



Вехой, от которой идет отсчет Нового времени, является рубеж XVI–XVII веков. Это время перелома в музыкальном мышлении. Изменения столь радикальны, что, несмотря на длительный период вызревания, в музыке можно говорить о подлинно революционном перевороте.

Не затрагивая все аспекты, отметим в качестве закона, общего для эволюции вообще, процесс распада прежних целостностей и высвобождение отдельных их компонентов. Отсюда следуют два других:

– дробление синкретических единств восходит к далеким эпохам и продолжается сейчас;

– “выход” отдельных составляющих всегда (в любых масштабах, любых явлениях разных сфер) ведет к повышению уровня их внутренней организации. То же наблюдается и в музыкальном искусстве переломного периода, когда оно становится все более независимым. Эмансипация прослеживается по разным направлениям: в западноевропейской музыке это отделение светских жанров от церковных, освобождение от слова; в отечественной, где еще только начинается этот процесс, — от канонического текста, от прежних норм связи со словом. Эмансипация захватила и пространственно-временные отношения. Осознание временного протекания, выразившееся в целом комплексе показателей (метр, такт, периодичность, появление basso continuo; в русско-украинской музыке — становление стихового принципа), устремлено к иерархичности разных уровней упорядоченности. В итоге это приведет в будущем к форме-кристаллу (то есть к определению музыкального процесса через пространственные категории).

Н. ГЕРАСИМОВА-ПЕРСИДСКАЯ  
«Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи»

УДК 783.2:783.65

О. Л. Зосім

## ТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ РЕЦЕПЦІЇ ЦЕРКОВНОЇ ГІМНОГРАФІЇ У СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКІЙ ДУХОВНО-ПІСЕННІЙ ТРАДИЦІЇ

**Анотація.** Питання сакральності пісенних текстів розглянуто крізь призму їхньої взаємодії з гімнографічними прототипами у поетичній («західнохристиянська гімнографія — східнохристиянська гімнографія», «східнохристиянська гімнографія — східнослов'янська духовна пісенність») та музичній («візантійсько-слов'янська сакральна монодія — східнослов'янська духовна пісенність») складових. Виокремлено два типи рецепції сакральних текстів — середньовічний та модерний. Обґрунтовано пріоритетність текстового компонента над музичним як маркера сакрального у зв'язку з більш пізнім етапом формування духовної пісенності нового типу на східнослов'янських землях.

*Ключові слова:* гімнографія, духовна пісня, сакральна музика, східнохристиянська церковна традиція, західнохристиянська церковна традиція.

У дослідженнях християнської музичної традиції серед проблемних питань, що підіймаються, найскладнішим є розуміння сакрального як базового компонента богослужбової музики. Складність полягає і у відмінності розуміння сакрального на різних етапах розвитку християнської традиції, яке не однаково усвідомлювалося у добу Середньовіччя й Відродження, у Новий та Новітній часи, й у відмінностях інтерпретації сакрального в східнохристиянській та західнохристиянській церковних традиціях. Розгляд проблематики сакрального ускладнюється тоді, коли йдеться не лише про богослужбову музику на канонічні тексти, яка є сакральною у традиційному розумінні, а й про музику, що формально не належить до сакральної сфери, як-от вся паралітургічна церковна практика. Під *паралітургікою* ми розуміємо церковні молитви, пісенспіви та обряди на неканонічні тексти, виконання яких було дозволено у храмі, у тому числі й на літургії, серед яких

найпоширенішими були хорові концерти та церковні пісні. Найбільш складними є питання сакральності богослужбової музики, у якій не використовуються літургічні (гімнографічні) тексти. Щодо хорових концертів, то вони писалися не на гімнографічні тексти, однак у більшості з них використано тексти біблійні (псалтирні), які мають беззаперечні ознаки сакральності у своїй текстовій складовій. Щодо пісенної традиції, то тут відсутня як гімнографічна, так і текстова біблійна складова, яка є у хорових концертах, що формально унеможливило включення цих творів до сакральної сфери. Однак церковна практика — католицька, протестантська, греко-католицька і у деяких випадках православна — свідчить, що пісенні твори на неканонічні і небіблійні тексти, починаючи з Нового часу, широко використовуються в храмових відправах, у тому числі на літургії як її органічна та невід’ємна частина, а тому, відповідно до своєї функції, набувають статусу сакральних. Популярність та усталеність практики церковного виконання духовних пісень, підтверджена церковними документами, потребує теоретичного осмислення.

Питання зв’язку духовної пісенності з гімнографічною традицією піднімалося у працях німецьких філологів-славістів А. Рабуса<sup>1</sup> та Д. Штерна<sup>2</sup>, концепцію останнього буде розглянуто більш детально у статті. Вплив церковної монодії на духовно-пісенну творчість зазначено Ю. Медведиком<sup>3</sup>, у розвідці якого констатовано, що монодійні зразки та мелодії пісень мають доволі мало подібності, хоча останні часто інспіровані першими. Дійсно, різниця між мелодикою пісень та монодійними піснеспівами, які інспіру-

<sup>1</sup> Рабус А. Перевод или перенесение? Духовные песни между языковой сакральностью и популярностью. *КАЛОФΩΝΙΑ: наук. зб. з історії церковної монодії та гімнографії*. Львів, 2010. Ч. 5. С. 196–204.

