

Вікторія Трегубенко

Київські церковні музичні осередки у XVII–XVIII ст.

У статті досліджуються особливості формування та діяльності, а також кадровий склад провідних київських церковних музичних осередків у XVII–XVIII ст., які діяли у Києво-Печерській лаврі та Києво-Могилянській академії.

In the article the peculiarities of forming and activity as well as the membership of the main Kyiv church musical centers of the 17th – 18th centuries, which worked in the Kyiv-Pechersk Monastery and Kyiv-Mokhyla Academy, are researched.

Історія української музики – невід’ємна частина історії і культури України, є тією духовною сферою, де чи не найбільш яскраво представлена самобутність українського народу, і тому потребує відображення в українознавчих дослідженнях.

За умов іноземного поневолення, перебування України під владою інших держав, традиції давньої культурної спадщини, зокрема пов’язаної з діяльністю Української Церкви, сприяли збереженню самобутності української культури і були запорукою її наступного відродження. Це уповні стосується і української музичної культури ранньомодерного часу, яка розвивалася у двох напрямках – з одного боку, це усна народна музична традиція на рівні фольклорних творів (щедрівок, колядок і т. і.), з іншого – на рівні вищих мистецьких музичних форм, які створювалися передусім у церковних осередках наявними у них композиторами, співаками, регентами хорів.

Протягом тривалого часу творча спадщина багатьох співаків і композиторів XVII–XVIII ст, що творили при гетьманських резиденціях, церквах та монастирях, залишалася недостатньо дослідженою, а почасти й невідомою. В останні десятиліття вийшла низка праць вітчизняних музикознавців, які значною мірою заповнили цю прогалину. Зокрема, ґрунтовними у цьому зв’язку є праці таких дослідників як: Н. Герасимова-Персидська, М. Боровик, М. Антонович, Л. Корній, П. Козицький, Я. Ісаєвич.

Проте вище названі праці переважно стосуються саме світської музики, або окремих, найбільш відомих композиторів, які писали духовну музику. Водночас сфера діяльності церковних, передусім монастирських, музичних осередків до сьогодення часу залишається недослідженою, як й імена багатьох їх представників з чернечого складу.

У статті ми акцентуємо увагу на діяльності власне київських провідних церковних музичних осередків вказаної доби, хоча в цей час існували й інші досить потужні світські та церковні музичні осередки – Глухівський при гетьманському дворі, Чернігівський та Переяславський при архієрейських домах, монастирські осередки на західноукраїнських землях, зокрема у Львові, Почаєві та ін.

Слід зазначити, що об’єкт нашого дослідження – духовна (церковна) музика, а саме – вокальні, інструментальні, вокально-інструментальні твори на релігійні теми чи сюжети. Духовна музика – це музика релігійного змісту, що звучить як у храмах, так і в побуті. Вона має давні традиції та глибокий емоційно-духовний вплив на людину. Духовна музика завжди була пов’язана з історичними традиціями та особливостями музичної, зокрема народної культури різних країн, і зробила значний внесок у світову музичну культуру.

Церковна музика прийшла до слов’ян з Візантії. Разом з грецьким духовенством спроваджували тоді на Русь і грецьких професійних музик, що організовували церковно-співочу справу, були першими вчителями музики та диригентами (протопсалтами) церковних хорів.

В історії української церковної музики умовно можна виокремити два періоди й відповідні їм стилі виконання духовної музики – одноступіньний і багатоголосний. Тривалий час вони співіснували одночасно. Головна відмінність православного музичного ритуалу від католицького полягає у використанні виключно хорової вокальної музики – хорового співу акапела. Інструментального, органного в ній не було. Відповідно набули поширення й такі жанри церковної музики, як стихира, тропар, кондак – невеликі піснеспіви візантійської і давньоруської православної гімнографії, що прославляли Бога, діву Марію, святих.

Принципи організації музичного матеріалу в українській церковній культурі відповідали візантійській системі «осьмогласся». З часом цей музичний розспів збагачувався інтонаційно, ритмічно, розширювався діапазон звукоряду, з’явилося чимало ладових різновидів. За походженням у ньому виокремлюються грецький, болгарський та інші розспіви. В Україні з часом також визначилися окремі їх місцеві різновиди – київський лаврський, Почаївський (волинський), руський (галицький), прикарпатський (василянський), чернігівський.

