «симбіоз», генетично висхідний до містеріальної традиції, демонструє «музична вистава» «Потоп», задум якої поєднав традиції християнського Сходу і Заходу. Інтонаційно-фактурний та жанрово-стильовий спектр твору охоплює і традиції візантійського співу, якими за словами композитора, позначена специфіка розділу «Te Deum», і

містеріальну англійську практику Середньовіччя та форми раннього багатоголосся, що склали текстово-музичне підґрунтя більшості частин композиції, і, нарешті, серійну техніку XX століття, що визначила специфіку пізніх творів І. Стравінського.

Замовлення на створення «Потопу» композитор отримав від телекомпанії CBS ще у 1959 році. Остаточно твір був завершений у 1962 році. Масштабність цієї композиції, що виникла на основі біблійно-містеріальних джерел, обумовлює різноманітність її виконавського складу, до якого входять два солюючих баса (Бог), високий тенор (Люцифер / Сатана), хор, оркестр, драматичні актори для партій Ноя та його родини, Оповідача тощо. Окрім інструментальних, вокальних та мелодраматичних (оповідальних) розділів «Потоп» включає також хореографічні фрагменти.

Текст твору, скомпонований Р. Крафтом, являє собою «мікст» справжніх текстів англійських містерій Йоркського та Честерського циклів XV століття, що репрезентують ключові події Старого Заповіту, сконцентровані навколо теми Всесвітнього Потопу та її безпосередніх учасників. Водночас семичастинна композиція «Потопу» (1. Прелюдія; 2. Мелодрама; 3. Будівництво Ковчега (Хореографія); 4. Каталог тварин; 5. Комедія (Ной та його жінка); 6. Потоп (Хореографія); 7. Заповіт райдуги) концентрує увагу слухача на символічному розумінні цього «вічного» сюжету. Потоп трактується як «наслідок первородного гріха і як повторюваної катастрофи, уособленням якої в епоху І. Стравінського стала ядерна бомба» [731, с. 163].

Асоціативно-символічний характер задуму «Потопу» неодноразово підкреслював сам композитор, який зазначав: «Для мене історія Ноя є символічною, і я уявляю собі Ноя як старозавітну фігуру Христа (в ауербахівському сенсі), подібну до Мельхіседека. Темою “Потопу” виявляється не історія Ноя <...> але Гріх <...> “Потоп” – це також і “Бомба”» [цит. за: 148, с. 136-137].

Таким чином, біблійне оповідання твору І. Стравінського набуває сучасного для його епохи звучання. Есхатологічний міф про всесвітній потоп викликає також асоціації з часами холодної війни, Карибської кризи, загрози Третьої світової війни, кульмінаційні події яких безпосередньо пов'язані саме з початком 60-х років XX століття, тобто з часом створення «Потопу».

Смислово-символічна множинність ідеї твору обумовлює його жанрову специфіку, що не має аналогів у творчості композитора. «Потоп» репрезентує ознаки опери, кантати, балету, що в кінцевому підсумку безпосередньо співвідносяться з містерією як ґенезою відзначених типологій. Специфіка останньої на рівні «модусу містеріальності» виявляється у домінантній ролі у творі ідей віри в надособистісне начало, що керує Всесвітом, установлення або підтримання світового *порядку* та гармонії, значущої ролі концепту «Життя – Смерть – Відродження» [359, с. 222].

Водночас не забуваємо, що «Потоп» був створений на замовлення телебачення і під час виконання передбачав також певний відеоряд, що дає підстави визначити цей твір також і як «телемістерію» (З. Чернуха). «Потоп», з одного боку, «примикає до ряду творів Стравінського, позначених духом містеріальності ("Весна священна", "Меса", "Цар Едип", "Симфонія псалмів"), а з іншого – дає якийсь новий вид містерії, засобом досягнення катарсичного ефекту якої стає телебачення з мільйонною аудиторією» [745, с. 159].

Містеріальний задум «Потопу» І. Стравінського обумовлює певний його адраматизм, театральність репрезентації якого (наявність конкретних персонажів з відповідними темброво-інтонаційними характеристиками, бінарні опозиції Бог – Люцифер) поєднується, водночас, з відстороненістю оповідання, тон якому задається вже на початку твору (тт. 8-59), що відкривається хвалебним ангельським гімном «Te Deum», а також «Sanctus». Ті ж самі тексти-гімни вінчають твір І. Стравінського (тт. 527-579).

Цей християнський гімн, рівно як і «Sanctus», з урахуванням їх давнього ранньосередньовічного походження, як вказувалося вище, поєднує

практично всі християнські конфесії. Відзначимо, що поетика християнського славослів'я виявилася також актуальною і для духовного та художнього світобачення І. Стравінського, для якого прилучення до «вічної Божої слави», творчість «во славу Бога» з думкою про духовне єднання людства складали одну з суттєвих якостей його творчої натури (див. вище), виявляючи тим самим її глибоку релігійність. Згідно з думкою Ю. Куранової, «Te Deum», що символічно визначав високу духовну сутність християнина, як людини, що перш за все славить Бога, окрім богослужбового призначення, органічно увійшов також у середньовічну містерію. Цей піснеспів та його текст «включений в п'єсу Йоркського циклу містерій "Створення світу і падіння Люцифера", до якої, до речі, апелював Р. Крафт при складанні лібрето, відтворюючи цю традицію в "Потопі"» [359, с. 142].

Відзначимо також ще одну аналогію цього розділу твору зі стародавньою християнською духовно-співацькою традицією, на яку вказує В. Глівінський. Спираючись на коментарі самого композитора, дослідник пише, що «Te Deum» «Стравінський охарактеризував як "танцювальну п'єсу, танцювальний хорал в швидкому темпі" <...> У якості візуальної паралелі Te Deum'у був обраний вівтар у візантійському стилі <...> У стилістичному відношенні Te Deum характеризується Стравинським як "п'єса, яка звучить "візантійськи" (для мене) і яка в деякій мірі <...> нагадує добре відомий візантійський спів"» [148, с. 138]. Мова йде не про стилізацію цієї традиції, але про її творче відтворення з позицій автора середини XX століття через звернення до строфічності, варіативності, домінування монодії та квінтових «педалей».

Це демонстративне апелювання І. Стравінського до візантійської якості музичного вираження певною мірою передбачає духовно-етичні, а також жанрово-інтонаційні шукання доби постмодерну, в межах якого звертання до стилізації або творчого відтворення риторики названої традиції богослужбового співу, його виконавської манери та тембрового забарвлення символізувало повернення до духовних першоджерел християнської

спільноти, людського буття та його сакральних настанов. Відзначений підхід складає, як відомо, суттєву якість алілуйно-славословної творчості А. Пярта, М. Шуха (див. нижче), а також Дж. Тавенера. Композиції останнього – «God Is With Us», «The Lamb», «Funeral Ikos», «Angels» та ін. склали основу його диску «Byzantia», що вийшов у 1999 році.

Повертаючись до жанрово-композиційної специфіки «Потопу» І. Стравінського, констатуємо, що апелювання до візантійської якості як стимулу музично-художнього вираження з урахуванням значущості для композитора православної традиції у всій широті її розуміння доповнюється також драматургічною роллю славословних розділів, що обрамляють композицію названого твору композитора, виявляючи тим самим в ньому ключову роль ідеї «Божої слави-хвали».

Розуміння та сприйняття християнства в контексті домінування ідеї Божої слави, бачення «славного» у «скорботному» характерно, як вказувалося раніше, саме для східнохристиянської традиції, зокрема для візантійської, богословська думка та духовна культура якої склала ґрунт для культури всієї Європи. У своїй композиції І. Стравінський, апелюючи до містеріальної вселенської ідеї Старого Заповіту тим не менше акцентує увагу саме на образі слави-хвали як ключової ідеї духовного преображення Світу і Людини в справі Господнього Домобудівництва.

Водночас інтонаційним матеріалом «Te Deum» та «Sanctus» виступає тема-серія, що протистоїть картині та музичній характеристиці Хаоса. Серійний метод організації музичного матеріалу в цьому творі І. Стравінський (як і в інших опусах додекафонного періоду) співвідносить із «Вселенським порядком», вбачаючи в цій системі та її власному розумінні певний аналог з «тональною основою твору» [38, с. 59].

Отже «Потоп» І. Стравінського, створений на перетині різноманітних жанрових традицій (опера, кантата, балет), поєднаних типологічними ознаками містерії («телемістерії»), символізував, водночас, базові духовно-стильові настанови композитора в пізній період його творчої діяльності,

спрямованої до біблійної тематики. Славословні розділи «Потопу» І. Стравінського виявляють не тільки жанрово-стильові шукання автора, що відкриває для себе інтонаційно-семантичні можливості серійної техніки, але й духовно-релігійні настанови його світовідчуття, що базувалися на православній основі в її широкому культурно-історичному розумінні.

В узагальнення охоплень культурологічно спрямованих аналізів творів К. Орфа та І. Стравінського слід відзначити:

- смислову «вписаність» спадку названих авторів у містеріально-парадигматичні виміри творчості ХХ століття тим, що в їх композиціях маємо суміщення архаїки фольклоризму і архетипових побудов християнської літургіки;
- вказана епохально-смислова ознака своєрідно живилася у випадку Орфа його «баварським провінціалізмом», усвідомленим в функції актуального показника мислення німецької музики ХХ ст.;
- для І. Стравінського містеріально-парадигматичний аспект вирішився космополітичним спиранням на протослов'янський – протолітургічний шар слов'янської і християнської обрядовості, який органічно вилився у Славленні Спокути, закладеної в образне коло опери «Пригоди гульвіси» і сконцентрованої у «мінімалізованій містерії» композиції «Потопу».

4.3 Алілуйна парадигматика в екуменічних шуканнях культури і музики постмодерну

Постмодерн як характерна ознака культури рубежу ХХ – ХХІ століть проголосив у якості вирішального для творчості саме *ігровий* принцип дії, який театралізує буттєві реалії і ритуалізує-детеатралізує сценічно-видовищні виявлення. Відповідно в ігровому конгломераті користування його складовими втрачаються смислові позначки типологічних розрізнень і

зіставлень-протиставлень, викладаючи їх у ряди «дифундуючої мозаїчності» змістів-структур і цінностей. Посилання на окремі види мистецтва втрачає визначений класичними епохами сенс, виявляючи *проект* у вигляді ціннісної характеристики творчої продукції, несумісної з межами авторських творів. І в таких *проектах* першорядним критерієм стає відгук на значеннєві посили споживачів творчої продукції, тобто контакт із популярною сферою, з духовною музикою у межах останньої, славильність якої задана причетністю до надбутійного вираження.

Відповідний підхід у реалізації зазначеної проблематики демонструють автори, чия діяльність пов’язана з традиціями та духовними настановами постмодерну. У даному випадку знаходимо показові для нього засоби у представників різних націй і конфесій. Більше того, відгукуючись на «поклик часу», всі далі згадувані автори дотримуються екуменічних тенденцій у творенні духовної музики, яка займає певне «пограниччя» між закінченістю твору і континуумом прикладної сфери. У стилістичному плані така музика викликає до себе увагу своїм традиціоналістським і об’єктивованим викладенням, несумісним з авторською індивідуалізацією попередніх епох.

Комплекс *славлення* утворює початкове покликання музики, яка була народжена культом-ритуалом і знаходить постійну затребуваність в ньому, складаючи ліричну якість музичного вираження як такого. Відсторонення в сучасності першості театрально-художньої самодостатності музичного мистецтва і властивої останньому драматичної процесуальності вираження, сприяють розробці лірико-гімнічної музичної самозначущості, заповнюючи відсутність цього роду пошуків у традиціях музикознавства (що ілюструється відсутністю узагальнення поняття «ліричного» в музично-енциклопедичних виданнях, хоча концепція ліричного оголошена в літературознавчому описі) [114].

В останні десятиліття розробки духовно-християнської співочої традиції (див. роботи Ю. Медведика, Н. Сиротинської, О. Зосім, О. Муравської), а також виходи на узагальнення поняття «ліричного» в

музиці (див. наукові розвідки І. Пріcталова, О. Маркової та ін.) виводять на позиції узагальнення «ліричного», а разом з ним і алілуйно-славильного типу музичного вираження, хоча спеціально проблематика такого роду поки що не стала предметом дослідження у вітчизняному музикознавстві та культурознавстві.

Духовна хорова творчість як суттєва галузь вітчизняної та загальноєвропейської музичної культури минулого та сьогодення складає невичерпну тему для сучасних дослідників, що апелює до вічності, сфери сакрального та феномену «нової релігійності». Численні хорові опуси *М. Шуха,* звернені до таких космічних категорій, як Гармонія, Спокій, Світло, Краса, Любов як домінантних у творчості цього автора, є одним з яскравих зразків глибинного відтворення духовного світу нашого сучасника і тому потребують фундаментального осмислення в сучасному культурознавстві та музикознавстві.

Вітчизняна бібліографія останніх років виявляє зростаючий інтерес до хорового спадку М. Шуха, про що свідчать наукові розвідки А. Каменєвої [286; 287], В. Реді [538], В. Варнавської та Т. Філатової [116], публікації самого композитора [779].

Окремі твори М. Шуха, їх жанрово-стильова та інтонаційна специфіка складають аналітичний матеріал дисертаційних досліджень сучасних мистецтвознавців [123; 124]. Однак поза увагою поки все ж залишається духовно-смисловий бік його творів, в якому домінує «пекуча спрага святинь» (рос. «жажда жгучая святынь») [116], особливе тяжіння до образів Хвали та Славослів'я при принциповому уникканні драматичного вираження, що є показовим не тільки для опусів відповідної тематики у творчості М. Шуха («Паломництво в країну ангелів», «І була ніч, і був ранок, і були тихі небесні флейти», «Ave Maria» тощо), але й для творів, що традиційно пов'язані з трагіко-драматичними образами (як, наприклад, «Одкровення блаженного Ієроніма», створені під впливом робіт Ієроніма Босха; меса «И сказал я в сердце моем», що має яскраво виражені типологічні ознаки реквієму тощо).

Сказане є співвідносним і з Реквіємом «Lux aeterna», створеним у 1988 році з приводу смерті батька композитора. Специфіка відтворення типології цього жанру в названому творі та його глибинний зв'язок з духовно-релігійними та конфесійними настановами християнства, а також «українського сакруму», нині потребує ретельного вивчення. Сказане визначає актуальність виявлення поетико-інтонаційної унікальності Реквієму «Lux aeterna» М. Шуха у руслі особливостей відтворення християнської славослівної традиції.

Михайло Шух – одна з видатних постатей української музики рубежу XX–XXI століть. Як учень Д. Клебанова та В. Золотухіна, він отримав фундаментальну академічну музичну освіту, не минувши, водночас, періоду юнацько-максималістського повалення традицій та пошуків системних орієнтирів в умовах плюралізму художнього та музичного мислення доби постмодерну. Проте М. Шух «досить швидко минув етап технологічного оснащення: вроджена критичність і почуття міри дозволили йому, не "зациклюючись" на композиційно-технічних спокусах, спрямуватися до пошуків власного голосу в нескінченно різноманітних інтонаційних явищах сучасності» [116].

Суттєва роль в цих процесах належить духовному світосприйняттю композитора, його вірі, котрі разом з його творчим талантом складають підґрунтя його яскравої особистості. При формальній належності до православ'я сам М. Шух неодноразово засвідчував і у творчості, і у власних висловленнях схильність до всесвітньої Гармонії, що в його свідомості поєднує мистецтво, віру, внутрішній світ людини, національну культуру тощо. Як казав композитор, «для мене музика з деяких пір перестала бути тільки видом мистецтва. Зараз вона бачиться мені таким собі тонким інструментом пізнання Божественного світу, шляхом до становлення філософських і релігійних уявлень. Включившись в певну звукову ауру, людина отримує можливість наблизитися до вищих сил, через медитативне споглядання зануритися в світ таких космічних категорій, як Гармонія,

Спокій, Світло, Краса, Любов. Все це разом узяте і утворює для мене той самий звучний Храм, прихожанином якого я і є» [538].

М. Шух є автором багатьох духовних хорових творів, в тому числі і літургічних, частину яких він, до речі, сукупно визначив саме як «Літургічні славослів'я». Звертаючись до православних текстів, композитор неодноразово підкреслював не тільки їх надконфесійний сенс, але й домінантну роль в них (як, в принципі, і в інших його композиціях) образної сфери хваління-піднесення духовного світу, Бога як шляху до духовного сходження людини. Сам автор вказував на «свідоме зміщення своїх образних пріоритетів у бік торжества любові і всепоглинаючого світла, місцями – екстазу радісного умиротворення». Більше того, місцем буття цієї музики композитор «хотів би бачити не академічний концертний зал, і навіть не церкву, а відкритий природний простір, такий собі "храм небесний"» [765, с. 486], що виявляє також пантеїстичні риси його світовідчуття.

Подібні духовні та світоглядні настанови визначають образну специфіку хорових творів М. Шуха, в яких панує медитативність [див. про це докладніше: 286], принциповий адраматизм, тяжіння до динамічного та фактурного мінімалізму музичного вираження у відповідності не тільки з духовними шуканнями його епохи («нова релігійність», «нова сакральність»), але й з його власне авторським розумінням сутності духовної музики, котра, за його словами: «"нікуди не йде". Вона існує як метафізична даність. Вона звернена до Божественного джерела, яке не має ані початку, ані кінця» [777, с. 487].

Зазначене сукупне світобачення обумовлює також звертання композитора до різноманітних жанрово-стильових джерел та конфесійних традицій (православний спів візантійського типу, григоріаніка). Апелювання до церковнослов'янської та латинської мов сусідить в його різноманітних творах з давньокитайською поезією, творами О. Пушкіна, представників «Срібного віку» та ін., що, водночас, були співвідносними з національним світовідчуттям М. Шуха як українського композитора. За словами В. Реді, в

його музиці, «в її проникливому звучанні – і наша історична пам’ять, відчуття причетності до Вічного (в інтонаційному словнику композитора – стилістичні та жанрові моделі минулих епох), і дихання сучасності, і погляд в майбутнє, в якому Світло, Добро, Любов, Краса…» [538].

Виділені риси поетики творчості М. Шуха знайшли яскраве відбиття в його Реквіємі «Lux aeterna», що був створений, як вказувалося раніше, на пошану пам’яті батька композитора. Твір відзначений оригінальним виконавським складом, до якого автор залучає хор; соло сопрано, тенора та баритона; орган, фортепіано, ударні інструменти, челесту, синтезатор.

Цей твір має структурний зв’язок перш за все з латинським реквіємом, але в тому його варіанті, як вважає І. Вербецька-Шокот, який був відомим в католицькій богослужбовій практиці ще до 1215 року [див. про це докладніше: 123, с. 10; 124, с. 114]. М. Шух не включає до нього текст відомої секвенції «Dies irae», що, як відомо, складає кульмінаційний розділ практично всіх латинських авторських реквіємів Нового часу аж до XX ст. [див.: 464, с. 5].

Водночас П’ята частина твору, що несе в собі декілька складових конструктів, синтезує окремі строфи з «Dies irae», «Domine Jesu», «Libera me». Відгомін середньовічної традиції в творі М. Шуха відчувається і у використанні в музичній мові твору «ритмічних модусів доби Ars Antiqua. З шести середньовічних модусів митець використовує чотири: трохей, ямб, анапест та трибрахій. Він втілює їх в характерному для середньовіччя розмірі 3/2 та 3/4» [124, с. 116-117]. Окрім цього композитор апелює в творі до тенорової меси ренесансної доби.

Відсутність «Dies irae» з притаманним йому трагіко-драматичним змістовно-виразним комплексом компенсується в Реквіємі М. Шуха концентрацією на образах Світа, Спокою, що зафіксовано в тому числі в назві твору – «Lux aeterna». Автор неодноразово вводить до твору текст Gloria, який взагалі був відсутнім у структурі цього жанру. Його славословна семантика разом із фігуративною мелодійною надмірністю «Sanctus» та «Lux

aeterna», що нерідко нагадують візантійський калофонічний спів, по суті утворюють провідний інтонаційно-смисловий комплекс всього твору, супутній духовному сходженню людини до Бога, Вічності.

Відзначимо при цьому, що цей комплекс позбавлений в даному випадку традиційних атрибутів Славлення – яскравої динаміки, фактурності, виконавської «маси», трубних «гласів» тощо. Тут домінує *«тихе славослів'я»*, співвідносне з глибиною духовного занурення-медитації, що доповнюється не тільки стилізуваннями інтонаційної мови григоріаніки, але й традиціями візантійського співу, православної монодії тощо.

Зазначене тяжіння до медитативності, адраматизму музичного висловлювання виявляє також зв'язок з провідними настановами згаданої вище алілуйно-славослівної парадигми європейської культури та музики, один з аспектів якої, актуальний в тому числі і в мистецькому постмодерні, апелює саме до «поетики тиші», «нової простоти» та звукотворчого мінімалізму, співставного з чернечою аскезою та її духовно-перетворюючим наповненням

Додамо також, що аналогічні смислові «домінанти» та їх відповідне інтонаційне відтворення знаходимо і в інших творах М. Шуха, зокрема, в месі «И сказал я в серце моем», що теж має ознаки типології реквієму і завершується урочисто-просвітленим пасхальним співом («Victimae paschali») та алілуйним славослів'ям [286, с. 133].

Подібного роду підхід виявляє також сутність образу Божественної слави, славослів'я у всій множинності його тлумачення в історії християнства, що знаменує духовний зв'язок Бога і людини, а також один з найважливіших шляхів духовного перетворення останнього. Водночас він виступає в якості суттєвої категорії християнського світосприйняття і християнської духовної свідомості, що знаходить також відкладення не тільки в богослужбово-співочій практиці, але і в дотичній до неї духовній музично-історичній традиції.

Смислова багатозначність Реквієму М. Шуха доповнюється залученням до його текстової основи також поезії Срібного віку – М. Мінського, В. Соловйова, К. Бальмонта, котра «озвучується» у творі головним чином читцем. Подібний прийом є дуже виразним, оскільки створює певний містеріальний ефект та властиве йому розгалуження небесного та земного світів. Водночас виразно читані поетичні тексти складають певний коментар до вічних ідей сакральних текстів латинського реквієму.

М. Шух не є першим автором, що звертається до подібного прийому. Аналогічне зустрічаємо, наприклад, у творчості англійських композиторів ХХ ст., зокрема, у «Військовому реквіємі» Б. Бріттена, а також у авторів рубежу ХХ–ХХІ століть [див. про це докладніше: 361]. Такий композиційний метод генетично сходить і до англіканської богослужбово-співацької традиції, що в свій час поєднала католицьку модель реквієму з протестантськими нововведеннями.

Подібна поліконфесійна якість, притаманна поетиці Реквієму М. Шуха, обумовлена, на наш погляд, не тільки світоглядними настановами композитора (див. вище), але й духовними традиціями української культури, що узагальнені у феномені так званого «київського християнства», яке склалося ще в XI столітті, визначивши пізніше специфіку духовного світосприйняття українського народу. Сутність його (на рівні наукового поняття) визначається як «особливе поєднання елементів східного та західного християнства на ґрунті дохристиянських вірувань українців, що своїм наслідком мало формування їх самобутнього духовного світу, самовідтворення української культури й ментальності» [539, с. 174]. Цей феномен, в якому оригінальним чином синтезувалися власні духовно-міфологічні традиції та ті, що пізніше складуть підґрунтя католицтва та протестантизму, гармонічно поєднує «візантійську споглядальність із західним активізмом» [250, с. 298].

Цей підхід свідомо чи підсвідомо позначився і на поетиці аналізованого Реквієму та «вселенського» світосприйняття його автора.

Додамо також, що образ «слави», «славослів'я» та споріднених з ними, що, як вказувалося раніше, складають смисловий ґрунт цього твору (хоча і в «тихому» варіанті), на думку В. Кононенка, є одним з найважливіших серед концептів українського дискурсу. Його сенс автор визначає на рівні «етичного закону», «найвищого вияву морально-етичних цінностей, пошанованих українцями, як "кодекс честі"» [326, с. 58-59].

Сказане, на наш погляд, виявляє глибинну духовно-національну ґенезу твору М. Шуха, який разом з тим, є спорідненим і з шуканнями культури постмодерну, зокрема, з хоровими творами А. Пярта, В. Сильвестрова, Дж. Тавенера з їх особливим тяжіннями до «музики тиші», медитативності та відтворення у своїх опусах духовних цінностей європейської культури епохи «Неподіленої Церкви».

Водночас пошуки Гармонії, Світла, протиставлені бездуховності реального світу виявляють певні перетини творчості М. Шуха та Е. Денисова. З останнім українського композитора єднає (при всій різниці у віці та належності до різних поколінь) не тільки епоха другої половини XX століття, але й апелювання до образу Світла (Lux aeterna). На думку В. Ценової, сучасники сприймали музику Е. Денисова як музику світла. «Ідея світла – найважливіша в його естетичній концепції» [739, с. 9].

Зближує М. Шуха з названим автором і особливий інтерес до тональності D-dur, що є пануючою і в Реквіємі Е. Денисова (який вважав її тональністю Бога), і в аналізованому творі М. Шуха, де вона є домінуючою і визначальною у висвітленні його славословного колориту. «У прагненні вдихнути в музику просвітлюючі струми, в пристрасному бажанні обдарувати слухача "символом кращої надії, хвилинною веселкою на темному тлі нашого хаотичного існування" (В. Соловйов) – і пафос і Credo творчості М. Шуха» [116].

Таким чином, поетико-інтонаційна унікальність Реквієму «Lux aeterna» М. Шуха виявляє оригінальність авторського задуму. З одного боку, твір структурований текстовою моделлю латинського реквієму та ренесансної

тенорової меси. З іншого боку, автор виключає з нього такий суттєвий компонент жанру, як секвенція «Dies irae», що складав кульмінаційний драматичний центр зразків авторського реквієму в Новий час. Його відсутність компенсується в Реквіємі М. Шуха концентрацією на образах Світла, Спокою, Славослів'я, що зафіксовано і в назві твору («Lux aeterna»), і у введенні до твору тексту «Gloria», який взагалі був відсутнім у структурі цього жанру. Його славослівна семантика разом із фігуративною мелодійною надмірністю «Sanctus» та «Lux aeterna», похідною від традицій григоріаніки, візантійського співу і православної монодії, утворюють провідний інтонаційно-смисловий комплекс всього твору, метафорично супутній духовному сходженню людини до Бога, Вічності. Відзначимо при цьому, що цей комплекс позбавлений в творі традиційних атрибутів Славлення – яскравої динаміки, фактурності, виконавської «маси», домінування трубних «гласів» тощо і репрезентує «тихе славослів'я». Подібна інтонаційно-смислова «домінанта» твору М. Шуха виявляє також його зв'язок як з глибинними духовними традиціями українського світобачення («київське християнство») та його «етичним законом», так і з духовними шуканнями постмодерну та його репрезентантів.

Остання третина минулого століття відзначена зростаючим інтересом європейської музично-історичної традиції до текстової та жанрової сфери духовної музики. «На зміну глобальній естетизації авангарду приходить заново проявлена ясність і гармонія духовності – в простій за мовою музиці, відкритій водночас незмінним сакральним глибинам <...> "Постлюдійний стан культури" (М. Катунян) спонукає до домовляння традицій і стилів минулого, до їх діалогу, підсилює в музиці емоційні тонуси медитативності і рефлексії» [685, с. 68].

Ця якість знайшла відкладення і в духовній хоровій творчості *А. Пярта*. За думкою дослідників, саме ця сфера творчості, починаючи з 70-х років минулого століття, визначила провідні риси його стилю (tintinnabuli), а також духовну самосвідомість. Згідно з оцінками композитора, істинний

прогрес сучасної культури йде в напрямку «глибини, центру», «сенсу» і «має відбиток надзвичайної простоти і абсолютної концентрації» [352], ґенеза якої сходить до ранньохристиянської традиції.

Зазначені стильові аспекти творчості А. Пярта свідчать про те, що цей автор, православний за своїм віросповіданням, водночас «відтворює традицію західного співу до поділу церков» [166, с. 38]. Затребуваність творів А. Пярта в сучасній виконавській практиці, зокрема, хорової композиції «Te Deum», а також необхідність дослідження жанрово-стильових аспектів християнської духовно-співочої традиції в її історичному розвитку та конфесіональних взаємодіях складає один з актуальних аспектів сучасного культурознавства та музикознавства.