<sup>2</sup> Stern D. Tradition und Traditionalismus im konfessionellen Kontakt: Die ruthenischen geistlichen Lieder in ihrem Verhältnis zur byzantinisch-slavischen Hymnographie. *Dedičstvo duchovnej piesňovej kultúry medzi slovanským Východom a Západom*. Bratislava, 2013. P. 37–66.

<sup>3</sup> Медведик Ю. До питання дослідження впливу сакральної монодії на українську барокову паралітургічну творчість (джерелознавчий погляд). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. К., 2001. Вип. 15: Сакральна монодія: її богословська, літургічна та естетична сутність. С. 71–77.

вали появу деяких пісень, є суттєвою, бо обидва жанри, якщо розглядати їх у площині церковної традиції, належать до різних типів культури — середньовічної та модерної, і, відповідно, у різний спосіб репрезентують сакральне у музиці, що звучить у храмі. Н. Герасимова-Персидська у статті, присвяченій розумінню сакрального у православній монодії, слушно зауважує: «Суттєвим моментом є її споглядальний характер, особливий тип протікання часу, який дозволяє й слухачам перебувати в продовженому теперішньому часі. Відсутність основних характеристик музики Нового часу (дискретності, регулярності, повторності та контрасту) є чи не головною ознакою сакральної монодії»<sup>4</sup>. Відповідно, у духовних піснях, які репрезентують музику Нового часу, зв’язок із церковною монодією опосередкований або взагалі відсутній. Аналогічні видозміни відбуваються і в текстах духовних пісень, де з часом давні мови, що мали статус сакральних, поступово замінюються несакральними. Отже, метою статті є розгляд питань, пов’язаних із рецепцією церковної гімнографії, що є маркером сакрального східнослов’янської духовно-пісенній традиції у її текстовому та музичному вимірах.

Розпочинаючи розгляд взаємодії гімнографічних та духовно-пісенних жанрів, варто представити модель *гіпотетично* можливих взаємодій на рівні текстових (рис. 1) і музичних (рис. 2) компонентів.

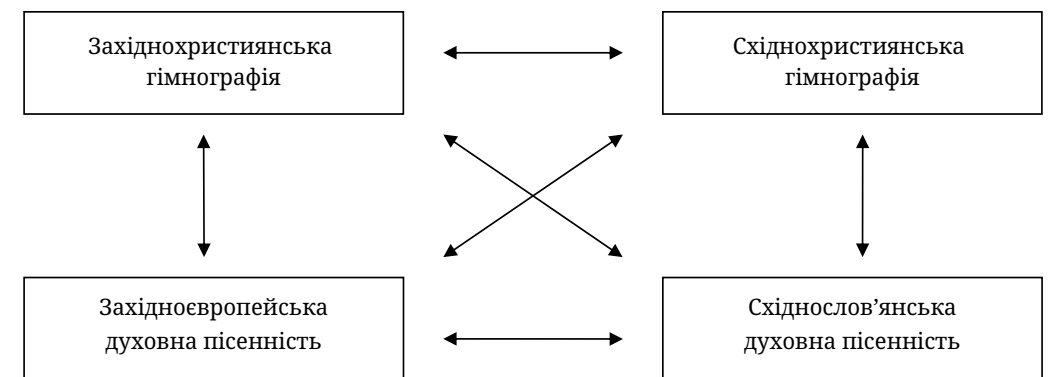


Рис. 1.

<sup>4</sup> Герасимова-Персидська Н. Монодія як символ сакрального. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2001. Вип. 15: Сакральна монодія: її богословська, літургічна та естетична сутність. С. 18.

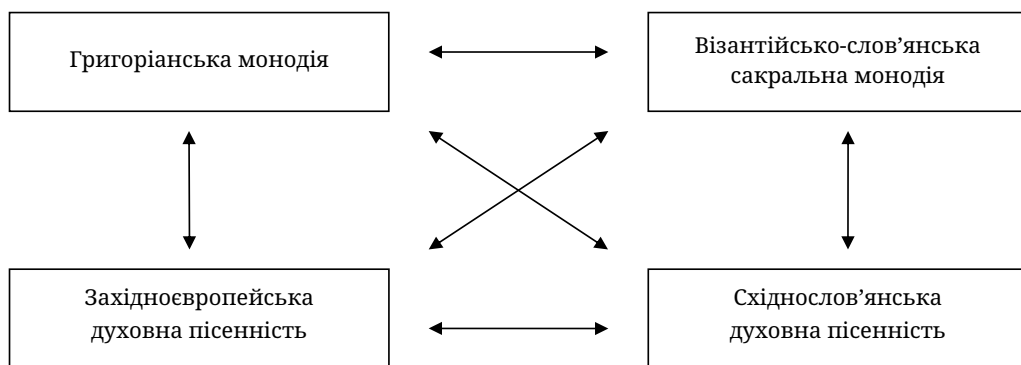


Рис. 2.