Музичний осередок у Києво-Печерській лаврі.

У традиційному культурному і духовному центрі України – Києво-Печерському монастирі – вже з кінця XI ст. став культивуватися домашній спів (стильовий напрям давньоруського співацького мистецтва). Імена деяких співаків дійшли до наших днів, зокрема відомий Стефан, учень Феодосія Печерського. З Києва і Лаври церковний спів поширювався по всій Україні. Так на Русі поступово сформувався самобутній церковний акапельний спів, що в майбутньому набув значного поширення.

Прагнення до більшої виразності, повноти звучання церковної музики наприкінці XVI ст. обумовило виникнення нового хорового жанру, що став провідним в українській професійній музиці козацької доби – партесного концерту (з лат. – партія для окремих голосів) з чотирьох, шести, восьми, а згодом і дванадцяти голосів. Диригенти і хористи Києво-Печерської лаври були одними з ініціаторів цієї реформи у сфері церковного співу на початку XVII ст. – вони відмовилися від одноманітного монодичного співу і запровадили гармонійний багатоголосий хоровий спів. На думку Д. Степовика «багатоголосний хоровий спів з розподілом на партії зродився не у світських хорах, навіть не в хорах поза монастирських церков, а саме в монастирській співоцькій культурі, тому й дістав офіційну назву в музикознавстві «києво-печерський партесний розспів» [6, с. 199, 214]. Сирійський архідиякон Павло Алепський, відвідавши в середині XVII ст. Києво-Печерську лавру, відзначав красу й оригінальність цього співу в порівнянні із співами в монастирях і церквах інших країн.

Театральність, патетична риторика, підкреслена урочистість, пишна декоративність, динамічність композиції – усі ці риси, притаманно стилеві бароко, позначилися на прийомах музичної композиції у тогочасних київських церковних осередках. Партесний спів з його поділом на партії надав лаврському співу особливої самобутності і сприяв

зростанню його популярності у світських і церковних колах. «Показово, що, – як зазначає Д. Степовик, – провідним голосом у лаврському співі був другий тенор, який підсилювався і доповнювався іншими партіями і надавав музичному твору багатий і різноманітний колорит» [6, с. 215]. Тим самим лаврський церковний спів, «зберігаючи зв'язки з деякими традиційними формами строчного співу й народнопісенного багатоголосся, увібрав нові особливості розподілу голосів, нові ладо-гармонійні ознаки, що йшли від західноєвропейської музики. Цей органічний синтез строчного співу й народнопісенного і становить основну прикмету раннього партесного співу» [2, с. 181, 183].

Новаторство Києво-Печерської лаври у музичній сфері виявилось і в запровадженні нової п'ятилінійної системи нотації взамін давньої крюкової, яка не могла задовольнити потреби багатоголосого співу з його різноманітними формами. Нову систему запису музики назвали «київським знаменням» або «київською квадратною нотацією» [6, с. 215].

Адміністрація Києво-Печерської лаври дбала про створення належних умов для співаків монастирського хору. Для них було побудовано окремий корпус у Верхній Лаврі – так звані «келії клирошанів».

Варто назвати імена діячів лаврського тогочасного музичного осередку – композиторів і учасників хорового співу. Як відомо, для лаврського митрополичого хору, крім славнозвісного Миколи Дилецького, писали музику і менш відомі композитори – Олекса Лешковський, Клим Косовський, Йосип Загвойський, Іван Календа та ін. (Степовик, с. 216). Крім поодиноких імен справді видатних майстрів концертного хорового багатоголосся середини XVII ст. нами виявлено низку менш відомих, або взагалі невідомих широкому загалу співаків і музикантів, про яких збереглися лише окремі згадки в літературі. Одним із них був вихованець Києво-Могилянської академії Єлисей Завадовський (псевдонім Законник) – композитор, автор музичного твору «Погреб для подвійного хору та причасник Дух твій для 4-х голосів» (1697). З середини 30-х рр. він як проповідник в Києво-Печерській лаврі працював у тісному контакті з митрополитом Петром Могилою. М. Дилецький згадував про нього як про майстра концертного, імітаційного багатоголосся, фахівця партесного співу [3, с. 343–344].