Аналіз досліджень і публікацій останніх десятиліть виявляє зростаючий інтерес до хорової спадщини А. Пярта, що є очевидним у наукових розвідках В. Грачова [164–167], О. Токун [669–670], О. Осецької [499], М. Кузнецової [351–353] та ін. Стильові особливості творчості, а також риси індивідуальності А. Пярта стали предметом цікавих аналітичних узагальнень збірки «Арво Пярт: бесіди, дослідження, роздуми», що була опублікована у Києві у 2014 році [37]. Цікавими є також матеріали кандидатської дисертації О. Трубенок [676], присвячені розгляду типологічних ознак жанрового канону «Te Deum» в європейській музично-історичній традиції минулого та сьогодення, в тому числі і в творчості А. Пярта. Однак жанрово-інтонаційна специфіка названого твору композитора в річищі взаємодії в ній богослужбово-співацьких традицій християнського Сходу і Заходу, що суттєво вплинули на стиль творчого самовираження А. Пярта, все ж залишається поза увагою дослідження дисертанта.

Відзначимо, що, за словами В. Грачова, «всякий стиль виникає не з порожнечі, а з глибини цивілізації. В основі останньої лежить духовне ядро, сакральний стрижень» [166, с. 3]. Сказане співвідноситься і з процесами формування творчого стилю А. Пярта, спрямованість яких визначена

послідовним рухом автора від додекафонії, серіалізму, техніки колажу і сонорики до творчого освоєння духовних і інтонаційно-семантичних аспектів середньовічної монодії у всій різноманітності її конфесійних «моделей», а також вокальної поліфонії XVI століття. Як зазначає протоієрей Всеволод Чаплін, «Арво Пярт пише красиво, але не красою пишного бароко, а скупою красою старовинних російських ікон або середньовічного готичного мистецтва. В його особі ми – чи не вперше в післябахівську епоху – зустрічаємо композитора, чия творчість релігійно мотивована і чия музична мова вкорінена в церковній традиції» [цит. за: 699, с. 68].

Ця цитата виявляє сутність авторського стилю композитора, що виділяється своєрідним єднанням ідей християнського Сходу і Заходу, а також наявністю потужної духовної складової. Остання багато в чому обумовлена еволюцією духовного світогляду А. Пярта, пов'язаного в різні періоди життя композитора і з лютеранством, і з римо-католицизмом, і, в кінцевому підсумку, з православ'ям. Зрілий етап його творчого шляху ознаменувався остаточним формуванням духовної настанови автора, яку він сам формулював так: «Я усвідомив, що моє завдання полягає, не в тому, щоб боротися зі світом <...> а перш за все в тому, щоб підняти самого себе, тому що будь-який конфлікт зароджується спочатку в нас самих. Це не означає, що світ мені байдужий, але коли хтось хоче змінити світ або зробити його краще, то він повинен починати з себе» [37, с. 43]. Очевидною є відзначена вище спрямованість світобачення А. Пярта та його сучасників до духовного усвідомлення «глибини, центру», «сенсу» людського буття.

Такі позиції обумовили тяжіння творів зрілого періоду творчості композитора до феномену «нової простоти». Теброво-фактурне та звукове «самообмеження» музичної мови його композицій, в тому числі і Te Deum, багато дослідників зіставляють з «аскезою»: «Арво Пярт подібний ченцеві, який уникає багатослів'я» [242, с. 111]. Сказане обумовлює духовно-змістовні та виразні якості авторського стилю А. Пярта, визначеного як tintinnabuli (лат. «дзвоники»). Його основу складає співвідношення двох

інтонаційних планів – мелодичного, що будується на гамоподібному секундовому русі (М-голос), близькому до григоріаніки, та музичного матеріалу, що ґрунтується на основі тризвуку (Т-голос, tintinnabuli-тризвук) та має дзвонову семантику. Подібного роду фактурно-інтонаційний «аскетизм», що сходив до праоснов музичного мистецтва (діатонічний звукоряд та тризвук), доповнюється також домінуванням повільного темпу та мінімалізованої динаміки, в межах яких кожна інтонація та окремий звук набувають особливої значущості [див.: 656].

Сам композитор усвідомлював не тільки техніко-композиційні можливості цього стилю, але і його духовне, метафізичне підґрунтя. «М- і Т-голоси – це антиномії, які, за словами композитора, нерозривно пов’язані між собою, як “гріх і каяття”, “недосконалість і досконалість”. М-голос завжди визначає суб’єктивний світ, його мінливість, в той час як Т-голос – це об’єктивна область, область “вибачення” і “примирення” <...> Це можна порівняти з вічним дуалізмом тіла і духу, землі і неба, але два голоси в дійсності є одним, це двоєдина сутність» [37, с. 211].

Остання теза підтверджує авторські пошуки «Єдиного» («Einen»), що обумовлює парадоксальне духовно-математичне вираження у вигляді формули 1+1=1. Вона «відображає, поряд з протиставленням ідеї Бога і людини, їх єдність, що втілюється композитором за аналогією з характерними особливостями візантійського ісона» [166, с. 25], до якого автор виявляв значний інтерес та неодноразово відтворював в своїх хорових опусах, в тому числі і в Te Deum. За влучним спостереженням М. Кузнецової, що розглядає tintinnabuli А. Пярта як «етико-філософську систему», «самоцінність кожного звуку, абсолютність, сталість, граничність, замкнутість, незмінність Т-голосу, що нікуди не прагне, нікуди не тяжіє, роблять його своєрідним символом філософського поняття *сталого, буття-в-собі*. Т-голос протиставляє потенційній множинності мелодико-інтонаційних конструкцій М-голосу (який можна мислити в даному контексті як символ чистого становлення) універсальну <...> силу абсолютного собі-

тотожного Твердження <...> Герметична звукова сфера tintinnabuli несе в собі і символічний сенс, стаючи органічною формою відображення якогось метазмісту, всі деталі якого взаємопов'язані і складають сутність Єдиного в нескінченній множині форм» [351, с. 16].

Зазначені типологічні риси стилю А. Пярта та його інтонаційно-герменевтичні якості обумовлені, як вказувалося вище, впливом культово-співацької традиції, що значний час поєднувала християнський Схід і Захід. Цей синтез є очевидним і в творчій особистості композитора, який стверджував: «Своєю освітою я цілком зобов'язаний Заходу, своїм духовним станом – Сходу» [цит. за: 499, с. 19].

Тим не менше, очевидним є той факт, що А. Пярт, диференціюючи позначені традиції, водночас відчував єдність їх походження. Знайомство з григоріанським хоралом, за словами композитора, «було подібним спалаху блискавки <…> Григоріанський спів навчив мене, яка космічна таємниця прихована в мистецтві комбінування двох, трьох звуків» [699, с. 71]. В той же час А. Пярт звертається в своїй музиці до православної концепції співу, відтворюючи закономірності ісона та його духовно-інтонаційного сенсу. В кінцевому підсумку композитор віддає перевагу інтонаційно-духовній ідеї християнської культури епохи «Неподіленої церкви», що поєднувала Схід і Захід. В цьому плані духовно-творчі шукання А. Пярта мають перетин з думками С. Танєєва [див. про це докладніше: 167].

Цей «поворот» до духовних та культурно-історичних надбань «давньозахідного православ'я» на рубежі XX–XXI століть характеризує стиль не тільки А. Пярта, але і багатьох його сучасників. Концепція tintinnabuli виявляється співвідносною з ідеєю «патріархально-ортодоксальної культури», що була висунута в монографії О. Муравської [465] як узагальнення духовно-метафізичного та художньо-естетичного внеску-впливу візантійської культури на культуру Європи, починаючи з часів Середньовіччя і до нинішнього часу.

Подібного роду духовно-стильовий підхід визначає також і поетику циклу «Te Deum» А. Пярта, створеного у середині 80-х років XX століття. Виконавський склад твору передбачає участь трьох хорів – жіночого (1), чоловічого (2) та мішаного (3), а також підготовленого фортепіано, групи струнних смичкових інструментів. Темброва специфіка цієї духовної композиції доповнена акустично обробленим магнітофонним записом низьких «педальних» звуків (D, A), що відтворюють специфіку звучання («басіння») візантійського ісона.

Своєрідним є і співвідношення вокального та інструментального планів твору. З одного боку, кожен з віршів духовного латинського тексту представлений виключно у вигляді хорової монодії, де домінують перший та другий хори, в той час як мішаний хор виконує певну соборну функцію. Чергування та поєднання хорових мас створює ефект просторовості, співвідносний з традиціями антифонного співу, започаткованого Амвросієм Медіоланським, відомим як творець гімну «Te Deum» (див. вище).

Аналогічне інтонаційно-смислове навантаження має також інструментальна складова твору, представлена частіше у вигляді оркестрових масштабних «інтерлюдій», що втілюють інтонаційний матеріал твору в різноманітних темброво-регістрових варіантах. З іншого боку, диференціація інструментального та вокально-хорового начал в «Te Deum» А. Пярта доповнюється єдністю тематизму, що відтворює типові риси стилю tintinnabuli та його складових. Ритуал славослів'я, хваління Бога та Його творіння охоплює, таким чином, всіх учасників виконання твору.

Відзначимо також, що в Te Deum авторський стиль А. Пярта та його виразні можливості вступають у взаємодію з риторико-семантичним трактуванням тих самих інтонацій, що формувалися в процесі розвитку європейської духовної музично-історичної традиції. Це співвідноситься з виразною роллю тризвуку, який «у якості сигнального архетипу, як трубний глас, музичний "екстракт" славлення і величання представлений в творі

[Te Deum] (ц. 15) на словах “Pleni sunt caeli et terra maiestatis Gloria tuae” (“Повниться земля і небо Величчю Твоєї слави”).

Визначеність, артикульована чіткість, відокремленість елементів тризвукової мелодики символічно відображають тут непорушну вагомість для віруючого догмату Слави Божої. Крім того, в даному контексті тризвукові конструкції tintinnabuli немов би відроджують в новій якості найдавніший церковний жанр юбіляцій, що представлений тут в якомусь “затверділому” емблематичному вигляді, зберігаючи при цьому старовинну семантику тріумфування» [353, с. 216], показову для типології Te Deum. Аналогічна змістовна наповненість та символічна багатозначність показова і для квартової інтонації як складової Т-голосу в концепції tintinnabuli. Її «поле значень» охоплює заклик, прохання, воління, спрямованість, твердження, пошук, визначеність, піднесеність, строгість, чистоту тощо [352].

Перетин тонального та модального мислення А. Пярта проявляється й у ладовому боці аналізованого твору, базові розділи якого побудовані на очевидному контрасті d-moll і D-dur. Спирання на ладові «моделі» григоріаніки в даному випадку доповнюється семантичними якостями названих тональностей, що символізували в європейській музиці Нового часу протистояння життя та смерті. У творі А. Пярта цей ладовий контраст підкреслює не тільки сакральне протистояння світла і темряви, але й стає провідним драматургічним фактором. «Особливий інтерес представляють епізоди “екстатичного кульмінування” (О. Орлова), де відбувається “зустріч” двох антагоністичних ладових нахилів і музична ситуація стає метафорою духовної події, переживання особливої сили і глибини» [353, с. 217].

Сказане є показовим для епізодів (ц. 51, 75), що відтворюють широкий емоційно-смисловий спектр тексту Te Deum, який охоплює як образи Божої кари, так і піднесене тріумфування. Додамо також, що символіко-змістовні параметри твору, простота фактури доповнені домінуванням в ньому варіантності та повторності як головних принципів розвитку тематизму [262, с. 78-80], ґенеза якого органічно єднає богослужбово-співацьку традицію

християнського Сходу і Заходу. «Сакральна першоідея Пярта <…> орієнтує на давнє коріння релігійного споглядання, що губиться в глибинах історії. Автор немов вивільняє релігійний досвід від історико-культурної обумовленості і обмежуючої влади конфесійної традиції, знаходячи шукану духовну силу в безіменності архетипових універсалій» [353, с. 219].

Таким чином, узагальнення духовно-смислових, інтонаційно-драматургічних та темброво-виразних показників композиції «Te Deum» А. Пярта свідчить про те, що цей твір виник на перетині складових творчого стилю автора (концепція tintinnabuli), скерованого авторським імперативом-закликом «Вперед в минуле!», та шукань вокально-хорового мистецтва сучасності, орієнтованих на єднання духовно-конфесійних та мистецьких надбань християнського Сходу і Заходу, що відтворюють досвід і традиції «давньозахідного православ'я», визначаючи тим самим причетність слухача до кінцевих сенсів буття.

Хорова творчість сучасних англійських композиторів, серед яких найбільш відомими є імена Дж. Тавенера, К. Дженкінса, Б. Чілкотта, Дж. Раттера, являє собою яскравий зразок музичного мистецтва сьогодення, зверненого до феноменів «нової сакральності» або «нової релігійності», відтворених у активному звертанні названих авторів до типології духовних хорових жанрів (меса, реквієм, Магніфікат, «Te Deum», «Gloria» тощо) та їх образно-смислової сфери, що є суттєвою для і для духовного світобачення сучасної людини. Відзначена якість знайшла відбиток і в духовній хоровій творчості *Дж. Раттера*, зокрема, в композиції *«Gloria»*, широко затребуваній в сучасній хоровій виконавській практиці (в тому числі і в українській).

Аналіз досліджень і публікацій останніх десятиліть виявляє зростаючий інтерес в музикознавстві та культурознавстві до спадщини Дж. Раттера та його сучасників. Але інформація про стильові засади його хорової творчості та англійської духовно-хорової традиції в цілому, поки що є мінімальною і обмежується частіше інтернет-джерелами [813]. Серед

вітчизняних досліджень виділяємо роботу Л. Ковнацької [313], що зосереджена на узагальненій картині розвитку всієї англійської музичної культури XX століття.

Її доповнюють дисертаційні дослідження останніх років, дотичні до проблематики англійської духовної хорової музики минулого та сучасності. Серед таких виділяємо роботу Ю. Кучурівського [361], звернену до типології англійського реквієму, в тому числі й у творчості Дж. Раттера, А. Євдокимова [224], що розглядає традиції англійського антема XVI–XVIII століть, а також О. Карман, предметом наукової розвідки якої є славильний різновид цього жанру [292].

Водночас славослівна традиція англійської музики, представлена в численних зразках «Gloria», «Te Deum», славильних антемів, що репрезентують специфіку духовного світосприйняття та культури цієї країни, узагальнених в концепті «слава» [див.: 29; 30; 516], поки що залишається поза увагою вітчизняних мистецтвознавців, що, відповідно, спонукає до виявлення поетико-інтонаційної специфіки «Gloria» Дж. Раттера у руслі особливостей відтворення християнської славословної традиції в англійській культурі та музиці.

Історичні та лінгвістичні дослідження, пов’язані з англійським (британським) «образом світу» [див. про це детальніше в наукових розробках Г. Гачева: 140; 141] акцентують увагу на суттєвій ролі в ньому концепту «слава», що має досить широкий духовно-смисловий спектр значень. На думку Л. Позняк, «культурний концепт СЛАВА має високий ступінь абстракції і ключове значення для менталітету британців. Бажання прославитися завжди було одним з найбільш сильних стимулів для громадської діяльності». Концепт «слава» асоціюється у свідомості англійців зі світлом, а також з положенням верха. Цей сенс виводиться, як вважає дослідниця, за допомогою метафори «“Gloria is up”. До вершин слави потрібно сходити...» [516, с. 86, 90].

Більш детально цей концепт розглядається у наукових розвідках А. Антипової, котра виділяє два історичних шара в концепті «слава» в його англійській лінгвістичній версії. Перший з них пов'язаний з «епохою етнічного розширення англосаксів» (V–VI століття), в той час як другий апелює до періоду «християнізації» (VII століття). У першому випадку, що співвідноситься з епохою «Беовульфа», центральними (ядерними) смисловими ознаками поняття «слава», за думкою дослідниці, виступають «славна справа», «честь», «популярність», що доповнюються такими «фоновими» ознаками, як «хороша репутація», «хвала», «багатство», «успіх», «влада», «хоробрість», «героїчний вчинок» тощо, які орієнтовані на образ хороброї та сильної людини, для якої «слава досягається в битві мечем».

Епоха християнізації вносить певні корективи в розуміння концепту «слава», котрий тепер виявляється у двох іпостасях – небесній та земній. Перша з них, як вважає А. Антипова, символізує «образ Бога», що приходить до «обраних людей (святих) через славу», сенс якої доповнюється також такими поняттями, як «небесний світ», «вічне життя», «святість», сполучених з «дивами», «величчю Бога», «пишністю та красою», «радістю», «хвалою» тощо, в той час як друга символізує земне розуміння «слави» при домінуючій ролі в ній духовної якості. Ідеалом подібної настанови стає образ святої людини, що «живе заради Божої слави».

Зіставлення цих «образів світу» через визначення сутності концепту «слава», типового для англійського світосприйняття, приводить дослідника до висновку: «Якщо у попередньому періоді домінанті шляхи до слави – це сміливість в бою, то тепер – це шлях до Бога через віру, смирення і благочестя» [30, с. 142-145].

Подібного роду образ-ідеал є співвідносним і з англійським «національним образом світу», сформульованим Г. Гачевим на підставі узагальнення не тільки ментальної специфіки цього народу, але й на базі його духовно-релігійного та культурного надбання. За його словами, «Англія – це острів-корабель із "само-зробленою людиною" (self-made man) як щоглою

<…> Відштовхування від романо-французького католицизму зайшло так далеко, що відбилося на трактуванні християнства [в Англії] і, зокрема, в зсуві від Нового Завіту з його натуралістичними символами Отця, Сина, Матері, – у бік Завіту Старого, з інтимним для самозробленого англійця образом Бога як Творця-трудівника, що створює “самозроблений” світ» [140, с. 158, 164].

Очевидним є також і той факт, що саме «слава» у всій широті її смислового «наповнення» виступає одним з найважливіших компонентів подібного світобачення. З урахуванням мімезисного характеру християнської культури, характеристики цього концепту розповсюджуються і на уявлення англійців про сутність королівської влади в своїй країні та про фігуру монарха. В Англії, як стверджує Л. Хачатрян, в різні епохи велику роль відігравав авторитет монарха, «який був ядром формування національної самосвідомості англійців» [702, с. 15].

Не випадково провідні християнські жанри, зосереджені на ідеї хваління-славослів’я (Te Deum та близькі до нього) були співвідносними не тільки з культовою богослужбовою практикою, але й з соціально-політичним буттям королівського двору, про що свідчать численні зразки подібної музики, наприклад, в творчості Г. Ф. Генделя (див. вище), а також видатних англійських музикантів минулого – Дж. Тавенера (XVI століття), Х. Астона, О. Гіббонса, Т. Талліса, У. Бьорда, Г. Перселла та ін.

Нарешті концепція так званої «теології слави» як підґрунтя реформатського руху Жана Кальвіна, як вказувалося раніше, склала суттєву ґенезу англіканського світобачення та його духовних настанов. Згідно з узагальненнями М. Вебера, «світ існує для того, і тільки для того, щоб служити прославленню Бога <…> Соціальна діяльність кальвініста в миру – діяльність “in majorem gloriam Dei”» [120, с. 85].

Звісно, що відзначені настанови духовного світосприйняття англійця зазнали певних змін протягом багатовікової історії країни, але її ключові позиції духовного та культурно-історичного порядку, співвіднесені також з

шануванням національних традицій минулого, все ж зберігаються і понині. Про це зокрема свідчить англійська музично-історична практика кінця XIX – початку XXI ст., до якої належить і Дж. Раттер. Цей образно-смисловий напрям англійської хорової (і не тільки) музики визначив певні жанрово-стильові настанови творчості А. Саллівана, У. Уолтона, Е. Елгара, Ч. Стенфорда, Е. Піттса, Б. Бріттена, Б. Хавергала. Останній, до речі, є автором грандіозної «Готичної симфонії», значну частину якої займають тексти та риторика «Te Deum».

Симфонія включає шість частин, з яких перші три являють собою інструментальні розділи, а заключні – грандіозну хорову композицію на текст гімну «Te Deum». Гігантським масштабам «Готичної симфонії» відповідає і виконавчий склад твору, що включає чотири змішаних хори, дитячий хор, чотирьох солістів, орган, гігантський оркестр (близько 200 чоловік), який викликає певні аналогії не тільки з монументальними симфонічними полотнами Л. Бетховена, А. Брукнера, але перш за все Г. Малера (8-ма симфонія), хоча масштабно твір Б. Хавегала значно їх перевищує.

Готика, до якої апелює композитор у назві свого твору, у всій різноманітності її художніх проявів (архітектурних, літературних, музичних і художньо-поетичних) і їх пролонгацій в культурі наступних епох, завжди так чи інакше символізувала інтерес до духовного універсалізму, енциклопедичності, підсумком яких ставав шлях до осягнення Сакрального. Її «художній образ, всупереч повсякденним уявленням, виражає не математичний розрахунок і раціональну конструкцію, а ірраціональне містичне тяжіння душі до невідомого, загадкового <...> І ця зухвала мрія реально відчутно втілена в матеріальній, фізичній формі! Камінь за каменем, все вище і вище – метафізика духовного пориву, зухвалості і, одночасно, християнського смирення, з'єднання мрії і реальності» [160].

Окреслені якості цього мистецтва знаходять відкладення і в «Готичній симфонії» Б. Хавергала, вселенської-містеріальний задум якої, сформований

на перетині духовно-співочої гимнічної традиції християнського славлення Te Deum та симбіозу романтичного симфонізму з ладо-гармонічними відкриттями початку XX ст. (розширена тональність, політональність), виявляється співвідносним з глибинними духовно-релігійними сакральними традиціями власне англійської культури та її християнськими святинями.

Позначені ідеї показові також і для творчої особистості Джона Мілфорда Раттера (народ. у 1945 р.) – відомого сучасногой англійського композитора, диригента, редактора, аранжувальника, музичного продюсера, головну частину творчого спадку якого складають саме хорові твори духовної спрямованості. Він отримав музичну освіту у Хайгетській школі, а також брав участь у якості хориста у прем'єрному показі «Військового реквієму» Б. Бріттена [див. докладніше про це: 813]. Є засновником хорових колективів, зокрема, у Кембріджі. Серед найбільш популярних творів композитора, що виконуються в Європі та США, – Реквієм, різдвяні гімни, Магніфікат тощо.

«Gloria» була написана Дж. Раттером у 1974 році на замовлення відомого американського диригента Мела Олсона, що керував хором «Голоси Мела Олсона», заснованим у 1969 році, а пізніше перейменованим у «Майстер-співаків» (Омаха, штат Небраска). Цей колектив також відомий як виконавець багатьох творів Дж. Раттера. «Gloria», починаючи з прем'єри, стала обов'язковим номером різдвяних концертів, що є досить закономірним, оскільки канонічний текст твору має зв'язок саме з подіями Різдва і представляє собою ангельську пісню поклоніння пастухів. Тому в католицькій традиції (і не тільки) її часто називають «ангельським гімном».

Цей твір створений з урахуванням можливостей двох виконавських складів, один з яких передбачає поєднання мішаного хору з органом і ансамблем мідних духових інструментів (труби, тромбони, туба) та ударних, в той час як інший, більш традиційний склад, розрахований на звучання хору та оркестру. Перша виконавська версія більш співвідносна з типологічними якостями «Gloria», а також з біблійним псалмовим хваленням Господа на всіх

інструментах, в тому числі «у гласі трубному», який є у творі домінуючим. Загальний тембровий колорит твору сам композитор розцінює як «радісний шум Господу» [813]. Він доповнений інтонаційною мовою твору, в якому у якості лейттематичних комплексів автор виділяє квартові крещендуючі співзвуччя (як дещо спрощені аналогії до «прометеєва акорда» О. Скрябіна), а також головну хорову тему Gloria, що скандується хором або у потужних хорових дублях, апелюючи до давньохристиянської богослужбово-співацької традиції, або в акордовій фактурі.

Три частини Gloria утворюють композицію, співвідносну почасти з класичними циклами (Allegro vivace – Andante – Vivace e ritmico). Водночас інтонаційна спорідненість кожної з них викликає аналогії з варіаційними композиціями. Твір має чітко визначену тональну основу, де домінує B-dur як одна з «героїчних» тональностей у європейській музично-історичній традиції Нового часу. Разом з тим гармонічне та інтонаційне багатство музичної мови твору виявляє схильність автора до виразних засобів «розширеної» тональності.

Жанрово-стильві та темброві якості «Gloria» Дж. Раттера виявляють, з одного боку, суттєвий вплив однойменного твору Ф. Пуленка. Апелювання до лідійського ладу у 2-й частині, ритмічна примхливість тематизму фіналу свідчать про інтерес композитора і до творчих відкриттів І. Стравинського. З іншого боку, Дж. Раттер в цьому творі наслідує і кращі традиції англійської хорової музики, яка, як відзначалося вище, має багато напрацювань в жанровій сфері хорового хваління-славослів'я, починаючи ще з часів Ренесансу, пізніше, творчості Г. Ф. Генделя.

Особливий вплив на автора справила музична мова та ідея ораторії У. Уолтона «Валтасаров бенкет», в якій автор звертається до Старого Заповіту, протиставляючи язичницькому бенкету духовні істини сакрального світу та Бога, що виявив себе у вогняних пророчих словах. До речі, У. Уолтон в свій час також звертався до типології «Gloria» (1961), що

безпосередньо передувала, як і Коронаційний «Te Deum» появі твору Дж. Раттера.

Отже композиція «Gloria» Дж. Раттера, створена у 1974 році, являє собою один з видатних творів англійської хорової літератури другої половини XX століття, що відзначається певною еклектичністю стилю і несе на собі, з одного боку, відбиток європейської духовної хорової традиції цього періоду (Ф. Пуленк, І. Стравинський), відзначеної пошуками «нової сакральності» та «нової релігійності». З іншого боку, цей твір (не дивлячись на американське замовлення) безпосередньо пов'язаний з англійською духовною та культурно-історичною традицією, в межах якої концепт «слави» у всій різноманітності його проявів займав досить суттєве місце, починаючи з часів Середньовіччя, та складав один з важливих аспектів національного світовідчуття та «образу світу», відтвореного в тому числі і в поетиці грандіозних славільних хорових композицій в жанрі «Te Deum», «Gloria» та їх національних аналогів (антеми).

Постмодерний етап, хронологічно започаткований від 1970-х років і той, що складає преображене пост-постмодерном, але впізнаване продовження його у 2010-ті роки, відзначився втратою пафосу індивідуального самоствердження авторства в творчості, що внутрішньо руйнувало засади мистецького мислення, нервово у 1970-ті ж затаврованого як «концептуального». Тим терміном відсторонювалася художня продукція постмодерну-поставангарду від сукупності класики, оскільки «безмежна полістилістика» поглинала уявлення про недоторкану художню авторську цілісність твору чи авторського ж конгеніального його виконання. Але з висоти пройденого шляху обсягом півсторіччя і виходячи з об'єктивної цінності виконаних композицій, вирішених у «концептуальних» вимірах відстороненості від індивідуалізованої інтонації-смислу вираження, слід відмітити:

- на прикладі трьох високоталановитих внесків композиторів світового рівня, М. Шуха, А. Пярта і Дж. Раттера можна констатувати

дієвість надособистісної форми інтонування, залученої від фольклорної архаїки і насущної потреби культової музики, усвідомлюваної теоретично-світоглядно і творчо-практично в спиранні на православні засади християнської культури у цілому як першоцеркви цього віросповідального типу (православні тенденції безпосереднього мислення перших двох з названих і провокованих сукупною авторитетністю Православ'я у вищому англіканстві у Дж. Раттера);

- очевидність екуменічних підходів до духовної музики, що мислилася в засадах органічної для кожного з авторів релігійної традиції, але відкорегованих глобалістичними інформаційними посилами буття останніх десятиріч, керованих економічно-політичною центрованістю буття планети у постперебудовному культурному просторі;

- втрата пафосу індивідуального самоствердження не торкнулася пафосу подання надособистісно архетипових і сповідально-християнськи канонічно усвідомлених виразних одиниць, які в ігровій змінності конфесійно-стійких і змінних залучених показників духовного вираження стверджують Славу людського спрямування до Досконалості й високої абстракції Віри у цілому.