Втім, реальна картина є інакшою, бо навряд чи можна знайти текстові або музичні зразки, які свідчили б про вплив східнослов'янських пісенних текстів на латинську чи східнохристиянську гімнографію, або мелодії духовних пісень, які було покладено в основу григоріанської або візантійсько-слов'янської монодії. У Новий час культурою-донором найчастіше був саме християнський Захід, а не Схід, а сакральна монодія ставала першоджерелом пісенних творів, а не навпаки.

Зміна руху поступу з орієнтального на окцидентальний вплинула й на усвідомлення сакрального в культурі, у тому числі — у богослужбовій практиці, де середньовічне поступово поступається модерному. Втім, риси сакралізації пісенної творчості у середньовічному розумінні, принаймні у зовнішній атрибутиці, можна знайти і в пізніші часи: так, у виданнях григоріанських піснеспівів XIX–XX ст. у додатках розмішуються деякі найуживаніші новочасні латинські пісні (наприклад, різдвяна «Adeste fideles»), що друкуються не лише італійською, а й римською хоральною нотацією (нею записували григоріанські співи від Середньовіччя до сучасності), при цьому стилістика нових творів є класико-романтичною. Риси сакралізації є й у «Богогласнику» (1790–1791), оскільки редакція пісень для друку здійснювалася через посилення церковнослов'янського елемента в низці творів, які в рукописах були записані книжною українською мовою. Отже, взаємодія гімнографічного та пісенного компонентів не є односпрямованою, а має різні вектори. У статті ми окреслимо три потенційно перспективні пари взаємодії у текстовому (гімнографія — гім-

нографія, гімнографія — духовна пісенність) та музичному (гімнографія — духовна пісенність) вимірах.

Першою розглянемо пару «західнохристиянська гімнографія — східнохристиянська гімнографія». Відомо, що у ранньому Середньовіччі відбувалося запозичення гімнографічних текстів (а, можливо, й мелодій) із грецького Сходу до латинського Заходу. Наведемо лише один з найвідоміших прикладів такого запозичення: латинський антифон на свято Різдва Богородиці «Nativitas tua, Sancta Dei Genetrix Virgo» є перекладом грецького тропаря «Н γεννησίς σου Θεοτόκε» (церковнослов'янською мовою «Рожество твоє, Богородице Дѣво»). Натомість західна гімнографія практично не впливала на становлення східної, яка свої найяскравіші зразки (окрім амвросіанських гімнів) сформувала пізніше від східної, а потім розвивалася незалежним шляхом. Однак у модерну добу ми знаходимо цікаві приклади впливу західних гімнографічних зразків на східнохристиянські. Саме у такий спосіб відбувалося оновлення піснеспівів до церковних свят, залучених Уніатською Церквою з латинського календаря. Таким святом є урочистість Св. Євхаристії, яке має також назву Пресвятих Тіла та Крові Ісуса Христа (Corpus Christi), офіційно впроваджене після Замойського Синоду 1720 р., що святкується у четвер після Св. Трійці й супроводжується урочистою процесією.

Детально уніатську гімнографію (текстову і музичну складові) до цього свята дослідила фінська музиколог М. Такала-Роценко<sup>5</sup>, яка вказала на деякі латинські першоджерела церковнослов'янських піснеспівів, вміщені у друку «Апографъ или Слогъ чинный, вечернихъ и оутреннихъ пѣний, на Празникъ Пречистаго Тѣла Господа нашего Иисуса Христа», виданого в Супраслю (Західна Білорусь, нині Польща). Року видання на титульній стороні книги не зазначено, але, згідно із зауваженнями фінської вченої, час її публікації припадає на період між 1720 та 1730 рр.<sup>6</sup> У виданні, як зазначає М. Такала-Роценко, перші чотири стихирі на «Господи воззвах» великої вечірні базуються на фрагментах творів Амвросія Медіоланського «De sacramentis» і «De mysteriis», процитованих Фоною Аквінським в його літургічних текстах до свята

<sup>5</sup> Takala-Roszczenko M. The «Latin» Within the «Greek»: the Feast of the Holy Eucharist in the Context of Ruthenian Eastern Rite Liturgical Evolution in the 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> Centuries. Joensuu, 2013. 288 p.

<sup>6</sup> Там само. Р. 159.

Св. Євхаристії; Синаксар, що виконується в богослужінні утрени після шостої пісні канону, було створено на основі тексту Фоми Аквінського з третього читання офіція на свято Св. Євхаристії. Крім цього, М. Такала-Рощенко серед латинських джерел служби на свято Св. Євхаристії вказує на третій тропар шостої пісні канону «Ω Сп(а)сительная Жертва!» як переклад тексту «O salutaris hostia» (п'ята строфа гімну «Verbum supernum prodiens»)⁷.