Висновки до Розділу 4

Підводячи підсумок дослідженню специфіки побутування алілуйно-славослівної якості європейської культури в умовах духовно-релігійних шукань XX століття, необхідно відзначити:

- суттєва роль алілуйної парадигматики в музичній та культурно-історичній традиції Франції обумовлена як інтенціями її філософської думки, так і процесами «католицького відродження», що ґрунтувалося в тому числі на ренесансі середньовічних традицій галліканської Франції, в межах якої надособистісна лірика гімну-славослів'я посідала суттєве місце. Сказане обумовило не тільки зростаючий інтерес до відповідної жанрової сфери

(Gloria Ф. Пуленка), але й містеріально-славослівний нахил хорової та інструментальної творчості А. Онеггера, О. Мессіана як провідних майстрів французької культури XX століття. Зростання ролі теологічного фактора в національній філософській та художньо-творчій свідомості вносило також певні корективи і в поетику музичного театру Франції, в якому драма романтичного типу поступалася місцем жанровим симбіозам, що формувалися на тлі середньовічного містеріального театру, міракля («Жонглер Богоматері» Ж. Массне), герої яких здійснювали духовне сходження через самоприниження і водночас через славослів'я сакрального світу;

- сценічні кантати К. Орфа («Carmina Burana», «Catulli Carmina», «Тріумф Афродіти»), що відтворюють ідеї уславлення любові єднання, були сформовані на перетині рухів «молодіжної хвилі» першої половини та середини XX століття, а також відродження-єднання духовних цінностей європейського Сходу і Заходу, в той час як «Потоп» І. Стравінського на рівні поетики «телемістерії» символізував не тільки духовно-релігійні настанови пізнього періоду творчості композитора, спрямовані до екуменізму (в дусі ідей «Неподіленої церкви»), але й відтворював саме через славослівні розділи композиції (Te Deum, Sanctus) та їх серійно-інтонаційне втілення ідею сакрального Порядку як основи світоустрою;

- музична творчість постмодерну, представлена аналітичним узагальненням опусів М. Шуха (Реквієм «Lux aeterna»), А. Пярта («Te Deum») та Дж. Раттера («Gloria») символізує типові для постмодерну пошуки «нової сакральності», «нової релігійності». Їх художнє втілення базується на певному симбіозі духовно-релігійних настанов християнського славослів'я Сходу і Заходу при домінуючій ролі їх візантійської ґенези. При цьому концепції творів М. Шуха та А. Пярта апелюють до традицій «тихого славослів'я», що відображає духовне сходження-преображення індивіда, в той час як Дж. Раттер відтворює Gloria в руслі грандіозних славильних

хорових композицій, поетика яких пов’язана із семантикою англійського національного концепту «слава» та його жанрового втілення.

ВИСНОВКИ

Відповідно до логіки побудови концептуальних і змістовних положень дисертаційного дослідження було здійснено такі теоретичні узагальнення, представлені в роботі у формі висновків.

1. Множинність проявів феномену культури й породженої нею культурологічної сфери знань сконцентровані в сутності етимологічного визначення вихідного поняття, похідного, на думку багатьох мислителів (М. Бердяєв, С. Кримський, В. Личковах, Ж. Марітен, П. Тілліх, П. Флоренський, А. Шептицький та ін.), саме від *культу* та його сакральної суті. Сказане визначає особливу затребуваність для сучасного суспільства досвіду й напрацювань «теологічної культурології» як сфери гуманітарного знання, що поєднує різні конфесійні напрями релігійної думки. Відродження духовних настанов та концепцій теоцентричної спрямованості, зокрема, в акцентуванні культового походження культури, розуміється як засіб подолання духовної кризи сучасного людства, яке прагне, за С. Аверінцевим, «екстатичного набуття досвіду живого міфу».

2. У роботі доведено, що зв’язок *культу* та *культури*, зумовлений етимологією спільної кореневої основи, виявляє таку їх значущу якість, як «шанування», «єднання довколо Вищого» та являє собою суттєве спрямування сучасної культурологічної думки, опонуючи антирелігійно скерованій культурологічній традиції, що виходить із первинності праці-виробництва, залишаючи осторонь залежність від надбуттєвого начала. Глибинність культурних коренів людства, від первісної міфотворчості до вишуканих художньо-творчих утілень Нового і Новітнього часу, зосереджена на оспівуванні-уславленні богів та героїв («напівбогів» за етимологічним змістом) і причетних до сакрального світу, в якому достойна хваління здатність ризикувати, жертвувати життям в ім’я духовних цінностей, вищого Блага, асоціювалася з доланням страху смерті та зі Славою її переборення.

Гімни-дифірамби, оди, містеріальні дійства в цілому орієнтовані на Долучення до Вічного, психологічого й фізичного *переродження* людини, спрямованого до Слави-Краси. Зіставлення історичних матеріалів зумовлює висновок щодо вокальності як безпосереднього втілення алілуйно-славильного засобу виявлення людської Ангелоподоби й людського Обожнювання, що водночас, синергійно відтворювало хресне олюднення Бога.

3. Встановлено, що християнське Славослів'я увібрало до своїх значеннєвих меж багатство славильної культової і соціально-будівничої практики, сформованої з ритуалу-обряду давньокультурної діяльності. Така постановка проблеми відповідає ідеалістично-етимологічному усвідомленню витоків культури, що збігається з її матеріалістичним виробничим тлумаченням першокультурних цінностей.

4. У дослідженні обґрунтовано роль семантики Славослів'я, що вибудовувалося на первинній двоїчності зіставлень Вищого і нижчого (Горішнього й долішнього), відтворення міфологічного ненаочного смислу та, водночас, суто побутової конкретики. Звідси – першозв'язок візуального та слухового, як інтелектуально-диференційованого й містично-цілісного начал мислення, з якого виростала наснага Славлення, фізично не представленого чи частково втіленого у побутово-предметних здобутках.

5. Узагальнення різноманітних культурологічних концепцій XX – XXI століть, зорієнтованих на панівну роль культу в процесах становлення культури (зокрема, й християнської), систематизована інформація щодо значення феноменів слави, хвали тощо у культово-богослужбовій та фольклорній практиці, у духовно-етичному побутуванні християнської спільноти, а також у різних формах та жанрових «моделях» богословсько-гімнографічного, іконографічного, літературно-поетичного й образотворчого втілення славословної тематики, – все це в сукупності створює підстави для формулювання провідних настанов *алілуйно-славослівної парадигми* європейської культури, зокрема, музичної.

6. Виявлено її смислові «домінанти», сконцентровані довкола понять про «Славу Господню» та близьких до нього (хвала, подяка, шанування, радість, краса, екстатика тощо), пов'язані з етимологічно-смисловими параметрами культу та похідної від нього культури, а також ключового значення терміну «православ'я» («ортодоксія»). У межах християнської духовно-етичної сакральної традиції, сутність якої закарбована на перетині концепцій *«теології слави»* та *«теології хреста»*, алілуйна парадигматика виступає певною ознакою *духовного преображення* людини, єднання у славослів'ї земного й небесного світів, духовного та світського начал. Вони репрезентуються не тільки у богословських святоотцівських тлумаченнях феномену «слави Господньої», але й через ідеї «симфонії влад» (Візантійська та Російська імперії), «союзу трону та вівтаря» (Австрійська, Германська імперії). Подібне містеріальне єднання світів веде до подолання страху перед смертю. Це є показовим і для німецького лютеранського світовідчуття, де смерть сприймається як закономірний підсумок-розрада людського буття, визначаючи тим самим духовно-етичні настанови творчості Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Й. Брамса та їх сучасників.

7. З'ясовано, що реалізація зазначених ознак алілуйної парадигми європейської культури невіддільна також від ідеї вищого духовного *Божественного Порядку (ordo)* і показової для нього *Ієрархії,* похідних від сакральних першоджерел. Алілуйна славильність, у даному випадку, знаменує певну підсумкову «стадію», осяяну образами тріумфу, хвали Бога й небесного світу. Проектування цієї ідеї в земному світі виявляється в сакральному прославленні постаті монарха як гаранта Порядку, у духовних настановах існування національної державності та супутніх їй атрибутах. За інших форм державотворення (відсутність монархічно-імперської форми управління, наприклад, в українській історії) ідея Порядку зосереджена на ключових засадах духовно-релігійного буття нації, мислення етапів її історії у біблійних категоріях, шанування її святинь та архетипових настанов. Відповідно, об'єктами хвали виступають носії національної ідеї, а також

видатні історичні постаті та митці, діяльність яких духовно єднає націю й обумовлює суттєву роль у цих процесах саме славильної тематики.

8. Відзначено, що орієнтація на ідеї Порядку, духовного єднання та подолання індивідуалізму в алілуйно-славослівній парадигматиці культури зумовлює апеляцію до ідей *соборності, надконфесійності,* що проявляється в тяжінні до ідеалів «Неподіленої Церкви» раннього християнства або до різноманітних синтетичних релігійних форм, що особливо показово для XX – початку XXI століть. Зауважимо що подібний конфесійний екуменічний «плюралізм» зумовлений актуальністю визначених тем-образів славослів'я у різноманітних християнських традиціях, спільним східнохристиянським корінням, загальними богослужбовими текстами та відповідними жанровими настановами.

9. Доведено, що духовні настанови та суттєва роль літургійно-містеріального змісту творчості *«во славу Божу»* зумовлюють спрямованість її типології до відповідної жанрової сфери: *містерії*, складовою частиною якої, певного часу, були *Te Deum* («Потоп» І. Стравінського), *міраклю* (складника славословної поетики «Жонглера Богоматері» Ж. Массне), *меси,* з її алілуйно-славослівними розділами (*Gloria, Sanctus*) і численими різновидами *доксології* (*Алілуя, юбіляції* та ін.). Суттєвими є також типологічні ознаки *гімну, псалму, оди (кантати М. Лисенка), панегірика, дифірамбу* та їхніх аналогів у різних видах мистецької діяльності (іконографія «Христа у славі», її різновиди, парадний живопис, придворна культура класицизму й ампіру тощо).

10. Образ слави-хвали, його сакрально-літургійна ґенеза є також суттєвим змістовним компонентом кантатно-ораторіальної сфери, а також симфонічної творчості, що апелювала до сакральних аспектів тлумачення терміну «симфонія», як це представлено в IX симфонії Л. Бетховена та її аналогах, а також у симфонічних полотнах А. Брукнера, які сучасники порівнювали з месами. Алілуйно-славильний виразний комплекс у всій його інтонаційно-семантичній багатогранності є важливим і для оперного жанру,

орієнтованого на містеріально-релігійні (агіографічні) (римська оперна школа XVII ст.), літературно-міфологічні (французька «ліричная трагедія» XVII ст.) та його історико-епічні різновиди (твори О. Бородіна, М. Глінки, К. М. Вебера, Б. Сметани, К. Шимановського та ін.) духовно-патріотичного спрямування, скерованого на фінальне уславлення-сакралізацію національних святинь, чеснот і причетної до цього проблематики.

11. При всьому багатстві художнього відтворення зазначеної тематики, домінуюча роль все ж належить музиці, оскільки слава-хваління мислиться, насамперед, як *«оспівування»*. Гімно-співоче втілення Слави має також аналоги у символіці *іконопису*, де базовим постає образ «Христа у славі», «Пантократор», «Спас у силах», «Цар слави» і його західнохристиянські аналоги, узагальнені як «Majestas Domini». Аналогічні слави-шанування показові і для іконографії Богоматері, представлені в православних образах «Одигітрії», «Похвали Богородиці», «О Тебе радуется» та католицьких варіантах «Maesta», «Стабат Матер», та «Мадонна Магніфікат» тощо.

12. Виявлено вокально-музичну «домінанту» у відтворенні алілуйно-славослівної парадигматики європейської культури (що не заперечує інших мистецьких та мовно-літературних форм її втілення) і характеризується виражальністю, що демонструє схильність до певної надмірності музичного вираження (яскрава динаміка, темброво-виконавський склад при панівній ролі духових інструментів, масштабність фактури, звукового діапазону тощо), у буквальній відповідності з біблійними першоджерелами (псалми-славослів’я), що закликають до вселенської слави-хвали Господу. При цьому, орієнтація на духовне преображення людського єства в алілуйному проголошенні змушує багатьох сучасних митців відтворювати внутрішній екстатичний стан людини засобами, що тяжіють до медитативності, «поетики тиші» та апелюють до граничного звукотворчого мінімалізму, «нової простоти», співвідносних з аскезою. Останнє становить суттєву якість

духовної музичної творчості постмодерну (А. Пярт, М. Шух, В. Сильвестров, Дж. Тавенер та ін.).

13. Визначено, що семантичне поєднання дуалізму «страху Божого» та «Світла Славлення» в музиці християнського культу, (за П. Флоренським), перетворює суб'єкт, формуючи його психологічне й діяльнісно-фізичне Преображення. «Алілуя» – спів-розспів *вокального* наповнення, визначає високе відкриття європейського Середньовіччя. Його сутність зосереджена на позбавленні співу зв'язків із мовленнєвою інтонацією, що надихнула Античність на розбудову мелодичного, гетерофонного та монодійного музичного мислення. Умовність і відверта штучність вокальності «Алілуя» та пов'язаних із нею юбіляцій, мистецтво калофонії надихали візантійську гімнотворчість, християнський символізм якої «поглинув» інтонаційно-мелодичні витоки канонічних мелодій аполонійського гімноспіву Античності та інших етнічних джерел.

14. Охарактеризовано роль «родового знаку» ритуально-культової діяльності, представленого у славильній енергетиці алілуйного вокалу, що від початку виявляє «трікстерський слід» – жаху страждання, хресного шляху та визначає Славу як культову пам'ять про «страшні тайни Христові». Наявність відвертої християнської символіки, зокрема, у вигляді ісона, що, насамперед, у сполученні з вокально-мелодійним втіленням Слави, склала сикретизм монодійного виявлення храмового гімноспіву, представленого в калофонії як інтонаційне озвучення духовної Краси.

15. Узагальнено матеріали з історії літургії-меси, що вказують на сталість аллілуйного славослів'я від початків формування циклу служби Божої, при тому, що після державного прийняття у IV ст. християнства, спів громадою «Алілуя» вокально не відтворював повноти символізму, виокремлюючи Славу-Gloria у самостійний номер Богослужіння. Візантійські описи вказують на ефекти, створеного на вокальній основі *акламаційного* співу, затребуваного, як у богослужбовій, так і у придворній практиці, що символізує ідею «симфонії влад», як священного Порядку. Цю

традицію, певною мірою, зберегла священницька манера співу у російському православ'ї та у православній Франції. Відзначений ефект втілював у своїй музиці Л. Яначек, у якого Прославлення слов'янства в «Глаголицькій месі», відтворене співом у напруженому верхньому регістрі, з акламаційними мотивами в інтонаційному відтворенні партій.

16. Обґрунтовано український внесок до ренесансної скарбниці «двоєсвітних» накопичень, визначений лицарською культурою козацького служіння, що мало подвійне спрямування – як на воїнські діяння, так і на музично-співацьке Служіння, що сприяло формуванню позамонастирської quasi-чернецької творчості кобзарів і бандуристів. Україна мала єдину в Європі *армію трубадурів,* оскільки кожен козак-лицар отримував у Запорізькій Січі не лише військову, але й музичну підготовку: рядове козацтво володіло кобзою, а на бандурі грали ті, хто мав ранг не нижче полковника. Мілітарно-музичний досвід України, був унікальним у європейському та світовому вимірах, оскільки зберігав традиції раннього ірландського православ'я та у XV–XVI ст. продовжував контакт з Візантією та її спадкоємцями. Це позначилося і на значущості образу Слави, спроектованого не лише на богослужбово-співацьку практику й іконографію Середньовіччя та барокового періоду, але й на духовно-релігійний морально-етичний ідеал козацької спільноти і її пісенного надбання, зокрема дум та історичних пісень, незмінним атрибутом яких було прикінцеве «славослів'я» або «славень», що єднали у національно-архетипних вимірах земний та небесний світи.

17. Розглянуто зразки славослів'я католицької традиції в творах італійських, німецьких, австрійських майстрів, для яких театралізація меси-реквієму й ораторіальної творчості розширювала можливості введення до названих типологій театрального драматизму, в якому ідея хресного мучеництва стає самозначущою у ствердженні Слави. Тим самим, у художній творчості реалізувався потенціал протестантського віросповідання, де «теологія хреста» і «теологія слави» отримали співвідносні характеристики,

ствердж уючи, на рівні риторичної метафоричності, теологічно-філософські засади і принципи.

18. Доведено, що у XX столітті, особливо в його завершальній поставангардній фазі, першохристиянська ясність Слави стає особливо затребуваною, що наочно відтворено в епохальній творчості І. Стравінського – від «язичницької меси» у «Весні священній» до екуменічної ідеї «Потопу». Міжконфесійна «мозаїчність» відтворення першосповідальних цінностей християнства надихає екуменізм англійського композитора Дж. Раттера, творчість українця М. Шуха та естонця А. Пярта – митців, які стали своєрідними орієнтирами поставангарду. Образ Слави стає самодостатнім, оскільки, повертаючись до синкретизму алілуйного жаху-славлення, в якому сила Хваління долає безладдя обставин і людську суєтну слабкість, спрямовується до ідеї Вселенської Гармонії-Порядку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Августин Блаженный. О граде Божьем. Минск : Харвест; Москва : АСТ, 2000. 1296 с.

2. Аверинцев С. Другой Рим : Избранные статьи. Санкт-Петербург : Амфора. ТИД Амфора, 2005. 366 с.

3. Аверинцев С. Религия и литература (сборник статей). Michigan : Эрмитаж, 1981. 140 с.

4. Аверинцев С. Собрание сочинений / под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. София : Логос. Словарь. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. 912 с.

5. Агамбен Дж. Царство и Слава. К теологической генеалогии экономики и управления / пер. с ит. Д. С. Фарафоновой (гл. 1–8), Е. В. Смагиной (приложение) ; под науч. ред. Д. Е. Раскова, А. А. Погребняка, Д. С. Фарафоновой. Москва-Санкт-Перербург : Издательство Института Гайдара; Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2019. 552 с.

6. Агапкина Т. А. Слава в восточнославянском фольклоре // *Категория оценки и система ценностей в языке и культуре* / Отв. ред. С. М. Толстая. Москва : Индрик, 2015. С. 109-166.

7. Азарова В. В. Античность во французской опере 1890–1900-х годов : автореф. дисс. … доктора искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2006. 50 с.

8. Азарова В. В. «Французская музыкальная драма» в творчестве В. д'Энди // *Вестник Санкт-Петербургского университета*, 2011. Вып. 2. С. 3-18.

9. Акимова Л. И. Искусство Древней Греции: Классика. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. 464 с.

10. Аксючиц В. Миссия России. Москва : Белый город, 2009. 624 с.

11. Александрова Т. И. Происхождение слов со значением «благодарить» в русском языке // *Слово. Предложение. Текст : анализ языковой культуры.* 2015. № 9. С. 66-71.

12. Александрович В. Древнейшие образцы и начало бытования иконографии Спаса во Славе в искусстве старокиевской традиции // *В камне и бронзе. Сборник статей в честь Анны Песковой. Труды ИИМК РАН Т. XLVIII.* Санкт-Петербург : ИИМК РАН, ООО «Невская книжная типография», 2017. С. 43-52.

13. Александру М. Калофоническое пение // *Православная энциклопедия.* Москва : Церковно-научный центр «Православная Энциклопедия», 2012. Т. 29. С. 578-582.

14. Алексеева Н. Ю. Русская ода : Развитие одической формы в XVII – XVIII веках. Санкт-Петербург : Наука, 2005. 369 с.

15. Алистер Маграт. Богословская мысль Реформации. URL : psujourn.narod.ru/lib/mag_teol3.htm (дата звернення: 01.08.2019 р.).

16. Аллилуйя. [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопеція: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/Аллилуйя (дата звернення: 02.02.2019 р.).

17. Аллилуйя. URL : https://ru.wiktionary.org/wiki/Аллилуйя# Этимология (дата звернення: 02.02. 2019 р.).

18. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. Москва : Советский композитор, 1971. 560 с.

19. Андреева Л. А. Сакрализация власти в истории христианской цивилизации : латинский Запад и православный Восток. Москва : Ладомир, 2007. 304 с.

20. Андреева Л. А., Селунская Н. А., Шушарин Д. В. Сакрализация и десакрализация власти в истории христианской цивилизации (православие, протестантизм, католицизм) // *Сакрализация власти в истории цивилизаций: в 3-х частях.* Москва : Институт Африки РАН, 2005. Ч. 1. С. 387-425.

21. Андросова Д. Мінімалізм в музиці : Учбовий посібник для вузів мистецтв. Одеса : Астропринт, 2008. 126 с.

22. Андросова Д. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в. : Монография. Одесса : Астропринт, 2014. 400 с.

23. Андрущенко Т. В. Параметри «нового світу» : критико-аналітичний аналіз світових футурологічних концепцій // *Гілея.* 2011. Вип. 44. С. 602-609.

24. Андрущенко Т. В. Політико-аксіологічні детермінанти цивілізаційного розвитку : автореф. дис. … доктора політ. наук : 23.00.01 – теорія та історія політ. Науки / Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича [Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова]. Чернівці, 2012. 36 с.

25. Андрущенко Т. В. Роль культури в подоланні ціннісного розколу цивілізації // *Нова парадигма. Філософія. Політологія. Соціологія.* Київ : Видавництво НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2011. Вип. 102. С. 3-12.

26. Андрущенко Т. І. Естетичне як соціокультурний феномен (філософсько-історичний аналіз) : доктор. дисертація : 09.00.03 / Нац. педагогіч. університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2008. 371 с.

27. Андрюшков А. А. Философская антропология П. А. Флоренского (культ и культура в антроподицее) : автореф. дисс. … канд. философских наук: 09.00.13 – религиоведение, философская антропология и философия культуры / РАН Институт философии. Москва, 2007. 26 с.

28. Анисимов А. Слава Божия в Евангелии от Иоанна : миф, символ или реальность // *Сборник трудов кафедры библеистики Московской духовной академии.* 2016. № 3. С. 92-116.

29. Антипова А. С. Ассоциативная связь концептов «смерть» и «слава» как диахроническая константа в картине мира англичан // *Вестник НГУ. Серия : Лингвистика и межкультурная коммуникация.* 2007. Т. 5. Вып. 2. С. 78-82.

30. Антипова А. С. Концепт *слава* в древнеанглийском языке и культуре // *Вестник НГУ. Серия : Лингвистика и межкультурная коммуникация.* 2006. Т. 4. Вып. 2. С. 141-147.

31. Антипова Н. А. Фантастическое в немецкой романтической опере : дисс. … канд. Искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2007. 182 с.

32. Антонова С. Е. Историзм музыкального мышления и его проявление в симфоническом творчестве И. Брамса и А. Брукнера : автореф. дисс. … канд. Искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2007. 27 с.

33. Антонова С. Е. Историзм музыкального мышления и его проявление в симфоническом творчестве И. Брамса и А. Брукнера : дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Нижегородская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2007. 303 с.

34. Антропологические матрицы XX века. Л. С. Выготский – П. А. Флоренский : несостоявшийся диалог. – Приглашение к диалогу / Концепция издания, общая редакция А. И. Олексенко. Научно-методологическая концепция проекта Ю. В. Громыко, А. А. Андрюшкова, О. И. Глазуновой, А. И. Олексенко. Москва : Прогресс-Традиция, 2007. 666 с.

35. А. П. Бородин в воспоминаниях современников / Сост., текстолог. ред., вступит. статья и коммент. А. Зориной. Москва : Музыка, 1985. 288 с.

36. Арабаджи Д. Очерки христианского символизма. Одесса : Друк, 2008. 548 с.

37. Арво Пярт : беседы, исследования, размышления. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. 218 с.

38. Аркелова А. О. Творческие принципы И. Стравинского в свете неомифологизма культуры России начала XX века : дисс. … канд. Искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2002. 153 с.

39. Арнаутова Ю. Е. Модели истолкования социальной действительности в средние века // *Преподаватель XXI век,* 2019. № 4-2. С. 241–252.

40. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII–XVIII вв. Москва : Просвещение. 1978. 608 с.

41. Архимандрит Августин (Никитин). Аугсбургское вероисповедание – вероучительная книга лютеранства // *Христианское чтение*. 2011. № 2 (37). С. 54-138.

42. Архімович Л., Гордійчук М. Микола Віталійович Лисенко. Життя і творчість. Київ : Державне видавництво УРСР «Мистецтво», 1963. 356 с.

43. Асафьев Б. Избранные труды. Москва : Издательство Академии Наук СССР, 1952. Т. 1: Избранные работы о М. И. Глинке. 400 с.

44. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград : Музыка, 1971. 379 с.

45. Асафьев Б. Симфонические этюды. Ленинград : Музыка, 1971. 264 с.

46. Асоян Ю., Малафеев А. В. Открытие идеи культуры : Опыт русской культурологии середины XIX – начала XX веков. Москва : ОГИ, 2000. 344 с.

47. Афиногенова О. Н. Культ архангела Михаила в Византийской империи : автореф. дисс. … канд. исторических наук : 07.00.03 – всеобщая история (история средних веков) / Центр по изучению Византийской цивилизации Института всеобщей истории РАН. Москва, 2008. 24 с.

48. Баев В. Г. Политические и правовые взгляды канцлера Германии Бисмарка // *Государство и право*. 2008. № 6. С. 88–94.

49. Баев В. Г. Теория христианского государства vs идеи государства как высшего закона в политико-правовых взглядах Отто фон Бисмарка // *Современное право*. 2012. № 4. С. 11-15.

50. Бажанов Н., архимандр. Псалтирь. URL : https://azbyka.ru/otechnik/Nikifor/biblejskaja-entsiklopedija/3215 (дата звернення: 04.04.2019 р.).

51. Байло Н. Музичне мистецтво в житті та діяльності А. Шептицького // *Соціогуманітарні проблеми людини*, 2015. № 8. С. 7-15.

52. Бакач Н. Б. Культурная парадигма как объект социально-философского анализа : автореф. дисс. … канд. философских наук : 09.00.11 – социальная философия / Волгоградский государственный педагогический университет. Волгоград, 1998. 22 с.

53. Бакун М. И. Трактовка жанров духовной музыки в творчестве Франсиса Пуленка : автореф. дисс. … канд. Искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Санкт-Петербургская государственная консерватория (академия) им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2013. 23 с.

54. Балагеоргос Д. Дохи // *Православная энциклопедия.* Москва : Церковно-научный центр «Православная Энциклопедия», 2007. Т. 16. С. 105.

55. Барон Й. Крест и диалог : Теология Креста в свете христианского единства. Санкт-Петербург : Алетейя, 2010. 520 с.

56. Барский В. Карл Мария фон Вебер. URL : www.belcanto.ru/weber.html (дата звернення: 10.10.2019 р.).

57. Барсова И. Симфонии Густава Малера. Москва : Советский композитор, 1975. 496 с.

58. Бархатова С. Романтическая музыкальная драма bel canto // *Музыкальная академия*. 2003. № 1. С. 111–117.

59. Басаргина Е. Г. Традиции классического бельканто в камерно-вокальных произведениях Дж. Россини // *Культурная жизнь Юга России*. 2018. № 2 (69). С. 30–33.

60. Батанов В. Ю. Универсализм композиторской личности в музыкальном искусстве XX – начала XI в. : дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.03 – музыкальное искусство / Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Одесса, 2016. 186 с.

61. Батейщиков А. И., Антось П. А., Рассказова Л. Ф. К вопросу о теологической теории происхождения государства в современных реалиях // *Вестник науки*. 2018. № 1 (1). С. 4-12.

62. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. Москва : КРОН-ПРЕСС, 2000. 502 с.

63. Бекетова Н. В. Праздник русской музыки : «Жизнь за царя» Глинки как национальный миф // *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2004. № 1. С. 20-31.

64. Белобратов А. В. История западноевропейской литературы XIX века. Германия. Австрия. Швейцария : Учеб. для вузов. Москва : Высшая школа, 2003. 239 с.

65. Белый А. Символизм как миропонимание. Москва : Республика, 1994. 336 с.

66. Беляев Д. А. Религиозно-культовая экспликация культуры в философии П. А. Флоренского // *Проблемы современного образования*. 2018. № 3. С. 19-26.

67. Берденникова Е. М. Гомилетические традиции духовных кантат И. С. Баха. Київ : Музична Україна, 2008. 204 с.

68. Бердяев Н. А. Диалектика божественного и человеческого. Москва : АСТ; Харьков : Фолио, 2003. 620 с.

69. Бердяев Н. А. Смысл истории. Новое средневековье. Москва : Канон+ «Реабилитация», 2002. 448 с.

70. Бердяев Н. А. Собрание сочинений : в 4-х т. Paris : YMCA-Press, 1989. Т. 1 : Самопознание. 426 с.

71. Бердяев Н. А. Собрание сочинений : в 4-х т. Paris : YMCA-Press, 1990. Т. 4 : Духовные основы русской революции (Статьи 1917-1918 гг.). Философия неравенства. 598 с.

72. Бердяев Н. А. Стилизованное православие (о. Павел Флоренский) // *П. А. Флоренский : pro et contra.* Санкт-Петербур : РХГИ, 1996. С. 266–284.

73. Бердяев Н. А. Философия неравенства / сост. и отв. ред. О. А. Платонов. Москва : Институт русской цивилизации, 2012. 624 с.

74. Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. Москва : Издательство «Правда», 1989. 608 с.

75. Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства : в 2-х т. Москва : Искусство, 1994. Т. 1. 542 с.

76. Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства : в 2-х т. Москва : Искусство, 1994. Т. 2. 508 с.

77. Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». Москва : Издательский дом «Классика-XXI», 2005. 372 с.

78. Беценко Т. П. Текстово-образні універсалії-закінчення як компоненти архітектоніки народних дум: структура, семантика, поетика // *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2017. № 26. Т. 1. С. 7-9.

79. Бибикова А. А. О композиционной модели месс Антона Брукнера // *Вестник ПСТГУ V : Музыкальное искусство христианского мира*. 2008. Вып. 2 (3). С. 113-136.

80. Бігун О. А. Byzantinum: pro et contra. (Амбівалентність візантійства у творчості Тараса Шевченка) : монографія. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2014. 412 с.

81. Бил Грегори. Символы небесного храма в раннем иудаизме // *Небесный храм в раннем иудаизме и христианстве*. Москва : Институт св. Фомы, 2018. С. 9-65.

82. Білецький Л. Віруючий Шевченко. Вінніпег : УВАН, 1949. 32 с.

83. Більченко Є. Релігійні смисли як спосіб формування «постмодерного християнина»: феноменологічний і культурологічний підхід // *Схід.* 2015. № 6 (138). С. 3-10.

84. Благодарение и хвала. URL : http://damian.ru/_vstrechi/2017-09-29/d6.htm (дата звернення : 08.11.2018 р.).

85. Блок А. Поэзия. Драмы. Проза. Москва : ОЛМА-ПРЕСС, 2001. 799 с.

86. Богатырева Е. В. Пути возможности взаимодействия неотомизма с современным миром // *Вестник Белгородского государственного технологического университета им. В. Г. Шухова*. 2012. № 4. С. 224-227.

87. Богданова О. В. Духовна пісня в лірницькому репертуарі // *Історія української музики : у 7 т. / редкол. : Г. А. Скрипник (голова) та ін.* Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 2016. Т. 1. Кн. 1 : Від найдавніших часів до XVIII століття. Народна музика. С. 325–339.

88. Бодак В. А. Взаємозв’язок культури і культу: православний контекст // *Українське релігієзнавство*. 2005. № 33. С. 7–15.

89. Бодак В. А. Релігія і культура: взаємодія та взаємовплив. Київ–Дрогобич : КОЛО, 2005. 305 с.

90. Борисов А. С. Одному Богу слава! Размышление о кальвинизме, или возвращение к Евангелию. Майкоп : «Christian DVD», 2008. 84 с.

91. Борисов Е. Ю. Культурология П. А. Флоренского : автореф. дисс. … канд. культурологии : 24.00.01 – теория и история культуры / Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма Федерального агентства по культуре и кинематографии. Москва, 2007. 23 с.

92. Боровская Н. Stabat Mater dolorosa. Иконография Марии в сценах Страстей Христовых в итальянской живописи XIII–XIV в. // *Страницы : Богословие, культура, образование.* 2009. № 4. Т. 13. С. 560–583.

93. Бородай Ю. М. Культ // *Новая философская энциклопедия : в 4 т.* Москва : Мысль, 2010. Т. 2. С. 339.

94. Бородай Ю. М. «Культ, религия и культура» // *Новая философская энциклопедия : в 4 т.* Мосвква : Мысль, 2010. Т. 2. С. 340-341.

95. Бородінова М. Пророцька харизма в інтерпретації Т. Шевченка // *Науковий вісник Ужгородського університету*. 2014. Вип. 1 (3). С. 47-49.

96. Бронфин Е. Великий оперный композитор // *Фраккароли А. Россини. Письма Россини. Воспоминания*. Москва : Правда, 1990. С. 3–14.

97. Бронфин Е. Джоаккино Россини. Москва : Советский композитор, 1973. 188 с.

98. Бугашев С. И. Идеология итальянского карбонаризма первой четверти XIX века // *Studia Kulturae*. 2012. № 14. С. 84–102.

99. Бугров К. Д. «Счастья общего творец»: панегирики первых лет царствования Александра I и политическая традиция российсого монархизма // *Документ. Архив. История. Современность.* Екатеринбург : Уральский федеральный университет имени Б. Н. Ельцина, 2016. С. 231-237.

100. Булатова А. Р. Концепция высшей ценности личности в философии Н. А. Бердяева в контексте французского персонализма первой половины XX века // *История философии*. 2017. Т. 22. № 1. С. 121-135.

101. Булгаков С. Н. Священник о. Павел Флоренский // *П. А. Флоренский : pro et contra / сост., вст. ст., примеч. и библиогр. К. Г. Исупова*. Санкт-Петербург : РХГИ, 1996. С. 393-401.

102. Булыгина О. В. Жан Кальвин: политическая теология // *Наука, техника и образование*. 2014. № 2 (2). С. 76-79.

103. Булычёва А. «Князь Игорь» Бородина и Римского-Корсакова // *Opera musicologica*. 2010. № 4 (6). С. 70-99.

104. Бунакова М. Н. Архитектор Андре Ле Нотр и его принципы пространственного построения ландшафтов во французских садах // *Вестник Полоцкого государственного университета. Серия F : Строительство. Прикладные науки*. 2011. № 16. С. 11–20.

105. Буряк Р. Фольклорні акценти поезії Тараса Шевченка «На вічну пам'ять І. Котляревському» // *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2018. Вип. 22. Т. 1. С. 33-37.

106. Бурлака Д. К. Введение в богословскую культурологию (опыт построения генетической онтологии и религиозной аксиологии культуры) // *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*. 2007. Vol. 8. № 2. С. 11-32.

107. Быченкова К. В. Символ власти и власть символа: развитие философских и религиозных представлении о сферичности в контексте становления государственности и права // *Право и государство: теория и практика.* 2015. № 12 (132). С. 9-12.

108. Бычков В. В. Русская теургическая эстетика. Москва : Ладомир, 2007. 743 с.

109. Бычков В. В. Эстетика отцов церкви. Aestetheca Patrum. I. Апологеты. Блаженный Августин. Москва : Ладомир, 1995. 593 с.

110. Бэлза И. Ф. Кароль Шимановский, его роль и значение в развитии польской музыкальной культуры // *Кароль Шимановский. Воспоминания, статьи, публикации* / ред. и сост. И. Никольской и Ю. Крейниной. Мосвква : Советский композитор, 1984. С. 8-23.

111. Важницкий А. Партия Князя Игоря в ряду басовых концепций представления персонажей в русской и украинской классической опере : магистер. раб : 17.00.03 / Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Одесса, 2019. 68 с.

112. Валери П. Об искусстве. Москва : Искусство, 1993. 512 с.

113. Валькова В. Б. Соната // *Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах.* [Гл. ред. Ю. Келдыш]. Москва : Советская энциклопедия, 1981. Т. 5: СИМОН-ХЕЙЛЕР. Стлб. 193-200.

114. Ван Мінцзе. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості (Г. Доніцетті, Ш. Гуно, М. Римський-Корсаков, Дж. Пуччіні) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2020. 16 с.

115. Варакина Г. В. Основные этапы истории европейского искусства : Учебное пособие. Ростов-на-Дону : Феникс, 2006. 183 с.

116. Варнавская В., Филатова Т. В поисках гармонии // *Музыкальная академия.* 1996. № 2. URL : shukh.narod.ru/MusAcademia.html (дата звереннння: 20.11.2019 р.).

117. Василик В. В. Отражение жизни церкви империи в памятниках византийской гимнографии : дисс. … доктора исторических наук : 24.00.01 – история и теория культуры / Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург, 2016. 672 с.

118. Васіна Т. «Gloria» Ф. Пуленка : проблема жанрово-інтонаційних витоків // *Київське музикознавство*. Київ, 2010. Вип. 35. С. 212-219.

119. Вебер К. М. Жизнь музыканта // *Советская музыка*. 1935. № 10. С. 82-88.

120. Вебер М. Избранное : Протестантская этика и дух капитализма. Москва : РОССПЭН, 2006. 656 с.

121. Вейдле В. Культура и религия // *Вестник русского студенческого христианского движения.* Париж–Нью-Йорк, 1965. Т. IV. № 79. С. 14-21.

122. Вейнсток Г. Джоаккино Россини. Принц музыки. Москва : ЗАО Центрполиграф, 2003. 495 с.

123. Вербецька-Шокот І. В. Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть : автореф. дис. … канд.

мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2007. 20 с.

124. Вербецька-Шокот І. Межі та безмежність художнього часопростору в Реквіємі «Lux aeterna» М. Шуха // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* 2009. Вип. 25. С. 113-118.

125. Виставкіна О. І. Зингшпіль як жанрова модель у становленні німецької опери URL : www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/chasopys/2011_3/07_vystavkina.pdf (дата звернення: 03.07.2011).

126. Воденко К. В. Религиозно-философская концепция культуры (по работам П. А. Флоренского) : автореф. дисс. … канд. философских наук : 09.00.13 – религиоведение, философская антропология и философия культуры / Ростовский государственный университет. Ростов-на-Дону, 2006. 23 с.

127. Волжин С. В. Теология креста (theologia crucis) Мартина Лютера и история спасения // *Реформация и протестантизм в мировой истории. К 500-летию Реформации Мартина Лютера: сборник тезисов и докладов.* Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское Общество Мартина Лютера, 2017. С. 19-25.

128. Волынский Э. И. Кароль Шимановский. 1882–1937 : Краткий очерк жизни и творчества. Ленинград : Музыка, 1974. 86 с.

129. Воробьева Е. Ю. Герменевтика гимна. Часть 1 // *Социум и власть*. 2014. № 6 (50). С. 128-134.

130. Вороніна М. О. Особливості трактування євангельських сюжетів у французькій ораторії другої половини XIX ст. крізь призму історії жанру («Дитинство Христа» Г. Берліоза та «Марія Магдалина» Ж. Массне) : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 18 с.

131. Воцелка К. История Австрии. Культура, общество, политика. Москва : Весь мир, 2007. 512 с.

132. Гагаев А. А., Гагаев П. А. О благодарно-метафизической основе духовности человека // *XXI век : Итоги прошлого и проблемы настоящего плюс.* 2015. Т. 2. № 6 (28). С. 35-44.

133. Гайдамак А. Русский ампир. Москва : Трилистник, 2006. 167 с.

134. Галатенко Ю. Н. Пьетро Метастазио – гений итальянской либреттистики // *Театр. Живопись. Кино*. 2012. № 3. С. 159–169.

135. Галликанизм // *Христианство. Энциклопедический словарь в трех томах* / Ред. С. Аверинцев. Москва : Большая Российская энциклопедия, 1993. Т. 1. С. 398-399.

136. Галушко М. Вебер и немецкий романтизм // *Советская музыка*. 1987. № 7. С. 80-85.

137. Гареева Ш. Д., Платонова С. М. Образ князя Игоря в одноименной опере А. П. Бородина // *Современные тенденции развития науки и технологий*. 2016. № 4-5. С. 122-124.

138. Гарин И. И. Что такое этика, культура, релиия? Москва : ТЕРРА – Книжный клуб, 2002. 848 с.

139. Гарькава І. О. Християнські ідеї та образи в українській музичній культурі кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. … канд.. мистецтвознавства : 26.00.01 – теорія та історія культури / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. 192 с.

140. Гачев Г. Национальные образы мира : Курс лекций. Москва : Издательский центр «Академия», 1998. 432 с.

141. Гачев Г. Образы Божества в культуре : Национальные варианты. Москва : Академический проект; Культура, 2016. 891 с.

142. Гегель Г. Лекции по истории философии. URL : https://mybook.ru/author/fridrih-gegel/lekcii-po-istorii-filosofii-2/read/ (дата звернення: 05.09.2019 р.).

143. Гегель Г. В. Ф. Лекции по истории философии : в 3-х книгах. Санкт-Петербург : Наука, 1993. Кн. 1. 350 с.

144. Гейрингер К. Иоганнес Брамс. Москва : Музыка, 1965. 432 с.

145. Гелитович М. Українські ікони «Спас у Славі». Львів : Друкарські куншти, 2005. 96 с.

146. Гиллер Ф. Беседы с Россини // *Фраккароли А. Россини. Письма Россини. Воспоминания.* Москва : Правда, 1990. С. 446–472.

147. Гимн Кэдмона. URL : http://samlib.ru/z/zaslawskij_w_a/anglosaxon.shtml (дата звернення: 19.11.2018 р.).

148. Гливинский В. В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского. Исследование. Донецк : Издательство «Донеччина», 1995. 192 с.

149. Gloria Вивальди. URL : https://barucaba.livejornal.com/133893.html (дата звернення: 30.01.2020 р.).

150. Глорія (жанр). [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Глорія_(жанр) (дата звернення : 20.01.2020 р.).

151. Gloria in excelsis Deo. URL: https://gregorianica.ru/index.php/g/54-gloria-in-excelsis (дата звернення: 20.01.2020 р.).

152. Gloria in excelsis Deo. [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу : https://ru.wikipedia.org/wiki/Gloria_in_excelsis_Deo (дата звернення: 20.01.2020 р.).

153. Глория. URL : https://ru.wiktionary.org/wiki/Глория (дата звернення: 12.11.2018 р.).

154. Гнатюк Я. С. Український кордоцентризм у конфлікті міфологій та інтерпретацій : Монографія. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2010. 184 с.

155. Голяховский С. Кароль Шимановский. Москва : Музыка, 1982. 143 с.

156. Гончарова Л. С. Культ и религиозная традиция в философии культуры В. В. Розанова // *Вопросы культурологии*. 2009. № 9. С. 20-22.

157. Гордеева Т. Ю. Певческая культура григорианского хорала и проблема «невыразимого» // *Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств.* 2016. № 2. С. 92–98.

158. Горичева Т. М. Православие и постмодернизм. Ленинград : Издательство Ленинградского университета, 1991. 64 с.

159. Горський В. С. Філософія в українській культурі : методологія та історія. Філософські нариси. Київ : Центр практичної філософії, 2001. 236 с.

160. Готика. URL : arx.novosibdom.ru/node/446 (дата звернення: 12.12.2019 р.).

161. Грабар А. Император в византийском искусстве. Москва : Ладомир, 2000. 328 с.

162. Грабович Г. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка [пер. з англ. Соломії Павличко]. Київ : Часопис «Критика», 1998. 207 с.

163. Грачев В. Н. «Золотой ход» валторн сквозь призму христианской символики // *Музыкальная академия*. 2006. № 2. С. 207-214.

164. Грачев В. Н. Простая музыка А. Пярта и В. Мартынова: о претворении остинатной повторности // *Музыковедение*. 2011. № 10. С. 9-14.

165. Грачев В. Н. Религиозная музыка А. Пярта : восхождение к традиции неразделенной церкви. URL : www.art-education.ru/sites/default/files/jornal_pdf/grachev_07_03_2010.pdf (дата звернення: 22.08.2017 р.).

166. Грачев В. Н. РелигиознаямузыкаА. Пярта и В. Мартынова: традиция, стиль : автореф. дисс. … доктора искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Военный институт (Военных дирижеров) Военного университета. Саратов, 2013. 49 с.

167. Грачев В. Н. С. Танеев – А. Пярт и В. Мартынов: линия пророчества в музыкальной культуре отечества // *Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1915-2015 : сб. статей к 100-летию со дня смерти*. Москва : Научная библиотека, 2015. С. 148-159.

168. Грецький Схід та Україна. Листи грецького духовенства XVIII століття в фондах Інституту рукопису ЦНБ ім. В. І. Вернадського. Київ : НАН України. Центральна наукова бібліотека імені В. І. Вернадського. Інститут рукопису, 1994. 97 с.

169. Грибанова Л. М. Дохристианские корни православного хорового искусства // *Единство или разделение: выбор христиан в XXI веке.* Курск : Курский государственный университет, 2019. С. 10-15.

170. Грибков Т. Містичне вчення Йоганна Таулера і Григорій Сковорода // *Переяславські Сковородинські студії.* 2013. Вип. 2. С. 175-179.

171. Григорианский хорал : сб. науч. тр. Москва : МГК имени П. И. Чайковского, 1997. 221 с.

172. Грица С. Й. Думи в синтезі слова, музики та виконавства // *Українські народні думи : у 5 т. / упоряд. : М. К. Дмитренко, Г. В. Довженок (тексти) , С. Й. Грица (мелодії) ; передмови : М. К. Дмитренка , С. Й. Грици.* Київ : ІМФЕ НАН України, 2009. С. 33-118.

173. Гришин Е. В. П. Тейяр де Шарден и П. Клодель в контексте католического возрождения во Франции первой половины XX века // *Религиоведение*. 2010. № 2. С. 134-140.

174. Громов М. Н. Структура и типология русской средневековой философии. Москва : РАН. Институт философии, 1997. 289 с.

175. Губман Б. Л. Символ веры Ж. Маритена. URL : http://yakov.works/library/13_m/ar/iten_09.htm (дата звернення: 05.02.2020 р.).

176. Гудимова С. А. Кароль Шимановский и традиции польской музыкальной культуры // *Советское славяноведение*. 1983. № 5. С. 40-47.

177. Гудман Ф. Магические символы. Москва : Золотой век, 1995. 289 с.

178. Гузєєва В. В. Вокальна симфонія. Класична модель та різновиди жанру : автореф. дис. …канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1997. 24 с.

179. Гулецки И. Manus misterialis : символика формы ренессансной мессы // *Opera musicologica*. 2009. № 1. С. 32-81.

180. Гуменюк Т. К. Культура початку третього тисячоліття : дискурс нового світовідчуття // *Вісник НАКККіМ*. 2019. № 2. С. 8-11.

181. Гуменюк Т. К. Нове світовідчуття «commencement de siecle» як феномен культури: світоглядні настанови і художньо-естетичні виміри // *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2017. № 4. С. 76-95.

182. Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз : дис. доктора філософських наук : 09.00.08 / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2002. 395 с.

183. Гумерова Г. А. Философия культуры русских религиозных мыслителей XX века : дисс. … канд. культурологических наук : 24.00.02 – историческая культурология / Нижневартовский государственный педагогический институт. Нижневартовск, 1997. 117 с.

184. Гумилев Л. Поиски вымышленного царства (Легенда о «государстве пресвитера Иоанна»). Москва : АЙРИС-пресс, 2014. 432 с.

185. Гумилев Л. Ритмы Евразии: эпохи и цивилизации / Предисл. С. Б. Лаврова. Москва : Экопрос, 1993. 576 с.

186. Гуревич П. С. Философия культуры: Пособие для студентов гуманитарных вузов. Москва : «Аспект Пресс», 1995. 288 с.

187. Гуренко В. Л. Концепты «культура» и «религия» в религиозной философии и культуре XX века : дисс. … канд. философских наук : 09.00.13 / Волгоградский государственный университет. Волгоград, 2018. 165 с.

188. Гурин С. Мифологема царской власти. URL : https://www.topos.ru/article/6690 (дата звернення: 23.03.2020 р.).

189. Гурин С. П. О славе Божией // *Труды Саратовской православной духовной семинарии.* 2009. № 3. С. 94-110.

190. Гусарчук Т. Духовна творчість М. В. Лисенка : зовнішні та внутрішні контексти // *Микола Лисенко та українська композиторська школа. До 160 річчя від дня народження М. В. Лисенка : збірник наукових праць.* Київ, 2004. С. 214-220.

191. Давидова М. Г. «Христос Царь Славы». Иконография Креста и Распятия. URL : https://www.portal-slovo.ru/art/44085.php (дата звернення: 12.01.2020 р.).

192. Данилова О. С. Французское «славянофильство» конца XIX – начала XX века : автореф. дисс. … канд. исторических наук : 07.00.03 – всеобщая история (новая и новейшая история) / Уральский государственный университет имени А. М. Горького. Екатеринбург, 2005. 27 с.

193. Даниэль С. М. Европейский классицизм. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2003. 304 с.

194. Даркевич В. П. Народная культура средневековья : светская праздничная жизнь в искусстве IX – XVI веков. Москва : Наука, 1988. 344 с.

195. Девятова Н. Н. Рихард Вагнер в контексте культурфилософской мысли Германии и России XIX – начала XX веков : автореф. дис. … канд. философских наук : 24.00.01 – теория и история культуры / Мордовский государственный университет. Саранск, 2001. 16 с.

196. Демина В. Н. Музыка «викториальных» торжеств эпохи Петра I (о путях становления русской светской культуры) : дисс. … канд. Искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2009. 375 с.

197. Демина В. Н. Хваление Бога и славление царя в песнопениях чина «Заздравной чаши» Алексея Михайловича // *Culture and Civilization.* Vol. 7. Is 6 A. C. 390-396.

198. Демченко А. И. Концепты романтического мирочувствования. URL: http://old.sarcons.ru/tl_files/Publikacii/Demchenko/08%20Koncepty%20romantic heskogo%20mirochuvstvija.pdf (дата звернення: 26.12.2019 р.).

199. Де Санктис Ф. История итальянской литературы: в 2-х т. Москва : Прогресс, 1964. Т. 2. 652 с.

200. Джарман О. А. Некоторые аспекты культа правителя в эллинистическом культурном обществе // *Христианское чтение*. 2013. № 3. С. 165-234.

201. Джоаккино Россини. Избранные письма, высказывания, воспоминания. Ленинград : Музыка, 1968. 231 с.

202. Джонстон У. Австрийский ренессанс. Москва : Московская школа политических исследований, 2004. 640 с.

203. Дзюба І. Тарас Шевченко. Життя і творчість. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 718 с.

204. Дианин С. Бородин. Жизнеописание, материалы и документы. Москва : Музгиз, 1955. 378 с.

205. Диллон М., Кэршоу Чедвик Н. История кельтських королей. Москва : Вече, 2006. 511 с.

206. Дмитренко М. Українські народні думи як феномен традиційної культури // *Українські народні думи : у 5 т. / упоряд. : М. К. Дмитренко, Г. В. Довженок (тексти) , С. Й. Грица (мелодії) ; передмови : М. К. Дмитренка , С. Й. Грици.* Київ : ІМФЕ НАН України, 2009. С. 6-32.

207. Дмитриева Н. М. Этическая загрузка концепта «радость» в церковнославянском и древнерусском языках // *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия : русский и иностранные языки и методика их преподавания*. 2015. № 4. С. 23-30.

208. Добиаш-Рождественская О. А. Культ св. Михаила в латинском Средневековье. V–XIII века. Петроград : Экономическая Типо-Литография, 1917. 395 с.

209. Доксология. [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу : https://ru.wikipedia.org/wiki/Доксология (дата звернення: 23.12.2017 р.).

210. Домбраускене Г. Н. Аксиологическая природа и специфика религиозной символики немецкого протестантского хорала // *Вестник МГУКИ*. 2012. № 4 (48). С. 235-240.

211. Домбраускене Г. Н. Метатекст протестантского хорала: семиотический континуум в музыкальной культуре Запада и Востока : автореф. дисс. … доктора искусствоведения : 17.00.09 – теория и история искусства / Саратовский Морской государственный университет имени адмирала Г. И. Невельского. Саратов, 2014. 53 с.

212. Домбраускене Г. Н. Музыкальное творчество в протестантской культурной среде // *Приволжский научный вестник*. 2013. № 1 (17). С. 77-84.

213. Домбраускене Г. Н. Семантический синкретизм гимна «Allein Gott in der Höh'sei Ehr» («Песнь ангелов») и принцип декорирования инициала средствами музыкального языка // *Проблемы музыкальной науки.* 2013. № 2 (13). С. 241-245.

214. Доусон К. Г. Религия и культура / пер. с англ., вст. ст., коммент. Кожурин К. Я. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 281 с.

215. Драч И. С. Опера классического бельканто : парадоксы осмысления // *Ars inter Culturas*. 2010. № 1. С. 107–120.

216. Дробиш А. А. Релігійний світогляд як основа творчості Антона Брукнера // *Часопис національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2016. № 1 (30). С. 65-73.

217. Дробиш А. А. Утілення канонічного тексту «Te Deum» Антона Брукнера // *Часопис національної музичної академії імен П. І. Чайковського.* 2015. № 1. С. 27-33.

218. Дроздовський Д. Постмодерн помер. Хай живе пост-постмодерн. URL : litakcent.con/2013/05/17/postmodernism-pomer-haj-zhyve-post-postmodernism (дата звернення: 18.04.2019 р.).

219. Друскин М. История зарубежной музыки. Вторая половина XIX века. Москва : Музыка, 1980. Вып. 4. 528 с.

220. Друскин М. С. Пассионы и мессы И. С. Баха. Ленинград : Музыка, 1976. 168 с.

221. Дьячкова Н. А. Концепт «радость» в православном дискурсе. URL : http://www.uralsky-missioner.ru/doc/91 (дата звернення: 11.02.2020 р.).

222. Дюби Ж. Время соборов. Искусство и общество 980–1420 годов / пер. с фр. М. Ю. Рогиновой, О. Е. Ивановой, коммент. Д. Э. Харитоновича. Москва : Ладомир, 2002. 379 с.

223. Евангельский словарь библейского богословия / под ред. Уолтера Элуэлла. Санкт-Петербург : «Библия для всех», 2000. 1232 с.

224. Евдокимов А. С. Английский антем XVI – первой половины XVIII века. Особенности воплощения библейского текста : дисс. … канд. Искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 2019. 25 с.

225. Евдокимова Ю., Симакова Н. Музыка эпохи Возрождения: Cantus prius factus и работа с ним. Москва : Музыка, 1982. 252 с.

226. Егорова М. Н. Рерихи о культуре. URL : http://nowimir.ru/DATA/050029.htm (дата звернення: 15.12.2019 р.).

227. Елисеев И. А., Полякова Л. Г. Словарь литературведческих терминов. Ростов-на-Дону : Феникс, 2002. 320 с.

228. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гавришенко В. М., 2015. 912 с.

229. Еремеева Н. В. Просвещение и пиетизм: к истории трансформации нравственных требований протестантизма // *Вестник Русской христианской гуманитарной академии.* 2016. Т. 17. № 1. С. 215-223.

230. Ерёменко Г. А. Музыкальные коды Ренессанса в творчестве И. Ф. Стравинского // *Вестник музыкальной науки.* 2014. № 4 (6). С. 78-87.

231. Ермичев А. А. «Я всегда был ничьим человеком…» // *Н. А. Бердяев: pro et contra. Кн. 1. / Сост., вст. ст. и примеч. А. А. Ермичева*. Санкт-Петербург : РХГИ, 1994. С. 8-22.

232. Жданова А. Н. Св. Амвросий Медиоланский и его гимны : автореф. дисс. … канд. Искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки. Новосибирск, 2000. 23 с.