Однак, як показав аналіз тексту «Апографа», латинська гімнографія представлена в каноні системно, і велика частина його текстів є перекладом латинських гімнів на свято Св. Євхаристії авторства Фоми Аквінського, написаних п'ять століть до того для цього ж самого свята. Автор-перекладач тексту канону, призначеного для виконання на утрени в день свята Св. Євхаристії, у текстах тропарів п'ятої, шостої, сьомої, восьмої та дев'ятої пісень використовував строфи таких латинських гімнів: «Verbum supernum prodiens» для третього і четвертого тропарів п'ятої пісні (строфи 2, 3) і для другого й третього тропарів шостої пісні (строфи 4, 5); «Pange lingua ... corporis mysterium» для другого, третього і четвертого тропарів сьомої пісні (строфи 1, 2, 3) та для другого й третього тропарів восьмої пісні (строфи 4, 5); «Sacris solemnibus» для четвертого тропаря восьмої пісні (строфа 6) і для другого, третього й четвертого тропарів дев'ятої пісні (строфи 1, 2, 3). Повністю латинські тексти гімнів та їхні переклади у тропарях канону⁸ ми наводимо у додатку до статті. Вказуючи на латинські першоджерела текстів «Апографа», зазначимо, що їхню кількість при подальшому дослідженні може бути збільшено: нами не було знайдено першоджерел перших пісень канону, однак структура та зміст їхніх текстів дозволяє припустити, що вони також можуть базуватися на латинських середньовічних гімнографічних текстах. При подальшому вивченні друку можуть бути знайдені інші джерела літургічних текстів для свята Св. Євхаристії, що містяться в «Апографі». Також зазначимо, що рукописи та друковані видання білоруського Супрасльського уніатського монастиря середини XVIII ст. відрізняються послідовним використанням католицьких літургічних першоджерел при написанні гімнографічних та пісенних текстів для богослужіння східного обряду. Українська уніатська традиція є суттєво відмінною

<sup>7</sup> Там само. Р. 169–174.

<sup>8</sup> Церковнослов'янський текст канону подано за виданням: Takala-Roszczenko M. The «Latin» Within the «Greek»... Р. 245–248.

від білоруської, про що свідчить друк у монастирській друкарні в Уневі (нині Перемишлянській район Львівської області) у 1738 р. збірника «Восльдованія»⁹ з гімнографічними текстами на те ж свято, у яких повністю відсутні латинські першоджерела.

Характеризуючи ж сам текст перекладу, відзначимо його найбільш показові маркери, основними з яких є його церковнослов'янська мова та жанр канону, які апелюють до східнохристиянської традиції. У даному випадку обраний жанр надійно «приховав» під східно-християнськими шатами класичні зразки латинської схоластичної поезії. Допоміжними засобами адаптації став характерний кінцевий приспів, який подовжує перекладений латинський текст, заради переходу до якого подекуди змінюються кінцівки строф. При перекладі втрачено метрику середньовічного латинського вірша, яка віднині набуває характерних рис візантійської гімнографічної поезії. Зазначимо, що зміна метрики вірша не впливає на виконання канону, оскільки його тропарі традиційно не співають, а читають. Отже, автор нового гімнографічного тексту не був жодним чином обмежений при перекладі літургічної поезії Фоми Аквінського церковнослов'янською мовою. Відзначимо також ще один засіб приховування латинського першоджерела: перекладені тексти латинських гімнів розміщено не в інципітній частини пісні канону (ірмос), а в наступних за ним тропарях.

Даний випадок є унікальним, і не лише тому, що латинська гімнографія і раніше вкрай рідко ставала зразком для східнохристиянської літургічної поезії, а й через спосіб її рецепції, відтворюваний по лінії «сакральне — сакральне», де зберігається та посилюється середньовічне розуміння сакрального. При перекладі та адаптації оригінальних латинських текстів XIII ст., які ближчі до модерних пісенних форм, ніж сам переклад XVIII ст., використано архаїчні поетичні та версифікаційні (ізосилабіка) форми, характерні для раннього візантійського Середньовіччя. Архаїзація викладу пов'язана з монастирським середовищем, де було зроблено переклад; такий тип адаптації був характерний і для духовної пісенності, яка створювалася у монастирських стінах.

Найбільш плідною була взаємодія східнохристиянської гімнографії зі схід-

<sup>9</sup> Текст «Восльдованія» надруковано у виданні: Takala-Roszczenko M. The «Latin» Within the «Greek»... Р. 259–270.



нослов'янською духовною пісенністю. Духовні пісні, особливо ті, що склали в монастирському середовищі, зазнали її сильного впливу. Теоретичні питання взаємодії гімнографічних та пісенних текстів було розглянуто в зазначеній вище статті Д. Штерна, у якій німецьким вченим було сформовано цілісну концепцію впливів східнохристиянських літургічних текстів на східнослов'янську духовну пісенність. Дослідник систематизує принципи взаємодії гімнографічних і пісенних текстів, які виявляються через використання *контрафактур, ремінісценцій та церковнослов'янської мови*<sup>10</sup>.