233. Желтков М. С., Лозовая И. Е., Ефимова Н. И. Аллилуйя. URL : http://www.pravenc.ru/text/114768.html (дата звернення: 18.12.2019 р.).

234. Жизнеописание епископа Игнатия (Брянчанинова). Москва : Издательство им. свт. Игнатия Ставропольского ; Российская национальная библиотека, 2002. 512 с.

235. Жильсон Э. Дух средневековой философии / пер. с французского Г. В. Вдовиной. Москва : Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2011. 560 с.

236. Житомирский Д. В. Музыкальная эстетика Э. Т. А. Гофмана // *Житомирский Д. В. Избранные статьи*. Москва : Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1981. С. 14-77.

237. Жулковський Б. Ігор Стравинський і православна церква // *Нова педагогічна думка*. 2018. № 1 (93). С. 147-150.

238. Журавльова С. С. Українська панегірична поезія доби Бароко в умовах російського колоніалізму // *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : «Літературознавство»*. 2014. № 39. С. 78–81.

239. Заболотских Л. В. Национальная концептосфера как фактор формирования культурной картины мира (на примере Австрии) : дисс. … канд. культурологии : 24.00.01 – теория и история культуры / Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. Москва, 2018. 172 с.

240. Забулионите А. К., Виноградова Е. В. Миракль как содержательная форма средневекового театра // *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение.* 2016. № (23). С. 40-54.

241. Завісько Н. З. Прояви кордоцентризму в українській музичній культурі : автореф. дис. … канд. Мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2013. 17 с.

242. Заморникова К., Катунян М. «Fratres» Арво Пярта – молитва в музыке // *Lietuvos muzikologija*. 2011. Т. 12. С. 111-134.

243. Захарова Л. И., Махлуф Суккар. Ментальная и языковая репрезентация концепта «радость» в исламском и христианском вероучениях // *Современные проблемы лингвистики и методики преподавания русского языка в ВУЗе и школе*. 2016. № 26. С. 9-12.

244. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в. Москва : Музыка, 1983. 77 с.

245. Захарова П. В. «Блаженны страдальцы» : о семантической организации музыки И. Брамса // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2009. № 1. С. 180-193.

246. Захарова П. В. Топосы музыки И. Брамса // *Научный вестник Московской консерватории*. 2011. № 1. С. 143-151.

247. Захаров Тихон, иером. Слава истинная и слава тщетная // *Сборник трудов Иваново-Вознесенской духовной семинарии*. 2018. № 1 (5). С. 62-79.

248. Зеліско Л. І. Процеси інкультурації у християнській культурі України // *Вісник НАКККіМ*. 2014. № 4. С. 22-26.

249. Зенкин К. В. Музыка – Эйдос – Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. Москва : Памятники исторической мысли, 2015. 464 с.

250. Зибцев В. М. Українське православ'я: господарський менталітет // *Вісник Одеського національного університету. Соціологія і політичні науки*. 2009. Т. 14. № 13. С. 293-300.

251. Зимовец Л. Г., Пушкарь А. И. Теология культуры Н. А. Бердяева // *Соловьевские исследования*. 2014. № 3 (43). С. 111-120.

252. Зимовец Л. Г. Типология культуры у Н. Бердяева // *Гуманитарные и социальные науки*. 2011. № 3. С. 224-232.

253. Зорина А. АлександрПорфирьевич Бородин. Москва : Музыка, 1987. 192 с.

254. Зусман В. Г. Ключевые концепты австрийского культурного мира. Постановка проблемы // *Вестник НГЛУ*. 2010. Вып. 10. С. 152-158.

255. Иванова В. Я. Образ парадигма мандорлы как композиционная матрица изображения в древнерусской иконе // *Вестник Иркутского ГТУ*. 2012. № 2 (61). С. 219-226.

256. Иванова В. Я. Основные структурообразующие единицы иконописого дискурса: мандорла, гора (лествица), свет // *Вестник Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств*. 2012. № 2 (3). С. 53-61.

257. Иванова Е. Р. Литература бидермейера в Германии XIX века. Москва : Прометей МПГУ, 2007. 248 с.

258. Иванова О. Н. Gesamtkunstwerk : культурфилософские основания, их репрезентация в теоретическом и художественном наследии Р. Вагнера : автореф. дисс… канд. Культурологии : 24.00.01 – теория и история культуры / Костромской государственный университет им. Н. А. Некрасова. Кострома, 2007. 18 с.

259. Иванов В. И. Дионис и прадионисийство : монография и статьи. Санкт-Петербург : Алетейя, 1994. 350 с.

260. Иванько Н. Г. Stabat Mater в богослужении и композиторском творчестве (к проблеме жанровой модели) : автореф. дисс. … канд. Искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2006. 22 с.

261. Иващенко Т. С. Мифопоэтическая интерпретация культуры средневековой Европы в творчестве Рихарда Вагнера : дисс … канд. Культурологии : 24.00.02 – историческая культурология / Нижневартовский государственный педагогический университет. Нижневартовск, 1999. 150 с.

262. Игнатенко Е. А. Пярт: «Канон покаянен»: традиционные жанры в современной музыкальной практике // *Київське музикознавство*. 2000. Вип. 5. С. 77-81.

263. Ігнатенко Є. В. Ісихазм і грецький спів на українських та білоруських землях у другій половині XVI – XVII століть // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2017. Вип. 119. С. 149–169.

264. Ідзьо В. Митрополит Андрій Шептицький на шпальтах російської преси та часопису українців Росії «Украинская жизнь» у 1914-1917 роках. Львів : СПОЛОМ, 2007. 54 с.

265. Иерофей (Влахос). Страдания и смерть Христовы. URL : http://npuspb.ru/2015/04/10/mitr-ierofej-vlaxos-stradaniya-i-smert-xristovy/ (дата звернення: 12.12.2019 р.).

266. Ізотова Н. П. Текстовий концепт ШЛЯХ ДО СЛАВИ в англомовних біографічних романах XX століття: семантико-когнітивний та наративний аспекти : автореф. дис. … канд. філологічних наук : 10.01.04 – германські мови / Київський національний лінгвістичний університет. Київ, 2009. 21 с.

267. Иконникова С. Н. История культурологических теорий. Санкт-Петербург: Питер, 2005. 474 с.

268. Иконография Иисуса Христа. [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу : https://ru.wikipedia.org/wiki/Иконография_Иисуса_Христа (дата звернення: 18.01.2020 р.).

269. Іларіон, митр. Візантія й Україна. До праджерел української православної віри й культури. Вінніпег : Українське наукове православне богословське товариство, 1954. 96 с.

270. Іларіон, митр. Дохристиянські вірування українського народу : Історико-релігійна монографія. Київ : АТ «Обереги», 1994. 424 с.

271. Іларіон, митр. Твори. Вінніпег : Trident Press Ltd, 1957. Т. 1: Філософські містерії. 336 с.

272. Иов (Гумеров). Что такое «слава» в христианском понимании? URL : pravoslavie.ru/7140.html (дата звернення: 08.11.2018 р.).

273. Иоффе И. И. Избранное. Часть 2. Культура и стиль. Москва : ООО «РАО Говорящая Книга», 2010. 927 с.

274. Иоффе И. И. Мистерия и опера. Немецкое искусство XVI–XVIII вв. // *И. И. Иоффе. Избранное. Часть 2. Культура и стиль*. Москва : ООО «РАО Говорящая книга», 2010. С. 659-900.

275. История культурологии: учебник для аспирантов и соискателей ученой степени кандидата наук / под ред. доктора философских наук, проф. А. П. Огурцова. Москва : Гардарики, 2006. 383 с.

276. Історія українського козацтва: нариси: у 2 т. / редкол. : В. А. Смолій (відп. ред.) та ін. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. Т. 1. 800 с.

277. Исупов К. Г. Павел Флоренский: наследие и наследники // *П. А. Флоренский : pro et contra / сост., вст. ст., примеч. и библиогр. К. Г. Исупова*. Санкт-Петербург : РХГИ, 1996. С. 7-29.

278. Каждан А. П. Византийская культура (X–XII вв.). Санкт-Петербург : Алетейя, 2006. 280 с.

279. Казарян Г. Семантическая продуктивность иконических символов в музыкальных контекстах (И. С. Бах, Д. Д. Шостакович) // *Критика и семиотика*. 2012. Вып. 16. С. 106-117.

280. Калашник М. П., Татарнікова А. А. Уславлення любові єднання у триптиху сценічних кантат К. Орфа // *Традиції і новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. праць.* Харків: ХДАДМ, 2020. № 1. С. 44-48.

281. Калениченко А. Кароль Шимановський і Україна: нові погяди, матеріали та перспективи // *Історіографічні дослідження в Україні.* 2003. № 13. С. 461-493.

282. Каллист (Уэр), митрополит. Таинство человеческой личности. URL : https://azbyka.ru/otechnik/Kallist_Uer/tainstvo-chelovecheskoj-lichnosti/ (дата звернення: 15.12.2019 р.).

283. Калошина Г. Е. Теологические концепции в творчестве Оливье Мессиана // *Проблемы музыкальной науки*. 2011. № 2 (9). С. 92-97.

284. Калошина Г. Черты мистерии во французской музыке XX века // *Музыкальная академия*. 2008. № 3. С. 165-170.

285. Кальченко Е. В. Месса в музыке XX века: к проблеме неоканона : дисс. … канд. Искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2016. 281 с.

286. Каменева А. Медитативность в структуре художественного сознания (на материале мессы «И сказал я в серце моем» М. Шуха) // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* 2018. Вип. 49. С. 128-140.

287. Каменєва А. С. Жанр молитви в хоровій творчості Михайла Шуха (на прикладі духовного концерту «Откровения блаженного Иеронима») // *Вісник ХДАДМ.* 2019. № 2. С. 109-114.

288. Каминская-Маркова Е. Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности. Одесса : Астропринт, 2015. 532 с.

289. Канарский А. С. Диалектика эстетического процесса. Київ : ЗАО «Мироновская типография», 2008. 378 с.

290. Карелин Рафаил, архим. О благодарности. URL : https://azbyka.ru/blagodarnost#o-blagodarnosti (дата звернення: 06.02.2020 р.).

291. Карельский А. В. Метаморфозы Орфея : Беседы по истории западных литератур. Вып. 3: Немецкий Орфей / Сост. А. Б. Ботникова, О. Б. Вайнштейн. Москва : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2007. 608 с.

292. Карман Е. В. Музыкальная риторизация текста в славильных антемах Уильяма Берда // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики.* Тамбов : Грамота, 2015. № 8 (58) : в 3-х частях. Ч. 1. С. 85-90.

293. Катасонов В. Н. По следам «философии культа» священника Павла Флоренского. URL : http://katasonov-vn.narod.ru/statji/razdel1/1-5_v.n.katasonov_po_sledam_filosofii_kulta_svjash.htm (дата звернення: 22.12.2017 р).

294. Катунян М. И. Плач Иеремии: сакральное слово и неоканонический стиль Владимира Мартынова // *Слово и музыка: Научные труды МГК им. П. И. Чайковского.* Сб. 36. Москва, 2002. С. 341-351.

295. Кенигсберг А. К. От Обера до Массне: 24 французские оперы XIX века. История создания, сюжет, музыка. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2013. 296 с.

296. Кенигсберг А. Россини. Stabat Mater. URL : https:www.belcanto.ru/or-rossini-stabat.html (дата звернення: 07.04.2019 р.).

297. Киндюхина Е. А. Музыкальный театр Франсиса Пуленка : автореф. дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Российская академия музыки им. Гнесиных. Москва, 2011. 27 с.

298. Кино. Энциклопедический словарь. Москва : Советская энциклопедия,1986. 640 с.

299. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2-х т. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. Т. 2. 590 с.

300. Кириллина Л. В. Гендель. Москва : Молодая гвардия, 2017. 479 с.

301. Кириллина Л. В. Загадки «Торжественной мессы» // *Музыкальная академия*. 2000. № 1. С. 9-28.

302. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III : Поэтика и стилистика. Москва : Издательский дом «Композитор», 2007. 376 с.

303. Кириллина Л. Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века. *Музыкальная академия*. 1995. № 1. С. 60-71.

304. Кириченко А. Концепція «світового театру» в оперній творчості німецьких композиторів другої половини XX – початку XXI століття : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музыкальное искусство / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 208 с.

305. Кирьянов Дм. Христианская философия Этьена Жильсона // *Ежегодная Богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета*. 2009. Т. 1. № 19. С. 129-136.

306. Киселева Е. Е. Drammi per musica Пьетро Метастазио «Артаксеркс» и «Король-пастух» // *Театрон.* 2011. № 2. С. 35–46.

307. Клейн Иоахим. Похвала властителю: панегирическая поэзия и русский абсолютизм // *Slovene*. 2015. Т. 4. № 2. С. 36-71.

308. Клочек Г. Д. Шевченкове слово: спроби наближення. Кіровоград : Умекс-ЛТД, 2014. 416 с.

309. Клюйкова О. В. Маленькая повесть о большом композиторе, или Джоаккино Россини. Москва : Музыка, 1990. 192 с.

310. Книга друидов: [антология] / сост. А. А. Галат. Санкт-Петербург : Амфора, ТИД Амфора; РХГА, 2011. 313 с.

311. Ковалів Ю. Ода // *Літературознавча енциклопедія : У двох томах / авт.-укл. Ю. І. Ковалів.* Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. С. 143-144.

312. Ковалів Ю. Похвала // *Літературознавча енциклопедія : У двох томах / Авт.-укл. Ю. І. Ковалів.* Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. С. 175.

313. Ковнацкая Л. Английская музыка XX века (истоки и этапы развития): Очерки. Москва : Советский композитор, 1986. 216 с.

314. Когут Т. В. Духовні твори Франсіса Пуленка: особливості прочитання сакральних текстів : дис. … канд. Мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2017. 219 с.

315. Кожурин К. Я. «Когда пророки молчат…» (социолоия религии Кристофера Доусона) // *Доусон К. Г. Религия и культура / пер. с англ., вст. ст., коммент.: Кожурин К. Я.* Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. С. 5-35.

316. Козаренко О. Бідермаєр як актуальна стильова модель української музики // *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОДМА ім. А. В. Неждановоï*. Одеса : Друкарський дім, 2009. Вип. 10. С. 152-157.

317. Козаренко О. Тарас Шевченко та Микола Лисенко : акмеологічний рівень спілкування особистостей // *Вісник Львівського університету. Серія : мистецтвознавство.* 2014. Вип. 15. С. 19-22.

318. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 286 с.

319. Козлова Т. А. Славословие как выражение величайшей благодарности // *Актуальные проблемы современности в научном и творческом осмыслении студентов, аспирантов и докторантов*. Москва : «Перо», 2017. URL : https://elibrary.ru/item.asp?id=28337223 (дата звернення: 18.11.2018 р.).

320. Колесса Ф. Формули закінчення в українських народних думах у зв'язку з питанням про наверстування дум // *Записки Наукового товариства імені Шевченка. 1937. Т. 155. Праці філологічної секції*. С. 29-67.

321. Колодний А. Україна в її релігійних виявах : монографія. Львів : Сполом, 2005. 336 с.

322. Колпакова Г. С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. Санкт-Петербург : Издательская Группа «Азбука-классика», 2010. 528 с.

323. Кондаков Н. П. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Москва : Паломникъ, 2001. 242 с.

324. Конен В. История зарубежной музыки. Москва : Музыка, 1972. Выпуск третий. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. 526 с.

325. Коннов В. Антон Брукнер и Вена на рубеже XIX-XX веков // *Музыкальная академия*. 2006. № 4. С. 172-181.

326. Кононенко В. Концепти українського дискурсу : монографія. Київ-Івано-Франківськ : «Плай», 2004. 248 с.

327. Конончук Д. В., Ячин С. Е. Культурная парадигма: опыт концептуального осмысления // *Ойкумена.* 2012. № 2. С. 7–13.

328. Конрад Н. И. Избранные труды. История. Москва : Наука, 1974. 472 с.

329. Консон Г. Концепция мировоззрения Г. Ф. Генделя в контексте его ораториального творчества // *Международный отдел. International Division.* 2017. № 1. С. 74-87.

330. Копиця М. М. В. Лисенко в епістолярній спадщині. На перегуку століть // *Музична україністика: сучасний вимір: збірник наукових статей : Постать Миколи Лисенка в європейському і національному історико-культурному контексті.* Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 2012. Вип. 7. С. 364-368.

331. Кораблева М. Д. Радость как ценностный компонент религиозных культур // *Культура и цивилизация*. 2017. Т. 7. № 2А. С. 424-434.

332. Корецкая М. А. Прадоксы христианской теологии власти: монотеизм и амбивалентность сакрального // *Mixtura Verborum'2014: Жизнь в параллельных мирах : философский ежегодник / под общ. ред. С. А. Мишаева.* Самара : Самарская гуманитарная академия, 2015. С. 97-133.

333. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури: підручник для студентів вищих навчальних закладів / До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.

334. Корній Л. П. Тарас Шевченко і Микола Лисенко : націокультурні та музично-стильові рефлексії // *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2014. № 1 (22). С. 15-25.

335. Коробейников С. С. Фуга XIX века в стилевом контексте музыкального романтизма: На примере произведений Ф. Мендельсона и М. Регера : дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Новосибирская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки. Новосибирск, 2001. 161 с.

336. Косянчук О. О. Ґенеза та еволюція жанру оди в українській поезії XVI – XX століть : автореф. дис. … канд. філологічних наук : 10.01.01 – українська література / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2011. URL : https://studfile.net/preview/8114413/ (дата звернення: 02.03.2019 р.).

337. Косянчук О. О. До питання про одичну поезію в давній українській літературі // *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених.* Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. 2010. Вип. 17. С. 107-110.

338. Кочетков И. А. Спас в силах: Развитие иконографии и смысл // *Искусство Древней Рус и: Проблемы иконографии*. Москва : НИИ теории и истории изобразительных искусств, 1994. С. 45-69.

339. Креленко Н. С. История культуры западноевропейских стран в Новое время (XV-XIX вв.) : Учебное пособие для студентов. Саратов : Научная книга, 2006. 296 с.

340. Кремінь Т. Християнський дискурс похвал Григорія Сковороди в контексті розвитку жанру в давньоукраїнському віршованому епосі // *Переяславські Сковородинські студії.* 2013. Вип. 2. С. 55-60.

341. Кремлев Ю. Жюль Массне. Мосвква : Советский композитор, 1969. 248 с.

342. Кречмар Г. История оперы / пер. и выбор иллюстр. П. В. Грачева; под ред. и с предисловием И. Глебова. Ленинград : ACADEMIA, 1925. 406 с.

343. Кривицкая Е. Д. Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. Москва-Санкт-Петербург : Центр ГИ, 2012. 336 с.

344. Кривошея Т. О. Естетичне виховання в сучасному культуротворчому процесі : автореф. дис. … доктора культурології : 26.00.01 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2014. 36 с.

345. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 367 с.

346. Кримський С. Б. Ранкові роздуми. Київ : Майстерня Білецьких, 2009. 120 с.

347. Кримський Сергій Борисович. [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу : https://uk.wikipedia.org/wiki/Кримський_Сергій_Борисович (дата звернення: 18.12.2020 р.).

348. Крымский С. Б. Эпистемология культуры. Введение в обобщенную теорию познания. Київ : Наукова думка, 1993. 216 с.

349. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX веков : Учебное пособие. Санкт-Петербург : «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2010. 432 с.

350. Кузнецова А. В. Миф и музыка в позднем немецком романтизме (на примере тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга»). Белгород : ИПЦ «ПОЛИТЕРРА», 2013. 171 с.

351. Кузнецова М. В. Медитативность как свойство музыкального мышления (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров) : автореф. дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 2007. 26 с.

352. Кузнецова М. Религиозное созерцание и музыка Арво Пярта: диалог с традицией. URL : spiegelimspiegel.ru/bio/testimoniels/kuznetsova/ (дата звернення: 21.02.2019 р.).

353. Кузнецова М. Sacra nova: служение и молитва // *Музыкальная академия.* 2007. № 1. С. 213-219.

354. Культурологія: теорія та історія культури. Навчальний посібник / за ред. І. І. Тюрменко. Київ : Центр учбової літератури, 2010. 370 с.

355. Культ. URL : lexicography.online/etymology/shansky/k/культ (дата звернення: 15.03.2019 р.)

356. Культ. URL : ru.viktionary.org/wiki/культ_Этимология (дата звернення: 15.03.2019 р.).

357. Купчик Е. В. Слава в русских поэтических текстах: метафорические модели // *Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates*. 2015. Т. 1. № 4 (4). С. 101-111.

358. Куранова Ю. А. Модус мистериальности в музыкальном представлении «Потоп» И. Стравинского – Р. Крафта // *Музыкальная академия*. 2016. № 3. С. 112-118.

359. Куранова Ю. А. Модус мистериальности в музыкальном театре И. Ф. Стравинского («Весна священная», «Персефона», «Потоп») : дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 2017. 249 с.

360. Кутковой В. О мандорле. URL : http://nesusvet.narod.ru/ico/books/kutkovoy14/ (дата звернення: 18.01.2020 р.).

361. Кучурівський Ю. С. Жанрова традиція реквієму у творчості композиторів Великобританії останньої третини XX–початку XXI ст. : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 20 с.

362. Кырлежев А. И. Культ религиозный // *Новая философская энциклопедия : в 4 т.* Москва : Мысль, 2010. Т. 2. С. 340.

363. Лавелина Ж. А. Музыкально-исторический контекст как фактор оценки художественной значимости инструментальных квартетов Иоганнеса Брамса : дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Новосибирская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки. Новосибирск, 2005. 267 с.

364. Лазарева А. В. Национальная мысль в Германии в эпоху Тридцатилетней войны : автореф. дисс. … канд. исторических наук : 07.00.00 – исторические науки, 07.00.03 – всеобщая история (новое и новейшее время) / Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. Москва, 2008. 26 с.

365. Лазутин Дм. Христианские добродетели в свете учения святого апостола Павла // *Труды Саратовской православной духовной семинарии.* Саратов : Издательство Саратовской митрополии, 2015. Вып. IX. С. 85-124.

366. Лаптева И. В. Культурологическое прочтение Э. Т. А. Гофмана на рубеже XX – XXI вв. : Онтологизм фантастического : автореф. … доктора философских наук : 24.00.01 – теория и история культуры /

Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева. Саранск, 2008. 39 с.

367. Ларин Ю. В. Концеции соотношения религии и культуры // *Вестник ИГПИ имени П. П. Ершова*. 2012. № 1 (3). С. 41-44.

368. Лебеденко А. А. Философия сердца Григория Сковороды: концепция цельности человека и мира // *Труды объединенного научного центра проблем космического мышления.* 2009. Vol. 2. С. 240-253.

369. Лебеднова Д. А. «Mloda Polska» : художественная культура Польши рубежа XIX-XX веков // *Вестник Русской христианской гуманитарной академии.* 2013. Vol. 14. № 4. С. 275-282.

370. Левашева О. Е. Михаил Иванович Глинка: Монография : в 2-х кн. Кн. 1. Москва : Музыка, 1987. 381 с.

371. Левашева О. Е. Михаил Иванович Глинка : Монография : в 2-х кн. Кн. 2. Москва : Музыка, 1988. 352 с.

372. Левик Б. В. Gloria // *Музыкальная энциклопедия : в 6-ти томах.* Москва : Советская энциклопедия, 1973. Т. 1. Стлб. 1016.

373. Левик Б. В. Месса // *Музыкальная энциклопедия : в 6-ти томах.* Москва : Советская энциклопедия, 1976. Т. 3: Корто – Октоль. Стлб. 555-558.

374. Левик Б. Рихард Вагнер. Москва : Музыка, 1978. 448 с.

375. Левит С. Я. Теология культуры Пауля Тиллиха // *Вестник культурологии.* 2017. № 1 (80). С. 65-79.

376. Левтонова О. О родословной Генриха Нейгауза и Кароля Шимановского // *Музыкальная академия*. 2006. № 1. С. 155-159.

377. Ледовский А. А. Историко-типологические особенности жанра Missa brevis // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов : Грамота, 2012. № 12 (26) : в 3-х ч. Ч. 1. С. 141-144.

378. Лейва Э. С. К теологии культуры Пауля Тиллиха: проблема демаркации «сакрального» и «секулярного» // *Богословские размышления.* 2017. № 18. С. 82-96.

379. Леонтьева О. Карл Орф. Москва : Музыка, 1984. 334 с.

380. Леопарди Дж. Избранные произведения. Москва : Художественная литература, 1989. URL : https://libking.ru/books/poetry-/poetry/378157-5-dzhakomo-leopardi-izbrannye-proizvedeniya.html#book (дата звернення: 18.05.2019 р.).

381. Ливанова Т. Н. Бах и Гендель (Проблемы стиля) // *Русская книга о Бахе.* Москва : Музыка, 1986. С. 184-204.

382. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник. В 2-х томах. Москва : Музыка, 1982. Т. 2. XVIII век. 622 с.

383. Ливерий (Воронов), протоиерей. Догматическое богословие. URL : https://azbuka.ru/otechnik/Liverij-Voronov/ (дата звернення: 12.11.2018 р.).

384. Лирика // *Краткая литературная энциклопедия: в 9-ти томах*. [Гл. ред. А. А. Сурков]. Москва : Советская энциклопедия, 1967. Т. 4 : ЛАКШИН-МУРАНОВО. С. 208-213.

385. Лисенко Н. А. Поетика величальної кантати та її відтворення у хоровій творчості С. С. Прокоф'єва (на прикладі кантати «Здравиця») // *Міжнародний вісник НАКККіМ: культурологія, філологія, музикознавство.* Київ : Міленіум, 2016. Вип. II (7). С. 208-214.

386. Лисса З. Шимановский – композитор и музыкальный мыслитель // *Кароль Шимановский. Избранные статьи и письма* / пер., сост. и коммент. А. Фарбштейна. Ленинград : Музгиз, 1963. С. 6-26.

387. Литвинов В. Д. Україна в пошуках своєї ідентичності. XVI–початок XVII століття : історико-філософський нарис. Київ : Наукова думка, 2008. 528 с.

388. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Москва : Советская энциклопедия, 1987. 752 с.

389. Лифинцева Т. П. Пауль Тиллих: философия и теология // *Философский журнал*. 2009. № 2 (3). С. 39-48.

390. Лифинцева Т. П. Философия и теология Пауля Тиллиха : автореф. дисс. … доктора философских наук : 09.00.03 – история философии / Российская академия наук. Институт философии. Москва, 2009. 44 с.

391. Лихачев Д. С. Письма о добром и прекрасном. Москва : Детская литература, 1998. 237 с.

392. Личковах В. Від Фауста до Леверкюна: Вступ до некласичної естетики. Чернігів : Чернігівський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти, 2002. 324 с.

393. Личковах В. Некласична естетика в культурному просторі XX–початку XXI століть : монографія. Київ : НАКККіМ, 2011. 224 с.

394. Личковах В. Слов'янський Sacrum – скарбниця Європи : Наукові та публіцистичні праці із славістики, україністики, культурологічної регіоніки. Чернігів : Чернігівськй національний педагогічний університет імені Т. Г. Шевченка, 2010. 144 с.

395. Личковах В. Український Sacrum: ейдоси і люди під Покровом Богородиці. Чернігів : SCRIPTORIUM, 2019. 128 с.

396. Лобзакова Е. Э. Взаимодействие светской и религиозной традиций в творчестве М. И. Глинки и Н. А. Римского-Корсакова : учебное пособие. Ростов-на-Дону : Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2012. 77 с.

397. Лобзакова Е. Э. Духовная музыка Глинки: опыт осмысления // *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2004. № 1. С. 46-51.

398. Локотьянова Д. Е. Церковная музыка Антона Брукнера: к проблеме исторических связей : дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.02 –

музыкальное искусство / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2018. 321 с.

399. Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика. Москва : Музыка, 1960. 194 с.

400. Лосев А. Ф. На рубеже эпох. Работы 1910-х – 1920-х годов / Общая ред. А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкий. Сост. Е. А. Тахо-Годи, А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкий. Москва : Прогресс-Традиция, 2015. 1086 с.

401. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Москва : Мысль, 1982. 623 с.

402. Лосский В. Н., Успенский Л. А. Смысл икон / пер. с фр. В. А. Рещиковой, Л. А. Успенской. Москва : Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2014. 336 с.

403. Лошакова Г. А. Становление феномена «австрийскости»: Йозеф Шрейфогель // *Национальные коды в европейской литературе XIX-XXI веков : коллективная монография*. Нижний Новгород : Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, 2016. С. 317-326.

404. Лошакова Г. А. Художественная проза бидермейера в Австрии: жанры и поэтика : дисс. … доктора филологических наук : 10.01.03 – литература народов стран зарубежья (австрийская литература) / Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского. Нижний Новгород, 2014. 426 с.

405. Лукашева Е. Н. Влияние православных традиций на творчество И. Ф. Стравинского // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики.* Тамбов : Грамота, 2015. № 9 (59): в 2-х ч. Ч. 1. С. 110-112.

406. Лукьянчиков В. И. Теория церковного искусства П. А. Флоренского. Липецк : ЛГПУ, 2004. 178 с.

407. Лысиков А. А. Католическая философия XX века: проблемы человеческого существования сквозь призму динамики культуры // *Научная мысль Кавказа*. 2019. № 2 (98). С. 34-39.

408. Лю Бинцян. Понятие «восточного ренессанса» Н. Конрада и А. Меза в определении диахроники исторических аналогий // *Ярославский педагогический вестник. 2013. № 1. Т. 1: Гуманитарные науки.* С. 267–271.

409. Лю Кетин Современная фортепианная школа Тайваня в аналогиях к европейскому искусству XX века : дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.03 – музыкальное искусство / Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Одесса, 2017. 180 с.

410. Люстиже Ж. М. Месса / пер. с фр. П. Сахарова. Москва : Истина и жизнь, 2001. 109 с.

411. Лютер М. Магнификат (Песнь Богородицы) в переводе с комментариями. URL : www.gumer.info/bogoslov_Buks/protestant/lyuter/05.php (дата звернення: 03.03.2018 р.).

412. Ляшенко П. В. Категория «святость» в эстетических воззрениях Н. А. Бердяева // *Вестник Оренбургского государственного университета.* 2011. № 16 (135). С. 505-507.

413. Магніфікат. [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу : https://uk.wikipedia.org/wiki/Магніфікат (дата звернення: 18.12. 2019 р.).

414. Майкапар А. Е. «Новый Завет» в искусстве. Очерки иконографии западного искусства. URL : http://sc.nios.ru/dlrstore/f5390dd3-58c8-4ae1-a74d-4c44b3fefa18/Contents.htm (дата звернення: 18.12.2019 р.).

415. Майкапар А. Рождение Иисуса Христа (Рождество Христово). URL : palomnic.org/art/pic/n_z/rojdestvo (дата звернення: 20.01.2020 р.).

416. Макаренко О. В. Псалмова лірика у хоровій творчості Миколи Лисенка // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2018. Вип. 121. С. 59-71.

417. Макарова Н. И. Мотив радуги в христианском искусстве // *Идеи и идеалы*. 2019. Т. 11. № 2. Ч. 2. С. 410-419.

418. Мак-Ким Дональд К. Вестминстерский словарь теологических терминов: пер. с англ. Москва : Республика, 2004. 503 с.

419. Максимов В. И. Рождение трагической формы из духа мистерии. Актуальность трагедии // *Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской академии театрального искусства*. 2009. № 2. С. 3-15.

420. Малинкович В. Д. Очерки духовной истории великих народов (русские и немцы). Харьков : Фолио, 2010. 379 с.

421. Малков П. Ю. Бах и Гендель: два религиозных мировоззрения в музыке // *Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5 : Музыкальное искусство христианского мира.* 2007. № 1 (1). С. 133-139.

422. Малов В. Н. Три этапа и два пути развития французского абсолютизма // *Французский ежегодник 2005 : Абсолютизм во Франции. К 100-летию Б. Ф. Поршнева (1905-1972).* Москва : Едиториал УРСС, 2005. С. 96-142.

423. Мандорла. [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу : https://ru.wikipedia.org/wiki/Мандорла (дата звернення: 18.01.2020 р.).

424. Мандорда. URL : http://www.symbolarium.ru/index.php/ (дата звернення: 18.01.2020 р.).

425. Марей А. В. О Боге и его наместниках: христианская концепция власти // *Полития: Анализ. Хроника. Прогноз (журнал политической философии и социологии политики).* 2019. Т. 93. № 2. С. 85-107.

426. Маритен Ж. Знание и мудрость / пер. с франц. Л. М. Степачева; науч. ред. И. С. Вдовина. Москва : Научный мир, 1999. 244 с.

427. Маритен Ж. Избранное: Величие и нищета метафизики / Пер. с франц. Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 608 с.

428. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев : Музична Україна, 1990. 182 с.

429. Маркова О. Метафізика історії музики і неоготика пост-авангарду // *Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство.* 2018. Вип. 20. С. 3–9.

430. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса : Астропринт, 2012. 164 с.

431. Маркус С. История музыкальной эстетики в 2-х томах. Москва : Музгиз, 1959. Т. 1. 316 с.

432. Мартынов В. Конец времени композиторов. Москва : Русский путь, 2002. 296 с.

433. Мартынов В. Пение, игра и молитва в русской богослужебно-певческой системе. Москва : Филология, 1997. 208 с.

434. Марченко О. В. К вопросу об онтологизме русской философии: Флоренский и другие // *Культура и образование в современных философских исследованиях / под ред. Е. Н. Ивахненко, В. Д. Губина, науч. рук. проекта Е. И. Ивахненко.* Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 2018. С. 158-176.

435. Марченко О. В. Философия Г. С. Сковороды и русская философская мысль XX–XX веков : автореф. дисс. … доктора философских наук : 09.00.03 – история философии / Российский государственный гуманитарный университет. Москва, 2007. 37 с.

436. Масгрейн М. Интеллектуальный мир Брамса // *Музыкальная академия*. 1998. № 1. С. 188-196.

437. Матвеев Е. М. Русская ораторская проза середины XVIII века (панегирик в светской и духовной литературе) : дисс. … канд. филологических наук : 10.01.01 – русская литература / Санкт-

Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург, 2007. 173 с.

438. Махов А. Е. Средневековая латинская поэтика: основные идеи и концепции // *Литературоведческий журнал.* 2009. № 25. С. 3–46.

439. Маэста. [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу : https://ru.wikipedia.org/wiki/Маэста (дата звернення: 15. 05. 2018 р.).

440. Медведева И. Франсис Пуленк. Москва : Советский композитор, 1969. 238 с.

441. Медушевский В. В. Духовный анализ музики. Учебное пособие в двух частях. Москва : Композитор, 2014. 632 с.

442. Медяков А. С. «Хайль, Бисмарк!». «Железный канцлер» как символическая фигура немецкого национализма в открытках рубежа XIX-XX вв. // *Сибирские исторические исследования*. 2018. № 2. С. 201-223.

443. Мелих Ю. Б. Шутовство как форма выражения философского смысла // *Соловьевские исследования*. 2018. № 1 (57). С. 137-157.

444. Метаморфози свободи: Спадщина Бердяєва у сучасному дискурсі (до 125-річчя з дня народження М. О. Бердяєва) // *Український часопис російської філософії. Вісник товариства російської філософії при Українському філософському фонді*. Київ : видавець ПАРАПАН, 2003. Вип. 1. 648 с.

445. Мильчина В. Париж в 1814–1848 годах: повседневная жизнь. Москва : Новое литературное обозрение, 2013. 944 с.

446. Мильштейн Я. Ф. Лист : в 2-х т. Москва : Музыка, 1970. Т. 1. 864 с.

447. Мильштейн Я. Ф. Лист : в 2-х т. Москва : Музыка, 1970. Т. 2. 600 с.

448. Мирзоян Е. Искусство хорового и сольного вокала: генезис и еволюционное взаимодействие : дисс. … канд. искусствовведения :

17.00.03 – музыкальное искусство / Одесская национальна музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Одеса, 2017. 188 с.

449. Мислович М. Н. Культурологічні наративи у працях Івана Огієнка (митрополита Іларіона) // *Вісник національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут». Серія : Філологія. Педагогіка.* 2016. Вип. 7 (1). С. 53-59.

450. Митрохин Л. Н. Религия и культура (философские очерки). Москва : РАН Институт филоофии, 2000. 318 с.

451. Михайлов А. В. Избранное: Феноменология австрийской культуры. Москва-Санкт-Петербург : Издательство «Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга», 2009. 392 с.

452. Михайлова О. С. Библейское предание в итальянской опере первой половины XIX века («Моисей» Дж. Россини, «Навуходоносор» Дж. Верди) : дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Ростовская государственная консерватория (академия) имени С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2014. 191 с.

453. Михайлюта А. В. Миф и музыка в философской культуре позднего немецкого романтизма (на примере творчества Р. Вагнера) : автореф. дисс… канд. философских наук : 24.00.01 – теория и история культуры / Белгородский государственный университет. Белгород, 2007. 23 с.

454. Мишотт Э. Визит Рихарда Вагнера к Россини // *Фраккароли А. Россини. Письма Россини. Воспоминания.* Москва : Правда, 1990. С. 477–514.

455. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна і Польща. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 327 с.

456. Москвина О. А. Инструментальное творчество Софии Губайдулиной в аспекте религиозно-символической программности : автореф. дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное

искусство / Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2017. 28 с.

457. Мотрошилова Н. В. Николай Бердяев: философия жизни как философия духа и западная мысль XX века // *Н. А. Бердяев : pro et contra. Кн. 1. / сост., вст. ст. и примеч. А. А. Ермичева*. Санкт-петербург : РХГИ, 1994. С. 331-366.

458. Мохова Н. Реквием послевоенных лет (К проблеме возрождения старинных хоровых жанров в современной музыке) : дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Горьковская государственная консерватория. Горький, 1985. 250 с.

459. Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга первая / Редакция Т. Цытович. Москва : Музыка, 1975. 512 с.

460. Музыка Французской революции XVIII века. Бетховен. Москва : Музыка, 1967. 443 с.

461. Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. статей: Постать Миколи Лисенка в європейському і національному історико-культурному контексті. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 2012. Вип. 7. 440 с.

462. Муравська О. В. Вплив східнохристиянської культури на європейське музичне мистецтво XIX–XX століть : автореф. дис. … доктора мистецтвознавства : 26.00.01 – теорія та історія культури / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 43 с.

463. Муравська О. В. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Одеса : «Друкарський дім», 2010. 214 с.

464. Муравська О. В. Німецька траурна погребальна музика лютеранської традиції як феномен європейської культури XVII–XX століть : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.

465. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть : монографія. Одеса : Астропринт, 2017. 564 с.

466. Мэтьюз Т. Преображающий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполе // *Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / ред.-сост. А. М. Лидов*. Санкт-Петербург, 1994. С. 7–16.

467. Мюллер Д. Т. Христианская догматика. Минск : Лютеранское наследие, 1998. 766 с.

468. Н. А. Бердяев и единство европейского духа / под ред. Владимира Поруса. Москва : Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2007. 336 с.

469. Н. А. Бердяев: pro et contra. Кн. 1 / сост., вст. ст. и прим. А. А. Ермичева. Санкт-Петербург : РХГИ, 1994. 573 с.

470. Нагибина Е. В. Концепт СЛАВА в русском языке: Лингвокультурологический аспект : дисс. … канд. филологических наук : 10.02.01 – русский язык / Новосибирский государственный педагогический университет. Новосибирск, 2002. 163 с.

471. Науман Э. Встреча с Россини // *Фраккароли А. Россини. Письма Россини. Воспоминания.* Москва : Правда, 1990. С. 514–516.

472. Национальная идея в Западной Европе в Новое время. Очерки истории / Отв. редактор В. С. Бондарчук. Москва : ИКД «Зерцало-М»; Издательский дом «Вече», 2005. 469 с.

473. Недзельський К. Культурологічні ідеї Івана Огієнка (митрополита Іларіона) // *Українське релігієзнавство*. 2000. № 15. С. 67-76.

474. Ненарокова М. Р. Гимны суточного литургического круга в уставе св. Аврелиана Арелатского // *Древняя и Новая Романия*. 2015. Т. 15. № 1. С. 527-543.

475. Ненарокова М. Р. Топосы «хвалы» в каролингской эклоге: от императора к святому // *Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка.* 2009. Т. 68. № 5. С. 36-46.

476. Нефедов Г. Божья слава. URL : www.istina.info/news2.php?a=6158 (дата звернення: 09.12.2019 р.).

477. Николай Александрович Бердяев / под ред. В. Н. Поруса. Москва : РОССПЭН, 2013. 543 с.

478. Николози Рикардо. Петербургский панегирик XVIII века: Миф – идеология – риторика / пер. с нем. М. Н. Жаровой ; под ред. К. А. Богданова. Москва : Языки славянской культуры, 2009. 216 с.

479. Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого : Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века. Москва : Советский композитор, 1990. 332 с.

480. Никольская И. Парный портрет (Мечислав Карлович и Кароль Шимановский) в интерьере европейского символизма // *Польское искусство и литература: от символизма к авангарду* / отв. ред. и сост. Г. Ф. Коваленко, И. И. Никольская. Санкт-Петербург : Алетейя, 2008. С. 129-146.

481. Никольский Е. В. Царственность Христа как проявление Его Божественности // *Studia Humanitatis*. 2013. № 2. URL: www.st-hum.ru (дата звернення: 18.01.2020 р.).

482. Никонов В. Ода // *Словарь литературоведческих терминов*. Москва : Просвещение, 1974. С. 251-252.

483. Ницше Ф. Сочинения в 2-х т. / сост., ред., вст. ст. и примеч. К. А. Свасьяна; пер. с нем. Москва : Мысль, 1990. Т. 1: Литературные памятники. 829 с.

484. Новак Л. Понятие «обширности» в музыке Антона Брукнера // *Музыкальная академия*. 1997. № 2. С. 167-169.

485. Новак Л. Стиль симфонический и стиль церковный // *Музыкальная академия*. 1997. № 2. С. 159-166.

486. Оаро Е. Семь ключей к пониманию иконы Преображения Господня. URL : https://russian7.ru/post/7-klyuchej-k-ponimaniyu-ikony-preobrazheniya-gospodnya/ (дата звернення: 18.01.2020 р.).

487. Оболевич Т. Антропология и софиология в творчестве Григория Сковороды и Хильдегарды Бингенской // *Человек.* Москва : Российская академия наук, 2013. № 1. С. 95-107.

488. Образ и символ в иудейской, христианской и мусульманской традиции. Москва : Индрик, 2015. 392 с.

489. Обухович Л. Ікона «Спас у славі». URL : https://www.pravoslaviavolyni.org.ua/stattia/55-ikona-spas-u-slavi/ (дата звернення: 18.04.2019 р.).

490. Овсяннікова-Трель О. А. Національна ідея німецької музики в творчості композиторів XVIII–XX століть : дис. … канд.. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2007. 175 с.

491. Огаркова Н. А. Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора. XVIII – начало XIX века : дисс. … доктора искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Российский институт истории искусств. Санкт-Петербург, 2004. 613 с.

492. Огієнко І. Українська культура: Коротка історія культурного життя українського народу. К.: «Довіра», 1992. 141 с.

493. Ода до радості. [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу : https://uk.wikipedia.org/wiki/Ода_до_радісті (дата зверення: 03.03.2019 р.).

494. Одигитрия. [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу : https://ru.wikipedia.org/wiki/Одигитрия (дата звернення: 15.01.020 р.).

495. Олейнікова Ю. В. Бідермайєр та його прояви у вокальній музиці XIX–XX століть : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 –

музичне мистетцво / Одеська державна музична академія імені А. В. Неждановоï. Одеса, 2010. 16 с.

496. Онацький Є., проф. Українська мала енциклопедія. Буенос-Айрес : Накладом Адміністратури УАП Церкви в Аргентині, 1960. Книжка VI. Літери Ком-Л. 820 с.

497. Опалей Е. Н. Хоры И. Ф. Стравинского на литургические тексты: к вопросу о работе по служебно-прагматической модели // *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение.* 2017. № 26. С. 93-100.

498. Орлова О. В., Сусідка В. М. Розвиток української культурологічної думки в умовах еміграції у першій половині ХХ століття // *Young Scientist*. 2018. № 12 (64). С. 37-40.

499. Осецкая О. В. Священное слово в музыке А. Пярта : автореф. дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2008. 25 с.

500. Павлова Н. С. Природа реальности в австрийской литературе. Москва : Языки славянской культуры, 2005. 312 с.

501. Павлюченков Н. Н. Философско-религиозная антропология священника Павла Флоренского : автореф. дисс. … канд. философских наук : 09.00.14 – философия религии и религиоведение / Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный Университет. Москва, 2012. 22 с.

502. Панкова Е. А. «Новое средневековье» в эстетике немецкого романтизма // *Вестник ВГУ. Серия : Филология. Журналистика*. 2005. № 2. С. 80-86.

503. Панкратова О. В. О библейских и поэтических текстах в вокально-симфонических сочинениях Брамса // *Музыковедение*. 2009. № 1. С. 54-59.

504. Панкратова О. В. Проблемы формообразования в светских кантатах И. Брамса : автореф. дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.02 –

музыкальное искусство / Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2009. 29 с.

505. Панфилова В. В. Духовная музыка Дж. Б. Перголези и неаполитанская традиция : автореф. дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 2010. 24 с.

506. Патріарх Дмитрій. Українські ікони Спаса в славі // *Родовід*. 1994. № 7. С. 25-28.

507. П. А. Флоренский: pro et contra / сост., вст. ст., примеч. и библиогр. К. Г. Исупова. Санкт-Петербург : РХГИ, 1996. 752 с.

508. Пашков К. Дар и благодарение в контексте христианской и постмодернистской антропологии. Харків : Богословський портал, 2010. 221 с.

509. Перепич Н. В. Специфика выразительных средств в отечественной славильной музыке конца XVII – XX веков : автореф. дисс. … канд. Искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского. Новосибирск, 2019. 23 с.

510. Петрова Л. А. Тема счастья и радости в античной культуре и христианской традиции : дисс. … канд. философских наук : 09.00.13 – философская антропология, философия культуры / Русская христианская гуманитарная академия. Санкт-Петербург, 2016. 157 с.

511. Пивоваров Д. В. Культура и религия: три модели базиса культуры // *Религиоведение*. 2011. № 2. С. 137-148.

512. Пивоваров Д. В. Философия религии: Учебное пособие. Москва : Академический проект; Екатеринбург : Деловая книга, 2006. 640 с.

513. Пименов С. С. Теология культуры Пауля Тиллиха : автореф. дисс. … канд. философских наук : 09.00.13 – религиоведение, философская антропология и философия культуры / Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова. Москва, 2007. 30 с.

514. Плисов Е. В. Ангельское славословие как самостоятельный литургический текст в контексте немецкоязычного богослужения // *Вестник Вятского государственного гуманитарного университета: Филология и искусствоведение*. 2009. № 2 (2). С. 129-133.

515. Подгорбунский Н. А. Эволюция музыкальной формы псалмов в европейских странах // *European Jornal of Arts*. 2015. № 3. С. 26-29.

516. Позняк Л. П. Этноспецифические особенности вербализации концепта *слава* в национальной картине мира британцев // *Вестник Волжского университета имени В. Н. Татищева.* 2019. № 1. Т. 1. С. 85-95.

517. Полосин В. С. Миф. Религия. Государство. Москва : Ладомир, 1999. 440 с.

518. Польская культура в зеркале веков / сост., отв. ред. И. Светлов. Москва : «Материк», 2007. 720 с.

519. Польское искусство и литература : от символизма к авангарду / отв. ред. и сост. Г. Ф. Коваленко, И. И. Никольская. Санкт-Петербург : Алетейя, 2008. 352 с.

520. Поляковская М. А. Adoratio в контексте придворной традиции прославдения императора (по Псевдо-Кодину) // *Античная древность и средние века.* Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2011. Вып. 40. С. 342-351.

521. Поляковская М. А. Византийский дворцовый церемониал XIV в.: «театр власти» / науч. ред. Т. В. Кущ. Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2011. 334 с.

522. Пономарев Н. В. Религиозно-философская антрополоия П. А. Флоренского в контексте мистико-символической православной традиции : автореф. … дисс. канд. философских наук : 09.00.13 – религиоведение, философская антропология и философия культуры / Московский государственный унивеситет имени М. В. Ломоносова. Москва, 2004. 24 с.

523. Потутаров В. А. Культура и цивилизация: диалектика взаимоотношений (методологические аспекты) // *Образовательные ресурсы и технологии.* 2014. № 3 (6). С. 52-62.

524. Православие. URL : azbuka.ru/pravoslavie (дата звернення: 18.01.2020 р.).

525. Православная иконография Иисуса Христа. [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу : https://ru.wikipedia.org/wiki/Православная_иконография_Иисуса_Христ (дата звернення: 18.01.2020 р.).

526. Припачкин И. А. Иконография Господа Иисуса Христа. Москва : Паломникъ, 2001. 224 с.

527. Приходько А. Н. Концепты и концептосистемы : Монография. Днепропетровск : Издатель Белая Е. А., 2013. 307 с.

528. Прощина Е. Г. Романтическая концепция мифа и ее отражение в малой прозе Фридриха де ла Мотт Фуке : дисс. … канд. филологических наук : 10.01.03 / Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского. Нижний Новгород, 2004. 171 с.

529. Прусс И. Е. Малая история искусств. Западноевропейское искусство XVII века. Москва : Искусство, 1974. 384 с.

530. Псальма. [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу : https://uk.wikipedia.org/wiki/Псальма (дата звернення: 18.01.2019 р.).

531. Пуленк Ф. Дневники моих песен. Я и мои друзья. Москва : Композитор, 2005. 160 с.

532. Пунин А. Л. Искусство Древнего Египта: Раннее царство. Древнее царство. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2008. 464 с.

533. Путешествие в Реймс, или гостин ница «Золотая лилия». [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу :

https://ru.wikipedia.org/wiki/Путешествие_в_Реймс_или_гостинница_ «Золотая лилия» (дата звернення: 01.02.2019 р.).

534. Пуцко В. Волинські ікони «Спас в силах» // *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині: матеріали VIII міжнародної наукової конференції.* Луцьк, 2001. С. 15–19.

535. Радостопечалие. URL : https://azbyka.ru/radostopechalie (дата звернення: 06.02.2020 р.).

536. Радость. URL : https://azbyka.ru/radost (дата звернення: 06.02.2019 р.).

537. Ревуненкова Н. Протестантизм: очерки. Санкт-Петербург : «Питер», 2007. 224 с.

538. Редя В. …И были тихие небесные флейты… (о проблемах современной музыки размышляет композитор Михаил Шух). URL : shukh.narod.ru/redia.html (дата звернення: 22.11.2019 р.).

539. Рестаньо Э. В диалоге с Арво Пяртом // *Арво Пярт : беседы, исследования, размышления.* Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. С. 21–123.

540. Решетило Н. С. Соборность как идеал жизни и творчества Антона Брукнера (социально-философский анализ) : автореф. дисс. … канд. философских наук : 09.00.11 – социальная философия / Краснодарский государственный университет культуры и искусств. Краснодар, 2011. 23 с.

541. Ринекер Ф., Майер Г. Благодарность, благодарить. URL : https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/biblejskaja-entsiklopedija-brokgauza/600 (дата звернення: 06.02.2019 р.).

542. Ровенко Е. В. Никола Пуссен и учение о музыкальных модусах // *Научный вестник Московской консерватории*. 2014. № 3. С. 126–167.

543. Роговой С. И. Письма Иоганнеса Брамса : автореф. дисс. … доктора искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2004. 43 с.

544. Рогожин А. А. Проблема генезиса немецкого национального самосознания в контексте международных отношений: история и современность // *Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 4: История*. 2011. № 1 (19). С. 98-103.

545. Родина М. А. Понятие «благодарность» в утренних и вечерних молитвах: опыт языкового осмысления по трудам святых отцов и подвижников благочестия // *Сретенский сборник. Научные труды преподавателей СДС*. 2017. № 7-8. С. 671-697.

546. Розанов В. В. Религия. Философия. Культура. Москва : Республика, 1992. 399 с.

547. Розеншильд К. История зарубежной музыки. Москва : Музыка, 1978. Выпуск первый. До середины XVIII века. 544 с.

548. Роллан Р. Гендель. Москва : Музыка, 1984. 256 с.

549. Романова О. П. Средневековый французский миракль: проблемы жанра : автореф. дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.01 – театральное искусство / Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства. Санкт-Петербург, 2000. 22 с.

550. Ротенберг Е. И. Вопросы художественной тематики в живописи XVII века // *Античность. Средние века. Новое время. Проблемы искусства / отв. ред. М. Я. Либман*. Москва : Наука, 1977. С. 66-86.

551. Рощенко Е. (Аверьянова). Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). Харьков : ХНУРЕ, 2004. 288 с.

552. Рубаха Е. А. Оратория Г. Ф. Генделя «Самсон». Как исполнять музыку Генделя. Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2001. 256 с.

553. Рубцова Н. А. Форма обращения как конструирующий принцип гимнического жанра (на материале молитв «Илиады» Гомера, гомеровский гимной и гимнов Каллимаха) // *Поэтика древнегреческой литературы*. Москва : Наука, 1981. С. 178-223.

554. Рудик Е. А. Духовные кантаты И. С. Баха в контексте лютеранского богослужения : дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.02 – музыкальное искусство / Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова. Саратов, 2018. 232 с.

555. Руднева А. В. Русское народное музыкальное творчество: очерки по теории фольклора. Москва : Советский композитор, 1990. 224 с.

556. Руднев В. Н. Панегирик как речевой жанр // *Вестник Российского нового университета. Серия : Человек в современном мире.* 2011. № 1. С. 183-188.

557. Руско Н. М. Особливості галицького іконопису кінця XIX–початку XX століть: філософсько-релігієзнавчий контекст : дис. … канд. філософських наук : 09.00.11 – релігієзнавство / Національний університет «Острозька академія». Острог, 2015. 196 с.

558. Савенко С. Мир Стравинского: Монография. Москва : Издательский дом «Композитор», 2001. 328 с.

559. Саган О. Н. Поняття київського християнства, його церковна та просторово-часова ідентифікація // *Українське релігієзнавство*. 2013. № 65. С. 173-179.

560. Садовенко С. М. Образ ідеальної світобудови в українській народній художній культурі : колядки, щедрівки // *Культурологічна думка.* 2017. № 11. С. 164–170.

561. Садокова В. В. Калофоническая стихира: поэтика жанра : автореф. дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Российская академия музыки. Москва, 2006. 20 с.

562. Садохин А. П. Мировая культура и искусство. Москва : ЗАО «БММ», 2007. 448 с.

563. Садуова А. Т. Опера Шимановского «Король Рогер»: к вопросу создания авторского мифа. Уфа : УГАИ им. Загира Исмагилова, 2014. 132 с.

564. Садыкова Л. А. Оперы seria Джоаккино Россини : вокальное искусство и особенности драматургии : автореф. дисс. …канд.

искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова. Казань 2016. 28 с.

565. Сазонова Н. И. Время в религиозном культе и время в культуре: к проблеме взаимодействия и взаимовлияния // *Вестник Томского государственного педагогического университета.* 2012. № 2 (117). С. 227-230.

566. Санніков С. 5 Sola Реформації. Богословські принципи гетерогенного протестантизму // *Схід.* 2017. № 3 (149). Травень-червень. С. 83-92.

567. Сапронов П. А. Культурология: Курс лекций по теории и истории культуры. Санкт-Петербург : СОЮЗ, 1998. 560 с.

568. Сапрыкина Е. Ю. «Несчастный молодой человек». Герой-страдалец в итальянской романтической прозе // *Studia Litterarum.* 2017. № 1. Т. 2. С. 90–109.

569. Сарабьянов Д. В. Бидермейер. Стиль без имен и шедевров // *Пинакотека.* 1998. № 4. С. 4-11.

570. Сервиты. [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу : https://ru.wikipedia.org/wiki/Сервиты (дата звернення: 07.01.2020 р.).