Німецький вчений услід за Ю. Медведиком<sup>11</sup> наголошує на важливості *інципітів*, узятих із церковної гімнографії, при написанні духовних пісень, які відіграють роль своєрідної емблеми твору. Втім, інципітність — це лише «видима» частина айсберга, неінципітні контрафактури є також доволі поширеним явищем, і вони, до речі, часто наводяться як приклади взаємодії гімнографічних та пісенних текстів і Ю. Медведиком, і Д. Штерном. Тексти з «Апографа», наведені вище, є яскравим прикладом того, що оригінальне (латинське) першоджерело відсутнє в інципітних ірмосах і може бути знайдено в неінципітних тропарях. Отже, контрафактури на гімнографічні тексти у східнослов'янській духовно-пісенній традиції є типовим явищем, причому інципітні контрафактури у кількісному сенсі посідають далеко не чільне місце, але, безумовно, є більш знаковими. Щодо історичної динаміки у взаємодії «гімнографія — духовна пісенність», то контрафактура як провідний тип рецепції гімнографічних текстів зникає у XIX ст., а замість неї набувають актуальності поетичні парафрази, інспіровані романтичною поезією, які вживані й сьогодні. Відмінність між контрафактурами та поетичними парафразами романтичної і постромантичної доби полягає у відмінності використання гімнографічного (як і будь-якого іншого сакрального тексту, зокрема біблійного) першоджерела у текстах пісень: у першому випадку зберігається мова та лексика твору, що робить церковну гімнографію впізнаною у пісенних текстах, у другому — передається лише

загальний зміст твору, натомість змінюється його мова (церковнослов'янська — українська) та спосіб віршування (ізосилабіка — силабо-тоніка). Як приклад наведемо початок відомої нововасиліанської пісні «Вірую, Господи, і визнаю» о. І. Дуцька<sup>12</sup>, написаної за текстом молитви Івана Золотоуста «Вѣрую, Господи, и исповѣдую», що читається перед причастям.

|   |   |
|---|---|
| Вѣрую, Господи, и исповѣдую,<br>яко Ты еси воистинну Христос,<br>Сын Бога живаго,<br>пришедый в мір грѣшныя спасти,<br>отъ них же первый есмь аз. | Вірую, Господи, і визнаю,<br>Що Ти Син Бога живого,<br>Прийшов на землю, щоб душу мою<br>Спати від всякого злого. |
|---|---|

Сучасна церковна поезія усіх конфесій, особливо якщо вона прив'язана до богослужіння, так чи інакше спирається на церковні (передусім біблійні, але іноді й гімнографічні) тексти, передаючи їхній зміст, однак там навряд чи можна знайти дослівні вирази, окрім тих випадків, коли композитори використовують популярні сьогодні, особливо серед римо-католиків, музичні форми з приспівом-рефреном та куплетами речитативно-псалмодичного складу, де поряд з іншими текстами трапляються сучасні переклади близькосхідних поетичних гімнів раннього Середньовіччя. Однак і в останньому випадку це сучасний текст, який є перекладом близькосхідних літургічних гімнів, а не контрафактура, зроблена на основі церковнослов'янського перекладу зі збереженням лексики, як це було б у XVII–XVIII ст.

Щодо *ремнісценцій* на біблійну поезію або гімнографію з використанням префігурацій як лексичних одиниць, що є усталеними епітетами, то саме цей рівень є найбільш продуктивним для пісенної поезії XVII–XVIII ст., у поетичних парафразах XIX–XXI ст. префігурації як усталені епітети з церковної гімнографії замінюють поетичними образами, інспірованими біблійною або гімнографічною поезією, але не прив'язаними до конкретних фраз та лексичних одиниць. Стосовно використання *церковнослов'янської мови*, то вона також у духовно-пісенній поезії поступово витискується сучасною літературною (відповідно, несакральною) мовою. Остаточо закри-

<sup>10</sup> Stern D. Tradition und Traditionalismus im konfessionellen Kontakt: Die ruthenischen geistlichen Lieder in ihrem Verhältnis zur byzantinisch-slavischen Hymnographie. *Dedičstvo duchovnej piesňovej kultúry medzi slovanským Východom a Západom*. Bratislava, 2013. P. 61.

<sup>11</sup> Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII–XVIII століть. Львів, 2006. С. 172–198.

<sup>12</sup> Церковні пісні. Львів, 1996. С. 340–341.

пилася сучасна українська мова в текстах нововасиліанських пісень (кінець XIX — перша третина XX ст.), тексти яких орієнтовані на українську романтичну поезію.

Отже, загальний історичний рух рецепції східнослов'янської гімнографії — від буквального її відтворення у пісенних текстах через цитати, префігурації (усталені епітети), церковнослов'янську мову у XVII–XVIII ст. до вільних переспівів та поетичних парафраз, де залишено загальний зміст твору, натомість усі засоби поетики не прив'язані до букви гімнографічного або біблійного тексту. Зауважимо, що зазначений процес не є проявом десакралізації, а є виявом історичної динаміки втілення сакрального у її західнохристиянському тлумаченні, коли відсутня прив'язка до зовнішніх атрибутів (сакральна мова, сакральні тексти), а маркером сакрального стає зміст твору та його богослужбова функція.