571. Серегина Н. Древнерусское храмовое действо как предтеча театра в России // *Музыкальный театр : Сб. научных трудов* / отв. ред. и сост. А. Л. Порфирьева. Санкт-Петербург : РИИИ, 1991. С. 110-125.

572. Серегина С. А. Н. А. Бердяев в художественном сознании С. А. Есенина // *Современное есениноведение.* 2016. № 2 (37). С. 51-59.

573. Серова Н. С. Воплощение мироустроительной идеи в творчестве Р. Вагнера и А. Н. Скрябина : автореф. дисс… канд. искусствоведения : 17.00.09 – теория и история искусства / Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л. В. Собинова. Саратов, 2009. 23 с.

574. Сидоренко М. А. Эволюция форм репрезентации королевской власти во Франции (на материале придворного балета Людовика XIV) :

автореф. дисс. … канд. исторических наук : 07.00.03 – всеобщая история / Новосибирский государственный университет. Томск, 2013. 24 с.

575. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения: Учебное пособие. Москва : Музыка, 1985. 360 с.

576. Символика икон. URL : https://azbyka.ru/shemy/simvolika-ikon.shtml (дата звернення: 18.01.2020 р.).

577. Симонова С. А. Жак Маритен : неотомистский опыт этико-эстетического синтеза // *Вестник Тамбовского университета. Серия : Гуманитарные науки.* 2008. № 7 (63). С. 400-407.

578. Симонова Э. Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto : автореф. дисс. … доктора искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Московская государственная консерватория. Москва, 2007. 42 с.

579. Синявер Л. С. Джоаккино Россини: жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1964. 191 с.

580. Сковорода Григорій: ідейна спадщина і сучасність / упоряд. С. Л. Йосипенко, Я. М. Стратій; відп. ред. І. П. Стогній. Київ : Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України, Переяслав-Хмельницький держ. педагогічний ун-т ім. Григорія Сковороди., 2003. 716 с.

581. Сковорода Г. С. Повна академічна збірка творів / за ред. проф. Леоніда Ушкалова. Харків : Видавець Савчук О. О., 2016. 1400 с.

582. Скорик А. Я. Мистецтво телекомунікації як феномен сучасної медіакультури: український дискурс : монографія. Львів : Тетюк Т. В., 2015. 423 с.

583. Слава Божия. URL : https://azbuka.ru/slava-bozhiya (дата звернення: 12.11.2018 р.).

584. Слава Господня. [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу : https://ru.wikipedia.org/wiki/Слава_Господня (дата звернення: 25.11.2017 р.).

585. Слава, славный, славить. URL : https://www.fondslovo.ru/resources/KBT/50kbt.html (дата звернення: 03.03.2018 р.).

586. Слава. [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу : https://ru.wiktionary.org/wiki/Слава (дата звернення: 17.11.2019 р.).

587. Сліпушко О. М. Духовна держава Тараса Шевченка : монографія. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2013. 127 с.

588. Словарь библейских образов / под общ. ред. Л. Райскена, Д. Уилхойта, Т. Лонгмана III. Санкт-Петербург : «Библия для всех», 2005. 1423 с.

589. Словарь библейского богословия / под ред. К. Леон-Дюфура. пер. с фр. Брюссель : Издательство «Жизнь с Богом», 1990. 1298 с.

590. Смагина Е. В. Между «Святой Русью» и Западом: размышления о поэтике русского музыкального театра первой половины XIX века // *Южно-Российский музыкальный альманах.* 2005. № 1. С. 115-122.

591. Смагина Е. В. М. И. Глинка: штрихи к портрету композитора // *Культурная жизнь Юга России*. 2010. № 1 (35). С. 16-18.

592. Смагина Е. В. Оперная поэтика Глинки в контексте национальных культурных традиций : автореф. дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2002. 27 с.

593. Смаль-Стоцький С. Т. Шевченко, інтерпретації. Нью-Йорк, Париж, Торонто : НТШ, 1965. 240 с.

594. Советский энциклопедический словарь. Москва : Советская энциклопедия. 1984. 1599 с.

595. Соколова Е. С. Сакрализация дворцово-паркового пространства в монархической идеологии Античности и раннего Нового времени //

Известия Уральского федерального университета. Серия 2 : Гуманитарные науки. 2012. № 2 (102). С. 170–186.

596. Сорочан С. Б. Византия. Парадигмы быта, сознания и культуры: учеб. пособ. Харьков : Майдан, 2011. 952 с.

597. Сорочан С. Б. Ромейское царство. Книга для чтения по истории Византии: в 3-х ч. Харьков : Майдан, 2019. Часть 2. 476 с.

598. Софронова Л. А. Три мира Григория Сковороды. Москва : Издательство «Индрик», 2002. 464 с.

599. Сохор А. Бородин. Москва-Ленинград : Музыка, 1965. 826 с.

600. Спадщина Андрея Шептицького: духовність, діяльність, мораль. Матеріали науково-практичної конференції, присвяченої 150-річчю з дня народження митрополита Української Греко-Католицької Церкви Андрея Шептицького (Тлумач, 9 серпня 2015 р.) / упорядник А. А. Білас. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2015. 92 с.

601. Спас Вседержитель. [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу : https://ru.wikipedia.org/wiki/Спас_Вседержитель (дата звернення : 18.01.2020 р.).

602. Спекторский Е В. Христианство и культура / сост., вст. статья и примеч. П. Е. Бойко, Л. А. Бойко. Москва : Центр стратегической конъюнктуры, 2013. 360 с.

603. Стасюк С. О научных и художественных открытиях А. П. Бородина в работе над оперой «Князь Игорь» // *Музыкальное искусство*. Донецк : ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева», 2010. № 10. С. 71-81.

604. Стахевич А. Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика : Исследование. Киев : НМАУ им. П. И. Чайковского, 1997. 272 с.

605. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII–XVIII веков : монография. Харьков : ХДАК, 2000. 155 с.

606. Стебельський Б. Концепція слави у творчості Шевченка // *Б. Стебельський. Ідеї і творчість.* Торонто, 1981. С. 183-193.

607. Стендаль. Жизнь Россини: Биография. Москва : Аграф, 1999. 443 с.

608. Степанович В. История философии: курс лекций в 2-х томах. Москва : Прометей, 2018. Т. 2. Неклассическая философия XIX-XX веков. URL : https://books.google.com.ua/ (дата звернення: 23.03.2020 р.).

609. Степовик Дм. Історія української ікони X–XX століть. Київ : Либідь, 2004. 440 с.

610. Стеценко В. Особливості томістичної філософської теології А. Шептицького // *Соціогуманітарні проблеми людини.* 2015. № 8. С. 32-40.

611. Стёпин В. С. Культура // *Новая философская энциклопедия : в 4 т.* Москва : Мысль, 2010. Т. 2. С. 341-347.

612. Стокаліч І. С. Соціокультурні трансформації в релігійній філософії кінця XIX – початку XX століття : дис. … канд.. філософських наук : 09.00.05 – історія філософії / Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2019. 250 с.

613. Стотт Джон Хвалебный гимн Богу. URL : religion.wikireading.ru/33358 (дата звернення: 10.01.2020 р.).

614. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Ленинград : Музыка, 1971. 415 с.

615. Стравинский И. – публицист и собеседник. Москва : Советский композитор, 1988. 504 с.

616. Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. Ленинград : Госмузиздат, 1963. 276 с.

617. Суббота Акафиста. [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу : https://ru.wikipedia.org/wiki/Суббота_Акафиста (дата звернення: 08.01.2020 р.).

618. Сулима В. Біблія і українська література: навчальний посібник. Київ : Освіта, 1998. 399 с.

619. Сусидко И. П. Итальянская церковная музыка XVIII века: о жанрах, стилях и региональных традициях // *Ученые записки РАМ имени Гнесиных*. 2015. № 2. С. 12–25.

620. Тайлор Э. Б. Первобытная культура. Москва : Политиздат, 1989. 573 с.

621. Тасалов В. Очерк эстетических идей архитектуры капиталистического общества. Москва : Наука, 1979. 385 с.

622. Татарнікова А. А. Австрійський «образ світу» і духовні настанови творчості Антона Брукнера // *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського.* Київ, 2020. № 1 (46). С. 89-100.

623. Татарнікова А. А. Алілуйна екстатика в традиції гимнічної-славильної музики на грані нового й новітнього часів // *Культура і сучасність : альманах.* Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 1. С. 153-160.

624. Татарнікова А. А. Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності) : монографія. Одеса : Астропринт, 2020. 344 с.

625. Татарнікова А. А. Видіння радості у «Фауст-симфонії» Ф. Ліста як втілення епохального символу романтизму // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Міленіум, 2019. № 4. С. 148-152.

626. Татарнікова А. А. Глоріозно-славослівна традиція європейської християнської культури // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: «Мистецтвознавство»)* : наук. збірник. Рівне : РДГУ, 2020. Вип. 34. С.118–124.

627. Татарникова А. А. «Готическая симфония» Б. Хавергала в контексте традиций английской готики // *The European Journal of Arts*. Vienna : Premier Publishing, 2020. № 2. Pp. 102–109.

628. Татарнікова А. А. Двадцять перша кантата Й. С. Баха в контексті німецької протестантської славослівної традиції //*Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Київ, 2020. № 2-3 (47-48). С. 137–150.

629. Татарнікова А. А. Містеріально-славословні аспекти французького музичного театру початку XX століття (на прикладі «Жонглера Богоматері» Ж. Массне). *// Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям : «Мистецтвознавство») : наук. збірник.* 2020. Вип. 32. С. 72-78.

630. Татарнікова А. А. Оперна спадщина Ж. Массне в контексті духовно-містеріальної спрямованості французької музичної культури початку XX століття // *Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень* : Матеріали Міжнародної науково-творчої інтернет-конференції (Одеса, 30.04. – 02.05.2020 р.). Одеса : Астропринт, 2020. С. 153–160.

631. Татарникова А. А. Немецкая национальная идея в ее проявлениях в музыкальном театре Германии первой половины XIX века // Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність (Одеса, 30.04. – 02.05.2019 р.). Захід – Схід : культура і мистецтво (Одеса, 25.09. – 26.09.2019 р.). Матеріали Міжнародних науково-творчих конференцій. Одеса : Астропринт, 2019. С. 125–131.

632. Татарнікова А. А. Парадигма християнського славослів'я у творчості Г. Ф. Генделя // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* Київ : ТОВ ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 2. С. 423-428.

633. Татарнікова А. А. Перипетії слави Русі як розумові стереотипи у творчій діяльності О. Бородіна й в аналогії до розробок Л. Гумільова у XX столітті // *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса : Астропринт, 2020. Вип. 29. кн. 1. С. 28-42.

634. Татарникова А. А. Поэтика «Ивана Сусанина» М. И. Глинки в контексте аллилуйно-славословной парадигмы европейской культуры // *European Journal of Humanities and Social Sciences.* Vienna : Premier Publishing, 2020. № 4. Pp. 46–53.

635. Татарнікова А. А. Поетика «Ундини» Е.-Т.-А. Гофмана в контексті становлення німецької національної ідеї // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* Київ : Міленіум, 2018. № 1. С. 217-223.

636. Татарникова А. А. Поэтика «Gloria» в христианской музыкально-исторической традиции прошлого и современности // *European Journal of Humanities and Social Sciences.* Vienna : Premier Publishing, 2020. № 2. Pp. 3-10.

637. Татарнікова А. А. Роль славильної семантики в образно-смисловій та інтонаційній концепції «Потопа» І. Ф. Стравінського // *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство».* Київ, 2019, Вип. 41. С. 134-141.

638. Татарнікова А. А. Символіка національної слави у «Вільному стрільці» К. М. Вебера // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук журнал. № 2 Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2020. С. 221–226.

639. Татарнікова А. А. Славослівний аспект поетики реквієму «Lux Aeterna» М. Шуха в руслі духовних традицій української культури // *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. Вип. 36. С. 198–204.

640. Татарнікова А. А. Специфіка відтворення ідеї національного славлення в оперній поетиці Б. Сметани // *Вісник КНУКіМ. Серія : «Мистецтвознавство».* Київ, 2020. Вип. 42. С. 148–154.

641. Татарнікова А. А. «Тангейзер» Р. Вагнера у річищі еволюційних шляхів німецького музичного театру: міфопоетичні та жанрово-стильові аспекти // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* Київ : Міленіум, 2018. № 3. С. 353-359.

642. Татарнікова А. А. «Теологія слави» та «теологія хреста» в німецькій протестантській культурі і музиці // *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі* : збірник матеріалів Міжнародної дистанційної науково-практичної конференції, Київ, 14 листопада 2019 р. Київ : НАКККіМ, 2019. С. 41–43.

643. Татарнікова А. А. Твір «Король Рогер» К. Шимановського у поданні ідеї прославлення віри // *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство [за ред. О. С. Смоляка]*. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. № 2 (вип. 41). С. 59-65.

644. Татарнікова А. А., Калашник М. П. Уславлення любові єднання у триптиху сценічних кантат К. Орфа // *Традиції і новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. праць. Харків : ХДАДМ, 2020. № 1. С. 44–48.

645. Татарнікова А. А. Фігура уславлення як тембральне наповнення партії князя Ігоря в однойменній опері О. Бородіна // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям: мистецтознавство : наук. збірник.* Рівне : РДГУ, 2019. Вип. 30. С. 133-139.

646. Татарнікова А. А. Хорова творчість Джоаккіно Россіні в контексті духовно-релігійних шукань італійської культури епохи Рісорджименто (на прикладі Stabat mater) // *Мистецтвознавчі записки* : *зб. наук. праць.* Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. Вип. 37. С. 121–128.

647. Татарнікова А. А. «Gloria» Ф. Пуленка в контексті традицій християнського славослів'я: образно-смислові і жанрово-стильові аспекти // *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць*. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. Вип. 35. С. 246-252.

648. Татарнікова А. А. «Te Deum» А. Пярта у річищі взаємодії традицій християнського Сходу і Заходу // *Музичне мистецтво і культура. Music art and culture: Науковий вісник.* Одеса : «Астропринт», 2019. Вип. 28. кн. 1. С. 308-321.

649. Татарникова Анжелика. «Gloria» Франсиса Пуленка и традиции христианского славословия // *Conferința Științifică Internațională Învățământul Artistic – Dimensiuni Culturale* [Международная научная интернет-конференция «Художественное образование в культурных процессах современности»]. Кишинев : Academia De Muzică, Teatru Şi Arte Plastice, 2020. С. 25–27.

650. Татарнікова А. Intonational-semantic aspects of the implementation of the images of glorification-praise in the german protestant musical and historical tradition [Інтонаційно-семантичні аспекти відтворення образів хваління-славослів'я у німецькій протестантській музично-історичній традиції] // *Культура і сучасність: альманах.* Київ : ІДЕЯ- ПРИНТ, 2019. № 2. С. 63-69.

651. Татарнікова А. «Libuse» by B. Smetana in terms of culture the national glorification. [«Лібуше» Б. Сметани у вираженні культури національного славлення] // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ 2020, № 1. С. 114-119.

652. Татарнікова А. Spiritual and semantic aspects of christian glorification in the english cultural and historical tradition (on the example of J. Ratter's Gloria) [Духовно-смислові аспекти християнського славослів'я в англійській культурно-історичній традиції (на прикладі «Gloria» Дж. Раттера)] // *Музичне мистецтво і культура.* Наук. вісник. Одеса : Астропринт, 2019. Вип. 29. Кн. 2. С. 251–263.

653. Татарнікова А. А. «The Triuphal Song» by J. Brahms at the context of the german spiritual, historical and musical tradition of the XIX centuries [«Тріумфальна пісня» Й. Брамса в контексті німецької духовно-історичної та музичної традиції другої половини XIX століття] // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал.* Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 3. С. 342-347.

654. Теология креста. [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу : https://ru.wikipedia.org/wiki/Теология_креста (дата звернення: 18.11.2019 р.).

655. Теплова И. Б. Хор «Славься» М. И. Глинки и универсалия «славления» в устной и письменной традициях. URL : https://nasledie.admin-smolensk.ru/personalii/glinka-mihail-ivanovich/novospasskij-sbornik-vypusk-chetvertyj/i-b-teplova-hor-quot-slavsya-quot-m-i-glinki-i-universaliya-quot-slavleniya-quot-v-ustnoj-i-pismennoj-tradiciyah/ (дата звернення: 02.12.2019 р.).

656. Терещенко А. Кантати Миколи Лисенка в ситуації зміни стильової парадигми жанру // *Музична україністика: сучасний вимір: збірник наукових статей : Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2012. Вип. 7. С. 177-182.

657. Терещенко А. Українська радянська кантата і ораторія (1945-1974). Київ : Наукова думка, 1975. 176 с.

658. Тернов Д. Пред образом скорбящей Одигитрии и Христа во славе. URL : https://www.stihi.ru/2019/04/14/1348 (дата звернення: 14.04.2019 р.).

659. Тиллих Пауль. [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу : https://ru.wikipedia.org/wiki/Тиллих_Пауль (дата звернення: 01.12.2019 р.).

660. Тиллих П. Избранное: Теология культуры. Москва : Юрист, 1995. 479 с.

661. Тиллих П. Любовь, сила и справедливость. Онтологический анализ и применение к этике. Москва; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2015. 128 с.

662. Тиллих П. Систематическая теология: в 3-х томах. Санкт-Петербург : Университетская книга, 2000. Т 1. URL :

http://www.odinblago.ru/zapadnoe_bogoslovie/sis_teologiya_1/20/ (дата звернення: 23.01.2020 р.).

663. Тимофеева Н. В. Христианская радость и «экзистенциальная тоска» // *Начало: Журнал Института богословия и философии*. 2017. Т. 34. С. 83-92.

664. Тихонова А. И. Прочтение текста в музыке католической мессы: от грегорианского хорала к Гайдну и Моцарту // *Вестник ПСТГУ. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства*. 2007. № 1 (1). С. 140-170.

665. Ткачев Андрей, прот. Благодарность – лекарство от зависти, невнимательности и уныния. URL : https://azbyka.ru/blagodarnost-lekarstvo-ot-zavisti-nevnimatelnosti-i-unyniya (дата звернення: 06.02.2020 р.).

666. Ткаченко А. А., Москва Ю. В. «Gloria in excelsis Deo». URL : www.pravenc.ru/text/165155.html (дата зверення: 20.01.2020 р.).

667. Тойнби А. Дж. Исследование истории. Цивилизации во времени и пространстве. Москва : АСТ, 2009. 863 с.

668. Токун Е. А. Арво Пярт. Tintinnabuli: техника и стиль : автореф. дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2010. 26 с.

669. Токун Е. А. Tintinnabuli – источник новизны. Техника и стиль Арво Пярта // *Арво Пярт: беседы, исследования, размышления*. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. С. 205–215.

670. Токун Е. А. Tintinnabuli: стиль и техника // *Музыкальная академия.* 2007. № 1. С. 213-219.

671. Толкования на Кол. 3 : 17. URL : http://bible.optina.ru/new:kol:03:17 (дата звернення: 18.11.2019 р.).

672. Торжество православия. [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу :

https://ru.wikipedia.org/wiki/Торжество_православия (дата звернення: 24.07.2019 р.).

673. Трубачев Андроник, игумен. История создания цикла «Философия культа (опыт православной антроподицеи)» // *Флоренский П. А., священник. Собрание сочинений. Философия культа (опыт православной антроподицеи)*. Москва : Мысль, 2004. С. 5-24.

674. Трубачев А. С. (Игумен Андроник). Жизнь и судьба // *Флоренский П. А., священник. Сочинения: в 4-х т.* Москва : Мысль, 1994. Т. 1. С. 3-36.

675. Трубачев А. С. Философия культа о. Павла Флоренского // *Антропологические матрицы XX века. Л. С. Выготский – П. А. Флоренский: несостоявшийся диалог. Приглашение к диалогу.* Москва : Прогресс-Традиция, 2007. С. 201-206.

676. Трубенок Е. А. Te Deum: основные жанровые модели : дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2015. 373 с.

677. Трубецкой Е. Предисловие // *Владимир Соловьев. Владимир Святой и христианское государство и ответ на корреспонденцию из Кракова*. Москва : Путь, 1913. С. 5-11.

678. Трунов А. А. Реформатское учение Жана Кальвина – теологическая основа пуританизма // *Актуальные вопросы современной науки.* 2009. № 7-1. С. 25-38.

679. Труханова А. Г. Духовная тематика в русской хоровой музыке конца XX века : автореф. дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Саратовская государственная консерватория шимени Л. В. Собинова. Саратов, 2006. 27 с.

680. Тузов М. Л. Соотношение богопоставленности царя и богоустановленности власти в политической теологии Средневековья // *Ученые записки Казанского государственного университета.* 2008. Т. 150. Кн. 7. С. 49-59.

681. Тынянова О. Н. К ценностно-ориентированному осмыслению культуры и культурфилософских дискурсов (опыт критического историко-парадигматического исследования) // *Электронное научное издание Альманах «Пространство и время»*. 2018. Т. 16. Вып. 1-2. URL : https://cyberleninka.ru/article/n/k-tsennostno-orientirovannomu-osmysleniyu-kultury-i-kulturfilosofskih-diskursov-opyt-kriticheskogo-istoriko-paradigmalnogo (дата звернення: 20.02.2019 р.).

682. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере: Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Исследование. Киев : Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1993. 107 с.

683. Тышко С. В. Странствия Глинки. Комментарии к «Запискам» : в 4 ч. Київ : Задруга, 2000. Ч. 1: Украина. 221 с.

684. Тышко С. В., Мамаев С. Г. Странствия Глинки. Комментарии к «Запискам» : в 4 ч. Київа : Задруга, 2002. Ч. 2 : Глинка в Германии или Апология романтического сознания. 500 с.

685. Тышко С. В., Куколь Г. В. Странствия Глинки. Комментарии к «Запискам»: в 4 ч. Київ : Задруга, 2011. Ч. 3: Путешествие на Пиренеи или испанские арабески. 544 с.

686. Тышко С. В. Странствия Глинки. Комментарии к «Запискам» : в 4 ч. Київ : ЛАТ and K, 2015. Ч. 4: Кавказ. 244 с.

687. Тюрменко І. І. Українська культура у вимірі православної концепції митрополита Іларіона. URL : https://er.nau.edu.ua/bitstream/NAU/19738/1/pdf (дата звернення: 05.01.2020 р.).

688. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки. Санкт-Петербург : Мирт, 2001. 428 с.

689. Українські народні думи: у 5 т. / упоряд. : М. К. Дмитренко, Г. В. Довженок (тексти), С. Й. Грица (мелодії); передмови: М. К. Дмитренка, С. Й. Грици. Київ : ІМФЕ НАН України, 2009. 856 с.

690. Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Издательство братства во имя святого князя Александра Невского, 1997. 656 с.

691. Ушкалов Л. Григорий Сковорода // *Сковорода Г. С. Повна академічна збірка творів / за ред. Леоніда Ушкалова.* Харків : Видавець Савчук О. О., 2016. С. 9-48.

692. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4-х т. / пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. Москва : Прогресс, 1987. Т. 3 (Муза – Сят). 832 с.

693. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка : в 4-х т. / пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. Москва : Прогресс, 1987. Т. 4. (Т – ящур). 86 с.

694. Федак-Гелитович М. «Христос у гробі»: особливості української іконографії. URL : https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/holyday_iconografy/Chris_in_the_grave/66670/ (дата звернення: 18.01.2020 р.).

695. Федотова Е. Д. Наполеоновский ампир. Москва : Белый город, 2008. 47 с.

696. Федотов Г. П. Собрание починений : в 12-ти томах / сост., примеч. С. С. Бычков. Москва : Мартис, 1998. Т. 2. 380 с.

697. Ферман В. Э. Немецкая романтическая опера // *Ферман В. Э. Оперный театр. Статьи исследования.* Москва : Государственное музыкальное издательство, 1961. С. 185-211.

698. Фиденко Ю. Л. Музыкально-литургическая практика католических приходов азиатской части России на рубеже XX-XXI веков : дисс. … доктора искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Новосибирская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки. Новосибирск, 2016. 436 с.

699. Филатова Т. В., Садовничая Е. А. Сакральная музыка Арво Пярта a’cappella для хора : стилевые обертоны творчества // *Музыкальное искусство*. 2009. № 9. С. 68-78.

700. Филимонова М. Н. Антон Брукнер // *Музыка Австрии и Германии XIX века.* Москва : Композитор, 2003. Книга 3. С. 332-449.

701. Флоренский П. Из богословского наследия // *Богословские труды.* 1977. Вып. XVII. С. 85-248.

702. Флоренский П.: pro et contra / Сост., вст. ст., примеч. и библиогр. К. Г. Исупова. Санкт-Петербург : РХГИ, 1996. 752 с.

703. Флоренский П., священник. Сочинения : в 4-х т. Москва : Мысль, 1994. Т. 1. 797 с.

704. Флоренский П., священник. Сочинения: в 4-х т. Москва : Мысль, 1996. Т. 2. 878 с.

705. Флоренский П., священник. Сочинения : в 4-х т. Москва : Мысль, 2000. Т. 3 (1). 621 с.

706. Флоренский П. Собрание сочинений. Философия культа (Опыт православной антроподицеи) / сост. Игумен Андроник (Трубачев) ; ред. Игумен Андроник (Трубачев). Москва : Мысль, 2004. 685 с.

707. Флоренский П. А. Столп как утверждение истины: опыт православной теодицеи. Москва : ООО «Издательство АСТ», 2003. 640 с.

708. Флоренский П. А. Христианство и культура. Москва, Харьков : Фолио, 2001. 663 с.

709. Флоровский Г., прот. Этос Православной Церкви // *Православие: pro et contra.* Санкт-Петербург : Издательство Русского Христианского гуманитарного университета, 2001. С. 451-466.

710. Флорос К. Популярность Брамса // *Музыкальная академия*. 1998. № 1. С. 173-177.

711. Фогель М. В. Роль национальной идеи в современном политическом развитии России и Германии : автореф. дисс. …. канд. политических наук : 23.00.01 – теория политики, история и методология

политической науки / Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Москва, 2004. 32 с.

712. Фокин А. Р. Зарождение тринитарной метафизики на христианском Западе в IV–IX вв. // *Христианское чтение*. 2016. № 3. С. 10–32.

713. Фома Аквинский. Сумма теологии. Часть II – I. Вопросы 1–48. Киев : Эльга, Ника-Центр, 2006. 576 с.

714. Фраккароли А. Россини. Письма Россини. Воспоминания. Москва : Правда, 1990. 544 с.

715. Фуртвенглер В. Знак гения // *Музыкальная академия*. 1998. № 1. С. 184-187.

716. Хачатрян Л. С. Английская культура эпохи Реформации: трансформация культурной парадигмы : автореф. дисс. … канд. культурологии : 24.00.01 – теория и история культуры / Московский государственный институт культуры. Москва, 2016. 23 с.

717. Хвала. URL : http://yakov.works/spravki/4_faith_ukaz/22_h_vera/hvala.htm (дата звернення : 08.11.2018 р.).

718. Хлебников Д. В. «Спас в Силах» и Запад: «Majestas Domini», видение пророка Иезекииля, Колёса // *Вестник Московского университета. Серия 8. История.* 2018. № 1. С. 104–129.

719. Хлебников Д. В. «Спас в Силах»: факты и мета-факты, критика и гипотезы // *Вестник РГГУ. Серия : Литературоведение. Языкознание. Культурология.* 2018. № 8 (41). С. 47-75.

720. Хлебников Д. В. «Спас в силах»: штрих к вопросу интерпретации иконографии и ее названия // *Вестник церковной истории*. 2018. № 1-2 (49-50). С. 243-258.

721. Холодова Е. К. К проблеме исторической интерпретации кантатно-ораториальных сочинений И. С. Баха // *Вопросы анализа вокальной музыки : Тем. сб. научных трудов / гл. ред. И. Д. Безгин.* Киев :

Киевская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 1991. С. 36–48.

722. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. Санкт-Петербург : Издательство «Лань», 2001. 496 с.

723. Холопов Ю. Н. Месса // *Григорианский хорал : сб. науч. тр.* Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1997. С. 38-65.

724. Хоминьский Ю. Шимановский и Скрябин // *Русско-польские музыкальные связи. Статьи и материалы*. Москва : Издательство АН СССР, 1963. С. 375-443.

725. Хоружий С. С. Философский символизм П. А. Флоренского и его жизненные истоки // *П. А. Флоренский: Pro et contra*. Санкт-Петербург : РХГИ, 1996. С. 525–557.

726. Хохловкина А. А. Западноевропейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX века. Очерки. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1962. 368 с.

727. Храмова В. До проблеми української ментальності // *Українська душа / відп. ред. В. Храмова*. Київ : Фенікс, 1992. С. 3–35.

728. Хрипкова Е. А. Литургический аспект композиции «Господь во славе» или «Majestas Domini» в монументальных иконографических программах романской эпохи // *Вестник РГГУ. Серия : Философия. Социология. Искусствоведение*. 2015. № 1. С. 95-107.

729. Христос во гробе. [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу : https://ru.wikipedia.org/wiki/Христос_во_гробе (дата звернення: 18.01.2020 р.).

730. Христос и культура. Избранные труды Ричарда Нибура и Райнхольда Нибура. Москва : Юристъ, 1996. 575 с.

731. Хылиньская Т. Шимановский и художественные искания «Молодой Польши» (пер. с польского Д. Ухова) // *Кароль Шимановский.*

Воспоминания, статьи, публикации / ред. и сост. И. Никольской и Ю. Крейниной. Москва : Советский композитор, 1984. С. 167-175.

732. Царева Е. Брукнер и брукнерианцы // *Музыкальная академия*. 1997. № 2. С. 155-158.

733. Царева Е. Иоганнес Брамс : монография. Москва : Музыка, 1986. 383 с.

734. Царенок А. В. Естетико-аскетичні традиції Візантії в історії християнської культури : монографія. Чернігів : Десна Поліграф, 2017. 328 с.

735. Царенок А. В. Естетичні виміри візантійського аскетизму : автореф. дис. … доктора філософських наук : 09.00.08 – естетика / Національна академія наук України. Інститут філософії імені Г. С. Сковороди. Київ, 2019. 36 с.

736. Царьков И. И. Священный порядок и право: опыт христианской теологии // *Вестник Волжского университета имени В. Н. Татищева*. 2017. Т. 2. № 4. С. 18–36.

737. Цветков П. И. О происхождении гимна Te Deum laudamus (Тебе Бога хвалим). URL : https://azbyka.ru/otechnik/Petr_Cvetkov/o-proishozhdenii-gimna-te-deum-laudamus-tebe-boga-hvalim/ (дата звернення: 08.11.2018 р.).

738. Ценова В. Зеркало внутренней жизни. Записные книжки Эдисона Денисова // *Неизвестный Денисов : Из записных книжек*. Москва : Композитор, 1997. 160 с.

739. Ценова В. С. Новая религиозность русской музыки и духовные сочинения Эдисона Денисова // *Московский форум. Музыка XX века : Научные труды МГК им. П. И. Чайковского*. Москва : МГК им. П. И.Чайковского, 1999. Сб. 25. С. 128-141.

740. Цыпин В., прот. Иозефинизм. URL : www.pravenc.ru/text/иозефинизм.html (дата звернення: 06.02.2019 р.).

741. Чавчанидзе Д. Романтическая сказка Фуке // *Ф. Фуке. Ундина*. Москва : Наука, 1990. С. 421-471.

742. Чередниченко Т. Музыка в истории культуры. Т. 1, 2. URL : https://www.studmed.ru/cherednichenko-tv-muzyka-v-istorii-kultury-tom-1-2_e9a8517cc5c.html (дата звернення: 07.08.2019 р.).

743. Черкаева Е. К. Изображение песнопений на иконах // *Аналитика культурологии*. 2011. № 20. С. 110-115.

744. Чернокозов А. И. Мировая художественная культура. Серия «Среднее профессиональное образование». Ростов-на-Дону : Феникс, 2004. 288 с.

745. Чернуха З. Структурообразующая функция мифа и новая мистериальность в «Потопе» И. Стравинского // *Проблема синтеза искусств в современной музыкальной культуре* / Ред. А. В. Крылова. Ростов-на-Дону : Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2016. С. 157-164.

746. Чигарева Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени : Художественная индивидуальность. Семантика. Изд. 3-е, испр. и доп. Москва : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 280 с.

747. Чижевський Дм. Філософія Г. Сковороди / Підготовка тексту, мовна редакція та вступна стаття Леоніда Ушкалова. Харків : Акта, 2003. 432 с.

748. Чижевський Дм. Філософські твори: у 4 т. / під заг. ред. В. Лісового. Київ : Смолоскип, 2005. Т. 1. 402 с.

749. Чуворкина О. А. К вопросу о генезисе и семантике раннехристианских зображений Христа в работах медиевистов XX – XXI вв. // *Научный электронный журнал АРТИКУЛЬТ.* 2017. № 25. С. 33–47.

750. Чумаченко Б. М. Вступ до культурології античності : Навчальний посібник. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 174 с.

751. Чумаченко М. О. Міфологема світла і темряви в православній культурній традиції : дис. … канд. культурології : 26.00.01 – теорія та

історія культури. Галузь знання – культурологія / Харківська державна академія культури. Харків, 2018. 224 с.

752. Чуприна Н. Стилевые аспекты фортепианных произведений Дж. Россини в свете естетики бидермайера // *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : Астропринт, 2012. Вип. 15. С. 319-328.

753. Шалина И. А. Икона «Христос во гробе» и нерукотворный образ на Константинопольской Плащанице. URL : http://www.pravoslavie.ru/sretmon/turin/hristosvogrobe.htm (дата звернення: 12.12.2019 р.).

754. Шаховской Иоанн, иером. О назначении человека и о путях философа. Н. А. Бердяев «О назначении человека. Опыт парадоксальной этики» // *Н. А. Бердяев : pro et contra. Кн. 1. / Сост., вст. ст. и примеч. А. А. Ермичева*. Санкт-Петербург : РХГИ, 1994. С. 367-379.

755. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1965. 728 с.

756. Швецов П. Б. Слава Божья как главная цель жизни христианина. URL : www.mirvboge.ru/2012/01/slava_bozhya_kak_glavnaya_cel_zhizni_xristianina (дата звернення: 02.01.2019 р.).

757. Швець Н. О. Культуротворчий синтез як стилеутворювальний фактор у музичному мистецтві на рубежі XIX – XX століть (на прикладі творчості С. Танєєва та М. Метнера) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – теорія та історія культури / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2008. 19 с.

758. Швець Н. О. Музична творчість у системі архаїчної культури // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія.* 2018. Вип. 29. С. 3-10

759. Шевлюга О. А. Ікона «Спас у славі» в українських іконостасах XV-XVI ст. // *Вісник ХДАДМ*. 2015. № 9-10. С. 96-104.

760. Шевцова Н. П. Культура как система ценностей (аксиология в контексте интерпретации культуры Н. А. Бердяева и И. А. Ильина). Москва : Московский государственный институт электроники и математики (технический университет), 2004. 204 с.

761. Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом. Нариси з історії культури до початку XVIII століття. Львів : Інститут історії церкви Львівської богословської академії, 2001. 250 с.

762. Шевченко Т. Зібрання творів: у 6 т. Київ : Наукова думка, 2003. Т. 1 : Поезія 1837–1947. 784 с.

763. Шевчук В. О. Пізнаний і непізнаний Сфінкс: Григорій Сковорода сучасними очима: розмисли. Київ : Пульсари, 2008. 525 с.

764. Шевчук І. Г. Специфіка відтворення біблійної тематики в кантаті М. Лисенка «Радуйся, ниво неполитая» // *Музичне мистецтво і культура. Music art and culture : Науковий вісник.* Одеса : Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 2. С. 288-302.

765. Шейко В. М., Богуцький Ю. П. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XX ст.). Монографія. Київ : Ґенеза, 2005. 592 с.

766. Шейко В. М. Поняття «культура» як феномен суспільства // *Вісник КНУКіМ. Історія.* 2000. Вип. 2. С. 116-125.

767. Шейко В. М., Тишевська Л. Г. Історія української культури: Навчальний посібник / Наук. ред. В. М. Шейко. Київ : Кондор, 2006. 264 с.

768. Шептицький Андрей, митр. Твори (аскетично-моральні). Рим : Видання Українського католицького університету імені св. Климента папи, 1978. 493 с.

769. Шептицький Андрей, митр. Твори (морально-пасторільні). Рим : Видання Українського католицького університету імені св. Климента папи, 1983. 548 с.

770. Шеремета О. Ю. Етичне вчення Андрія Шептицького як зразок української нетомістичної думки // *Гуманітарні студії*. 2012. № 12. С. 119-127.

771. Шилов В. В. Фокстрот «Аллилуйя» в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // *Acta Eruditorum*. 2019. № 32. С. 79-86.

772. Шимановский К. Воспоминания. Статьи. Публикации [ред. и сост. И. Никольской и Ю. Крейниной]. Москва : Советский композитор, 1984. 287 с.

773. Шимановский К. Избранные статьи и письма / пер., сост. и коммент. А Фарбштейна. Ленинград : Музгиз, 1963. 253 с.

774. Шириева Н. В., Дыганова Е. А., Явгильдина З. М. О некоторых особенностях полифонизации музыкальной фактуры в «Аллилуйе» Софии Губайдулиной // *Философия и культура*. 2014. № 4 (38). С. 293-297.

775. Шульгіна В. Д. Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук. Монографія. Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2007. 276 с.

776. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: в 2-х т. / пер. с нем., вст. статья и примеч. К. А. Свасьяна. Москва : Мысль, 1998. Т. 1. Гештальт и действительность. 663 с.

777. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: в 2-х т. / пер. с нем. и примеч. И. И. Маханькова. Москва : Мысль, 1998. Т. 2. Всемирно-исторические перспективы. 606 с.

778. Шталь И. Гимн // *Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеева и С. В. Тураев.* Москва : Просвещение, 1974. С. 59.

779. Шух М. А. Духовная музыка не имеет ни начала, ни конца… // *Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире: Сборник материалов Международной научной конференции.* Майкоп : «Магарин Олег Григорьевич», 2017. С. 484-488.

780. Щенникова Л. А. О некоторых литературных источниках иконографии «Спас в Силах». URL : http://stsl.ru/news/all/o-nekotorykh-literaturnykh-istochnikakh-ikonografii-spas-v-silakh (дата звернення: 15.03.2020 р.).

781. Щербакова Т. А. «Жизнь за царя» : черты священнодействия // *Музыкальная академия*. 2000. № 4. С. 154-157.

782. Щученко В. А. Христианский логос культуры // *Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств.* 2009. Т. 184. С. 7-57.

783. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. Москва : Эксмо; Санкт-Петербург : Мидгард, 2005. 608 с.

784. Эрн В. Ф. Борьба за Логос. Г. Сковорода. Жизнь и учение. Минск : Харвест; Москва : АСТ, 2000. 592 с.

785. Эрн В. Ф. Сочинения. Москва : Правда, 1991. 576 с.

786. Эскина Н. «Вся земля полна Славы Его» // *Музыкальная жизнь.* 1991. № 17-18. С. 19-20.

787. Эстетические воззрения П. А. Флоренского: научно-аналитический обзор. Москва : Мысль, 1991. 88 с.

788. Этимологический словарь русского языка для школьников / сост. М. Э. Рут. Екатеринбург : У-Фактория; Москва : АСТ МОСКВА, 2009. 304 с.

789. Югова О. А. Религиозный ренессанс в философских системах Бердяева и Маритена как путь преодоления современного кризиса гуманизма // *Позиция. Философские проблемы науки и техники.* 2014. № 8 (8). С. 161-166.

790. Южный музыкальный вестник, 1915, № 8-9.

791. Юрченко Т. Г. Гимн // *Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеева и С. В. Тураев.* Москва : Просвещение, 1974. С. 177-179.

792. Язькова В. Е. Церковь и государство в Италии в политической концепции К. Б. Кавура : автореф. дисс. … канд. исторических наук : 07.00.03 – всеобщая история (новое время) / Институт всеобщей истории РАН. Москва, 2009. 27 с.

793. Яковлев О. В. Синергетика регіональних ідентичностей у культурному континуумі України кінця XX – початку XXI століття : автореф. дис. … доктора культурології : 26.00.01 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 40 с.

794. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. Київ : «Знання», 2006. 343 с.

795. Яросевич Л. Вірш Т. Шевченка «Ісаія. Глава 35 (подражаніє)» і кантата М. Лисенка «Радуйся, ниво неполитая» (до питання поетичної та музичної інтерпретації біблійного тексту) // *Музична україністика: сучасний вимір : збірник наукових статей: постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті / ред.-упоряд. О. П. Кушнірук.* Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2012. Вип. 7. С. 183-204.

796. Ясиновський Ю. Візантійська гімнографія і сакральна монодія у слов'янських перекладах // *Українська музика: науковий часопис / гол. ред. І. М. Пілатюк.* Львів : Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2011. Вип. 1. С. 36–54.

797. Ясиновський Ю. Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу. Львів : Інститут українознавства імені І. Крип'якевича НАН України, 2011. 468 с.

798. Ячин С. Е. Христианская культурная парадигма // *Ойкумена*. 2014. № 1. С. 87–99.

799. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt am Main: Verlag-Anstalt, 1924. 1090 z.

800. Allen Th. W., Sikes E. E. The Homeric hymns. Macmillan, 1904, 330 p.

801. Bronowicz-Chylińska T. Karol Szymanowski: życie i twórczość. Kraków : PWM, 1982. 231 s.

802. Büning E. Die Musik ist schuld // *Feuilleton, die Zeit.* 1995. № 28. S. 49.

803. Chomiński J. M. Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego. Kraków : PWM, 1969. 350 s.

804. Chylińska T. Karol Szymanowski i jego epoka. Kraków : Musica Iagellonica, 2008. T. 1. 554 s.

805. Chylińska T. Karol Szymanowski i jego epoka. T. 2. Kraków : Musica Iagellonica, 2008. 780 s.

806. Chylińska T. Karol Szymanowski i jego epoka. T. 3. Kraków : Musica Iagellonica, 2008. 208 s.

807. Demar I. Massenet. A Chronicle of his Life and Times. Portland, Oregon : Amadeus Press, 1994. 398 p.

808. Evangelisches Kirchengesangbuch. Ausgabe fur die Vereinigte protestanisch Christlishe Kirche der Pfalz.

809. Francesco Antonio Urio. [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Francesco_Antonio_Urio (дата звернення: 14.12.2018 р.).

810. Grempler M. Rossini e la patria. Kassel: G. Bosse Verlag, 1996. 241 pp.

811. Harding J. Massenet. New York : St. Marting's Press, 1970. 229 p.

812. Heussler H. Das Biedermeierin der Musik // *Die Musikforschung. XII Jahrgang.* Kassel; Basel : Barenreiter Verlag, 1959. Z. 422-431.

813. John Rutter. [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/John_Rutter (дата звернення: 01.11.2019 р.).

814. Kański J. Przewodnik operowy. Kraków : PWM, 1978. 563 s.

815. Karol Szymanowski. Opracowała Teresa Bronowicz-Chylińska. Kraków: PWM, 1967. 228 s.

816. Karpov V., Syrotynska N. Medieval and contemporaneity world-visual and art parallels // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2018. № 2. С. 177-182.

817. Le jongleur de Notre-Dame. URL : http://www.artlyriquefr.fr/oeuvres/Jongleur%20de%20Notre-Dame.html (дата звернення: 20.02.2020 р.).

818. Łobaczewska S. Beethoven. Kraków, PWM, 1977. 239 s.

819. Mez A. Renesans islamu. Warszawa: PLW, 1980. 492 s.

820. Morrice William G. Joy in the New Testament. Grand Rapids: William B. Eerdmans, 1984. 174 p.

821. Nun danket alle Gott. [Електронний ресурс] // Вікипедія: вільна енцеклопедія: [веб сайт]. Електрон. дані. Режим доступу : https://de.wikipedia.org/wiki/Nun_danket_alle_Gott (дата звернення: 25.07.2019 р.).

822. Osborn R. Rossini. Oxford: Oxford University Press, 2007. 432 pp.

823. Pahlen K. Das neue Opernlexikon. München: Seehamer Verlag, 2000. 1023 S.

824. Roessler A., Hohl S. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. München, 2000. 608 z.

825. Wagner P. Geschichte der Messe. Leipzig: Druck und Verlag von Braitkopf und Hartel, 1913. I Teil: Bis 1600. 548 s.

826. Weinstock H. Rossini. A Biography. New York : Alfred A. Knopf, 1968. 560 p.

827. Ziolkowsky Jan M. The juggler of Notre Dame and the Medievalizing of Modernity. Cambridge : Open Book Publisher, 2018. Volume 4: Picture That Making a Show of the jongleur. 520 p.

ДОДАТКИ

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Монографія

1. Татарнікова А. А. Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності) : монографія. Одеса : Астропринт, 2020. 344 с.

Рецензія: Андросова Д. В. Рецензія на монографію «Алілуйна парадигма європейської культури та музики (від готики до сучасності)» // *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2020. № 1. С. 138–139.

Статті у наукових фахових виданнях України

2. Татарнікова А. А. «Gloria» Ф. Пуленка в контексті традицій християнського славослів'я: образно-смислові і жанрово-стильові аспекти // *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. Вип. 35. С. 246–252.

3. Татарнікова А. А. «Te Deum» А. Пярта у річищі взаємодії традицій християнського Сходу і Заходу // *Музичне мистецтво і культура. Music art and culture :* наук. вісник. Одеса : Астропринт, 2019. Вип. 28. Кн. 1. С. 308–321.

4. Tatarnikova A. «The Triuphal Song» by J. Brahms at the context of the german spiritual, historical and musical tradition of the XIX centuries [«Тріумфальна пісня» Й. Брамса в контексті німецької духовно-історичної та музичної традиції другої половини XIX століття] // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 3. С. 342–347.

5. Татарнікова А. А. Перипетії слави Русі як розумові стереотипи у творчій діяльності О. Бородіна й в аналогії до розробок Л. Гумільова у XX столітті // *Музичне мистецтво і культура : наук. вісник*. Одеса : Астропринт, 2019. Вип. 29. Кн. 1. С. 28–42.

6. Татарнікова А. А. Видіння радості у «Фауст-симфонії» Ф. Ліста як втілення епохального символу романтизму // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Міленіум, 2019. № 4. С. 148–152.

7. Tatarnikova A. Intonational-semantic aspects of the implementation of the images of glorification-praise in the german protestant musical and historical tradition [Інтонаційно-семантичні аспекти відтворення образів хваління-славослів'я у німецькій протестантській музично-історичній традиції] // *Культура і сучасність* : альманах. Київ : ІДЕЯ- ПРИНТ, 2019. № 2. С. 63–69.

8. Татарнікова А. А. Роль славільної семантики в образно-смисловій та інтонаційній концепції «Потопа» І. Ф. Стравінського // *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. Київ, 2019. Вип. 41. С. 134–141.

9. Татарнікова А. А. Твір «Король Рогер» К. Шимановського у поданні ідеї прославлення віри // *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство* [за ред. О. С. Смоляка]. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. № 2 (вип. 41). С. 59–65.

10. Татарнікова А. А. Фігура уславлення як тембральне наповнення партії князя Ігоря в однойменній опері О. Бородіна // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Напрям : Мистецтвознавство : наук. збірник. Рівне : РДГУ, 2019. Вип. 30. С. 133–139. 1.

11. Татарнікова А. А. Алілуйна екстатика в традиції гимнічної-славільної музики на грані нового й новітнього часів // *Культура і сучасність* : альманах. Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 1. С. 153–160.

12. Татарнікова А. А. Славослівний аспект поетики реквієму «Lux Aeterna» М. Шуха в руслі духовних традицій української культури // *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. Вип. 36. С. 198–204.

13. Татарнікова А. А. Spiritual and semantic aspects of christian glorification in the english cultural and historical tradition (on the example of J. Ratter's Gloria) [Духовно-смислові аспекти християнського славослів'я в англійській культурно-історичній традиції (на прикладі «Gloria» Дж. Раттера)] // *Музичне мистецтво і культура* : наук. вісник. Одеса : Астропринт, 2019. Вип. 29. Кн. 2. С. 251–263.

14. Татарнікова А. А. Містеріально-славослівні аспекти французького музичного театру початку XX століття (на прикладі «Жонглера Богоматері» Ж. Массне) // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям : Мистецтознавство*: наук. збірник. Рівне : РДГУ, 2019. Вип. 32. С. 72–78.

15. Tatarnikova A. «Libuse» by B. Smetana in terms of culture the national glorification. [«Лібуше» Б. Сметани у вираженні культури національного славлення] // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ 2020. № 1. С. 114–119.

16. Татарнікова А. А., Калашник М. П. Уславлення любові єднання у триптиху сценічних кантат К. Орфа // *Традиції і новації у вищій архітектурно-художній освіті :* зб. наук. праць. Харків : ХДАДМ, 2020. № 1. С. 44–48.

17. Татарнікова А. А. Австрійський «образ світу» і духовні настанови творчості Антона Брукнера // *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2020. № 1 (46). С. 89–100.

18. Татарнікова А. А. Символіка національної слави у «Вільному стрільці» К. М. Вебера // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук журнал. Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2020. № 2. С. 221–226.

19. Татарнікова А. А. Хорова творчість Джоаккіно Россіні в контексті духовно-релігійних шукань італійської культури епохи Рісорджименто (на прикладі Stabat mater) // *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. Вип. 37. С. 121–128.

20. Татарнікова А. А. Специфіка відтворення ідеї національного славлення в оперній поетиці Б. Сметани // *Вісник КНУКіМ*. Серія "Мистецтвознавство". Київ, 2020. Вип. 42. С. 148–154.

21. Татарнікова А. А. Двадцять перша кантата Й. С. Баха в контексті німецької протестантської славослівної традиції // *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Київ, 2020. № 2-3 (47-48). С. 137–150.

22. Татарнікова А. А. Глоріозно-славослівна традиція європейської християнської культури // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: «Мистецтвознавство»)* : наук. збірник. Рівне : РДГУ, 2020. Вип. 34. С. 124–130.

Статті у наукових виданнях України, включених до міжнародних наукометричних баз та виданнях інших держав

23. Татарнікова А. А. Поетика «Ундини» Е.-Т.-А. Гофмана в контексті становлення німецької національної ідеї // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2018. № 1. С. 217–223.

24. Татарнікова А. А. «Тангейзер» Р. Вагнера у річищі еволюційних шляхів німецького музичного театру: міфопоетичні та жанрово-стильові аспекти // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2018. № 3. С. 353–359.

25. Татарнікова А. А. Парадигма християнського славослів’я у творчості Г. Ф. Генделя // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : ТОВ ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 2. С. 423–428.

26. Татарникова А. А. Поэтика «Gloria» в христианской музыкально-исторической традиции прошлого и современности // *European Journal of Humanities and Social Sciences*. Vienna : Premier Publishing, 2020. № 2. Pp. 3–10.

27. Татарникова А. А. «Готическая симфония» Б. Хавергала в контексте традиций английской готики // *The European Journal of Arts*. Vienna : Premier Publishing, 2020. № 2. Pp. 102–109.

28. Татарникова А. А. Поэтика «Ивана Сусанина» М. И. Глинки в контексте аллилуйно-славословной парадигмы европейской культуры // *European Journal of Humanities and Social Sciences*. Vienna : Premier Publishing, 2020. № 4. Pp. 46–53.

Статті в інших наукових виданнях та збірниках матеріалів конференцій

29. Татарнікова А. А. Перспективи розвитку творчої індивідуальності фахівця-музиканта у процесі професійної подготовки в контексті компетентнісного підходу // *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 16. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2017. Вип. 29 (39). С. 146–150.

30. Татарнікова А. А. Формування особистості фахівця-музиканта // *Наукові записки.* Серія : Педагогічні науки. Кропивницький : РВВ КДПУ імені В. Винниченка, 2018. Вип. 163. С. 154–160.

31. Татарнікова А. А. «Теологія слави» та «теологія хреста» в німецькій протестантській культурі і музиці // *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі* : зб. матеріалів Міжнар. дистанц. наук.-практ. конф., 14 листопада 2019 р. Київ : НАКККіМ, 2019. С. 41–43.

32. Татарникова А. А. Немецкая национальная идея в ее проявлениях в музыкальном театре Германии первой половины XIX века // *Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність* (30.04. – 02.05.2019 р.). Захід – Схід: Культура і мистецтво (25.09. – 26.09.2019 р.) : матеріали Міжнар. наук.-творчих конференцій. Одеса : Астропринт, 2019. С. 125–131.

33. Татарнікова А. А., Козаченко Ж. О. Культурологічній підхід як ціннісно-гносеологічна основа професійної підготовки майбутніх фахівців сфери музичного мистецтва // *Психологія та педагогіка : сучасні методики*

та інновації, досвіт практичного застосування : зб. тез наукових робіт учасників Міжнар. наук.-практ. конф, 25 – 26 жовтня 2019 р. Львів : ГО «Львівська педагогічна спільнота», 2019. Ч. 1. С. 98-100.

34. Татарнікова А. А., Козаченко Ж. О. Вдосконалення професійної кваліфікації викладачів закладів мистецької освіти на засадах принципів андрагогіки // *Чинники актуалізації проблеми освіти дорослих в Україні та світі в умовах розвитку інформаційного суспільства:* збі. матеріалів 74-ї наук.-практ. конференції ОНУ ім. І. І. Мечнікова, 12 листопада 2019 р. Одеса : ФОП Бондаренко М.О., 2019. С. 18-21.

35. Татарникова Анжелика. «Gloria» Франсиса Пуленка и традиции христианского славословия // *Conferința Științifică Internațională Învățământul Artistic – Dimensiuni Culturale* : междунар. научная интернет-конференция «Художественное образование в культурных процессах современности». Кишинев : Academia De Muzică, Teatru Şi Arte Plastice, 2020. С. 25–27.

36. Татарнікова А. А. Оперна спадщина Ж. Массне в контексті духовно-містеріальної спрямованості французької музичної культури початку XX століття // *Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень* : матеріали Міжнар. науково-творчої інтернет-конф., 30.04. – 02.05.2020 р. Одеса : Астропринт, 2020. С. 153–160.

Відомості про апробацію результатів дослідження

Різні аспекти дослідження було викладено у формі наукових доповідей на 17 міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях:

– *міжнародних:* «Трансформація музичної освіти та культури: традиція та сучасність» (Одеса, 25 – 26 квітня 2016 року); «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід. До 20-річчя Національної академії мистецтв України» (Одеса, 5 – 7 грудня 2016 року); «Трансформація музичної освіти та культури: традиція та сучасність» (Одеса, 19 – 20 квітня 2018 року);

«Northern athens – the dialogue of culture between the east and the west» (Vilnus university and greeg – Lithuanian community «Pontos», 27-30.07.2018); «Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність» (Київ, 20 – 21 листопада 2018 року); «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід. До 105-річчя Одеської консерваторії» (Одеса, 30 листопада – 02 грудня 2018 року); «Трансформація музичної освіти: культура та сучасність» (Одеса, 30 квітня – 02 травня, 2019 року); «Захід – Схід: культура і мистецтво» (Одеса, 25 – 26 вересня 2019 року); «Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі» (Київ, НАКККіМ, 14 листопада 2019 року); «Європейський культурний простір і українські перспективи» (Рівне, 14 – 15 листопада 2019 року); «Психологія та педагогіка: сучасні методики та інновації, досвід практичного застосування» (Львів, 25 – 26 жовтня 2019 року); «Тенденції розвитку психології та педагогіки» (Київ, 1 – 2 листопада 2019 року); «Транформація музичної освіти: Культура та сучасність» (Одеса, 30 квітня – 02 травня 2020 року); «Художественное образование в культурных процессах современности» (Кишинев, Молдова, 15 мая 2020 года); «Захід – Схід: культура і сучасність» (Одеса, 26 – 27 вересня 2020 року);

– *всеукраїнських:* «Герменевтика в науках про дух» (Харків, 21 – 22 березня 2019 року); «Чинники актуалізації проблеми освіти дорослих в Україні та світі в умовах розвитку інформаційного суспільства» (Одеса, 12 листопада 2019 року).