Щодо *мелодики* східнослов'янських духовних пісень у співвідношенні зі східнохристиянською гімнографією, то, як вже було зазначено вище, остання практично не вплинула, на відміну від текстів, на мелодії духовних пісень. Цим вона принципово відрізняється від аналогічної пари «латинська гімнографія — західноєвропейська духовна пісенність», де процеси становлення пісенного репертуару почалися у Середньовіччі, і з надр григоріаніки вийшли пісні, які стали основою європейського пісенного репертуару. За часів формування української духовної пісенності (XVII–XVIII ст., тобто у Новий час) вже не було необхідності спиратися на власну музичну гімнографію, оскільки нові пісенні форми, апробовані в Європі, прийшли на східнослов'янські землі у сформованому вигляді, при цьому в основному ці форми репрезентували наступний — бароковий — етап розвитку європейської духовно-пісенної традиції, коли відбувався перехід від творів, що спиралися на церковну гімнографію або апелювали до її форм, до нових стильових орієнтирів, заснованих на пісенно-танцювальних інтонаціях. Духовні пісні нового стилю, у яких були яскраво виражені основні риси новоєвропейської музики, зазначені Н. О. Герасимовою-Персидською (дискретність, регулярність, повторність, контраст), спочатку увійшли до східнослов'янського репертуару як твори позабогослужбові, тобто як такі, що не мали сакрального статусу, з часом в уніатській традиції стають частиною богослужіння у статусі паралітургічних. Нові функції духовних пісень, які не замінюють церковної гімнографії, але доповнюють її, свідчать

про нове розуміння сакрального, де середньовічна парадигма «продовженого теперішнього часу» змінюється новочасною, подібно до того, що відбулося і в богослужбовій музиці при появі партесного багатоголосся.

Гімнографічний компонент, репрезентований у східнослов'янському духовно-пісенному репертуарі як маркер сакрального, має такі особливості:

1) адаптація гімнографічних текстів до пісенного репертуару в добу бароко відбувається через мовні засоби (фрагменти церковної гімнографії, усталені епітети з церковної та біблійної поезії, церковнослов'янська мова), апелювання до середньовічних форм пов'язано зі збереженням та пролонгацією (переважно у церковному середовищі) середньовічного (ретроспективного) розуміння сакральності;

2) модерне розуміння сакрального у духовно-пісенному репертуарі актуалізується у романтичну добу, хоча повністю реалізується лише наприкінці XIX ст. у нововасиліанському репертуарі, і пов'язано з оновленням поетичних та музичних форм; адаптація літургічних текстів відбувається через передачу загального змісту церковної поезії через використання поетичних парафраз романтичної доби, написаних сучасною літературною, а не давньою (сакральною) мовою;

3) текстовий компонент має пріоритет над музичним у втіленні сакрального у зв'язку з більш пізнім процесом переходу гімнографічних текстів у пісенні на східнослов'янських землях.

## ДОДАТОК

|   |  |
|---|--|
| ПѢСНЬ [5].  | VERBUM SUPERNUM PRODIENS   |
| <p>3. На смерть ѿт оученика преданъ, своимъ соперникомъ первѣе въ снѣдѣ животнѣ себе подаде, Оученикомъ же своимъ союзъ любви наказующъ, туюжде въ нихъ оутверди: якѡ ч(е)л(о)вѣколюбецъ.</p> <p>4. Иже под обоимъ существомъ даде Тѣло и Кровь, да въ двойнѣи истности всецѣлаго ч(е)л(о)в(ѣ)ка, ѿт снѣдущихъ прославленъ будетъ: якѡ ч(е)л(о)в(ѣ)колюбецъ.</p>  | <p>2. In mortem a discipulo suis tradendus aemulis, prius in vitae ferculo se tradidit discipulis.</p> <p>3. Quibus sub bina specie carnem dedit et sanguinem; ut duplicis substantiae totum cibaret hominem.</p>    |
| ПѢСНЬ [6].  | VERBUM SUPERNUM PRODIENS   |
| <p>2. Раждающійся самого себе даде въ причастіе, сообщающійся самаго себе въ питаніе, оумирающій, самаго себе въ ѡцѣненіе, Ц(а)рствующій самаго себе даде въ почестъ: И якѡ Б(о)гъ бл(а)гоутробенъ изведе ѿт истлѣнія животъ нашъ.</p> <p>3. Ѡ Сп(а)сительная Жертва! яже Н(е)б(е)сную ѡтверзаеши дверь, брани соудольвають вражня, подаждь крѣпость, оускоряяй на помощь; возведи ѿт истлѣнія животъ нашъ.</p> | <p>4. Se nascens dedit socium, convescens in edulium, se moriens in pretium, se regnans dat in praemium.</p> <p>5. O salutaris hostia, quae caeli pandis ostium, bella premunt hostilia; da robur, fer auxilium.</p> |

|  |  |
|--|--|
| ПѢСНЬ [7].   | PANGE LINGUA... CORPORIS MYSTERIUM   |
| <p>2. Воспрослави Роде всепразднственную Пр(е)ч(и)стагѡ Тѣла и безцѣнныя Крове Тайну, юже на искупленіе міру, Плодъ живота бл(а)годатнагѡ Царь, якѡ бл(а)гъ тебѣ оувѣри поющу: Бл(а)гословенъ еси Г(о)с(по)ди Б(о)же Ѡтець нашихъ.</p> <p>3. Намъ оубѡ даннѣи, намъ народеннѣи, ѿт Пр(е)ч(и)стыя Д(ѣ)вы, въ мірѣ живнѣи, разсѣявше словесъ сѣмена животна, своего бытія медленіе чудеснымъ чиномъ доконча, якѡ бл(а)гъ поющимъ: Бл(а)гословенъ еси Г(о)с(по)ди Б(о)же Ѡтець нашихъ.</p> <p>4. Въ ѡстатную ноци вечеру, возлежащъ съ Братією, исполненнѡ Законъ соблюдающе, въ брашнахъ сѣновнѣхъ, брашно народу алчушу своимъ руками, якѡ бл(а)гъ подавай Тѣло и Кровь сп(а)сительную поющу: Бл(а)гословенъ еси Г(о)с(по)ди Б(о)же Ѡтець нашихъ.</p> | <p>1. Pange, lingua, gloriosi Corporis mysterium, Sanguisque pretiosi, Quem in mundi pretium Fructus ventris generosi Rex effudit gentium.</p> <p>2. Nobis datus, nobis natus ex intacta Virgine, et in mundo conversatus, sparso verbi semine, sui moras incolatus miro clausit ordine.</p> <p>3. In supremae nocte cenae recumbens cum fratribus observata lege plene cibis in legalibus, cibum turbae duodenae se dat suis manibus.</p> |

|   |   |
|---|---|
| <p>ПѢСНЬ [8].</p> <p>2. Слово Тѣло, Хлѣбъ истинный, словесемъ Тѣло дѣйствуетъ, бываетъже Кровь Хр(ист)а вино, аще и смыслъ оустаеъ: въ оутвержденіе с(е)рдца чистаго, едина вѣра довѣетъ пѣснословящимъ: Г(о)с(по)да воспѣвайте дѣла, и превозносите его въ вѣки.</p> <p>3. Толику оубо Тайну почтенно празнуючимъ, ветхій пріуказъ новому Завѣту да оуступитъ, подасть вѣра прибыль смысловъ лишенію: за еже Г(о)с(по)да воспѣвайте дѣла, и превозносите его въ вѣки.</p> <p>4. Хлѣбъ Анг(е)лскій, бываетъ Хлѣбъ ч(е)л(о)вѣчій, даетъ хлѣбъ н(е)б(е)сный образомъ предѣль, ѿ дивная вещь! ясть Г(о)с(по)да нищій, рабъ, и смиренный пѣснословяще: Г(о)с(по)да воспѣвайте дѣла, и превозносите его въ вѣки.</p> | <p>PANGE LINGUA ... CORPORIS MYSTERIUM</p> <p>4. Verbum caro, panem verum verbo carnem efficit: fitque sanguis Christi merum, et si sensus deficit, ad firmandum cor sincerum sola fides sufficit.</p> <p>5. Tantum ergo Sacramentum veneremur cernui: et antiquum documentum novo cedat ritui: praestet fides supplementum sensuum defectui.</p> <p>SACRIS SOLEMNIIS</p> <p>6. Panis angelicus fit panis hominum; dat panis caelicus figuris terminum; O res mirabilis: manducat Dominum pauper, servus et humilis</p> |
|---|---|

|   |   |
|---|---|
| <p>ПѢСНЬ [9].</p> <p>2. Празнованію св(я)тыхъ Таинъ совокупѣмъ радованія, и ѿ внутреннихъ восклицанію хваленія, да оставимъ вся ветхая: с(е)рдцемъже гласы, и дѣянія новими Матерь Б(о)жію возвеличимъ.</p> <p>3. Нощи содѣйствуется вечера ѿстатна, еюже Х(ристо)съ вѣруеться, Агнці въ присноцѣ дати братіемъ, по оуставленному законоположенію древнимъ ѿцемъ: мѣже тайныя Вечеря животнымъ Хлѣбомъ наслаждающа, М(а)т(е)рь Б(о)жію возвеличимъ.</p> <p>4. По таинственномъ Агнці, исполненну оучрежденію Тѣло Г(о)с(по)дне дано Оученикомъ, тако цѣло всѣмъ, еже цѣло коимъждо: егѣже рукамъ исповѣданно вѣрующіи М(а)т(е)рь Б(о)жію величаимъ.</p> | <p>SACRIS SOLEMNIIS</p> <p>1. Sacris solemnibus iuncta sint gaudia, et ex praecordiis sonent praecordia; recedant vetera, nova sint omnia corda, voces, et opera.</p> <p>2. Noctis recolitur cena novissima, qua Christus creditur agnum et azyma dedisse fratribus, iuxta legitima priscis indulta patribus.</p> <p>3. Post agnum typicum, expletis epulis, Corpus Dominicum datum discipulis, sic totum omnibus, quod totum singulis, eius fatemur manibus.</p> |
|---|---|

#### Литература

1. Герасимова-Персидська Н. Монодія як символ сакрального. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. К., 2001. Вип. 15: Сакральна монодія: її богословська, літургічна та естетична сутність. С. 13–20.



2. Медведик Ю. До питання дослідження впливу сакральної монодії на українську барокову паралітургічну творчість (джерелознавчий погляд). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. К., 2001. Вип. 15: Сакральна монодія: її богословська, літургічна та естетична сутність. С. 71–77.

3. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII–XVIII століть. Львів, 2006. 324 с.

4. Рабус А. Перевод или перенесение? Духовные песни между языковой сакральностью и популярностью. *КАЛОΦΩΝΙΑ: наук. зб. з історії церковної монодії та гімнографії*. Львів, 2010. Ч. 5. С. 196–204.

5. Церковні пісні. Львів, 1996. 412 с.

6. Stern D. Tradition und Traditionalismus im konfessionellen Kontakt: Die ruthenischen geistlichen Lieder in ihrem Verhältnis zur byzantinisch-slavischen Hymnographie. *De-dičstvo duchovnej piesňovej kultúry medzi slovanským Východom a Západom*. Bratislava, 2013. P. 37–66.

7. Takala-Roszczenko M. The «Latin» Within the «Greek»: the Feast of the Holy Eucharist in the Context of Ruthenian Eastern Rite liturgical Evolution in the 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> Centuries. Joensuu, 2013. 288 p.

#### References

1. Gerasymova-Persydska N. Monodiya yak sy'mvol sakral'nogo [Monody as a Symbol of the Sacred]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine Scientific Herald]*. Kyiv, 2001. № 15. S. 13–20.

2. Medvedyk Ju. Do pytannya doslidzhennya vplyvu sakral'noyi monodiyi na ukraïns'ku barokovu paraliturgichnu tvorchist' (dzhereloznavchij poglyad) [To the Research of the Sacral Monody Influence Upon the Ukrainian Baroque Paralitururgical Songs (Source-View)]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine Scientific Herald]*. Kyiv, 2001. № 15. S. 71–77.

3. Medvedyk Ju. Ukrayins'ka dukhovna pisnya XVII–XVIII stolit' [Ukrainian Sacred Song of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> Centuries]. L'viv, 2006. 324 s.

4. Rabus A. Perevod ili perenesenie? Duhovnye pesni mezhdru jazykovej sakral'nost'ju i populjarnost'ju [Translation or Transfer? Sacred Songs Between Language Sacredness and Popularity]. *КАЛОΦΩΝΙΑ: наук. зб. з історії церковної монодії та гімнографії [КАЛОΦΩΝΙΑ: Scientific Journal of the History of the Church Monody and Hymnography]*. L'viv, 2010. № 5. S. 196–204.

5. Tserkovni pisni [Church Songs]. L'viv, 1996. 412 s.

6. Stern D. Tradition und Traditionalismus im konfessionellen Kontakt: Die ruthenischen geistlichen Lieder in ihrem Verhältnis zur byzantinisch-slavischen Hymnographie. *De-dičstvo duchovnej piesňovej kultúry medzi slovanským Východom a Západom*. Bratislava, 2013. S. 37–66.

7. Takala-Roszczenko M. The «Latin» Within the «Greek»: the Feast of the Holy Eucharist in the Context of Ruthenian Eastern Rite Liturgical Evolution in the 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> Centuries. Joensuu, 2013. 288 p.

**Зосим Ольга Леонидовна**

#### **Теоретические вопросы рецепции церковной гимнографии в восточнославянской духовно-песенной традиции**

Вопрос сакральности песенных текстов рассмотрен сквозь призму их взаимодействия с гимнографическими прототипами в поэтической («западнхристианская гимнография — восточнохристианская гимнография», «восточнохристианская гимнография — восточнославянская духовная песенность») и музыкальной («византийско-славянская сакральная монодия — восточнославянская духовная песенность») составляющих. Выделены два типа рецепции сакральных текстов — средневековый и современный. Обоснована приоритетность текстового компонента над музыкальным как маркера сакрального в связи с более поздним этапом формирования духовной песенности нового типа на восточнославянских землях.

Ключевые слова: гимнография, духовная песня, сакральная музыка, восточнохристианская церковная традиция, западнхристианская церковная традиция.

**Olga Zosim**

#### **The Theoretical Issues of Perception of Church Hymnography in East Slavonic Sacred Song Tradition**

Issues of sacredness of song texts are considered in the context of their interaction with hymnographical prototypes in poetic («West Christian hymnography» — «East Christian hymnography», «East Christian hymnography — «East Slavonic sacred songs») and musical («Byzantine-Slavonic sacral monody» — «East Slavonic sacred songs») components. Two types of perception of sacred texts are marked: medieval and modern. Priority of the text component over the musical one has been proved, being a marker of sacredness because of later stages of the formation of sacred songs of new type in East Slavonic lands.

Keywords: hymnography, sacred song, sacred music, the Eastern Christian Church tradition, the Western Christian Church tradition.