Яворницький Андрій, в чернеці Афіндорф – чернець Зміївського Преображенського м-ря, співак. Походив із шляхетської сім'ї. У 1706 р. прибув до Києва навчатися «словенському и латинському письму». Навчаючись в Києво-Могилянській академії, займався приватним викладанням – «бывал на инспекторіях у знатных особ в соседних полках». Після закінчення навчання прийнятий до Києво-Печерської лаври на послушництво. З 1742 р. перебував крилошанином у приписному до Лаври Зміївському Преображенському монастирі Харківської єпархії, де прийняв 1743 р. чернечий постриг [9, арк. 127; 10, арк. 168 зв.–169, 208].

Як свідчать архівні документи за вересень 1773 р., у «доношении» соборного ієромонаха Києво-Печерської лаври Рафаїла згадувався монастирський «півчий» Юхим Іванов [12, арк. 12 зв.; 3, с. 304].

Важливим в контексті дослідження теми є список співаків Києво-Печерської лаври, які 10 грудня 1755 р. присягали на вірність імператриці Єлизаветі Петрівні. У ньому значилися: «Влас Никитов сын Просфиреев присягнул и подписался, Иван Степанов сын Перевочиков присяг и подписал, Василий Петров сын Скороход, Сте-

фан Семенов сын Галка присяг и подписал, Федор Прокофьев сын Зарецкий присяг и подписал, Андрей Федоров сын Сокирка присяг и подписал, Василий Андреев сын Лосиновский присяг и подписал, Петр Федоров сын Погорелов присяг и подписал, Демян Степанов сын Пышний присяг и подписал, Григорий Федоров сын Покасеvский присяг и подписал, Киевского уезда с. Кренич житель Гаврило Гаврилович присяг и подписал» [11, арк. 47зв.–48]. Їх географічне походження вказує на те, що склад лаврських хористів поповнювався, як правило, дітьми лаврських підданих, які проживали у монастирських вотчинах.

Розвиток музичного співу в Києво-Могилянській академії. Слід зазначити, що партесний спів набув поширення в практиці церковних хорів завдяки діяльності братських шкіл – Львівської, Луцької, Київської та ін. Обов'язковими предметами в цих школах був спів та нотна грамота. Ці школи готували кваліфікованих регентів, співаків, вчителів музики. Слухачі шкіл також переписували музичну літературу, яку пізніше почали друкувати (Ірмологіони).

Окремим предметом, який вивчався в Академії, був кантовий спів (кант – триголосна куплетна пісня, призначена для виконання невеликим ансамблем чи навіть хором без музичного супроводу). Його становленню сприяла нова партесна система хорового виконання. На мелодії кантів часто виконувалися псалми. Канти, як і партесні хори, також увібрали в себе характерні особливості української народної пісні.

Традиції братських шкіл щодо навчання музичної грамоти успадкувала Києво-Могилянська академія, яка у XVII–XVIII ст. стала центром культурного життя в Україні, осередком освіти та науки, а також місцем для підготовки високоосвічених кадрів, у тому числі й у музичній сфері. Музика входила до програми «Семи вільних наук», хоча винесена була, як і малювання, в клас неординарний. Як зазначалося в «Євхаристиріоні» (1632) – панегірику, який студенти Лаврської школи присвятили своєму покровителю архімандриту Петру Могилі, музика це не лише «сад утіхи й веселоців», а й творча сила, що прикрашає слово, надихає душу й серце на «мислі вдячні», є їх життєдайним джерелом [7, с. 105].

Організаторами музичного життя в Академії були насамперед її ректори. Так, першого ректора Академії Іова Борецького кияни шанували й називали «другим Іоаном Милостивим». Він втілював у життя думку про те, що спів і музика є важливими важелями естетичного виховання. Багато зусиль доклав, щоб навчити учнів і півчих правильному церковному співові, викорінити так звану хомонію – розтягування слів за рахунок додавання до них голосних на шкоду мелодії.

Любив і пропагував музику і ректор Академії Лазар Баранович. За часів його керівництва у середині XVII ст. в Академії було організовано студентський хор, згодом відкрито клас нотного співу та інструментальної музики. Баранович сам писав музику – псалми й кантати, зокрема в одному з рукописних Ірмологіонів (після 1700 р.) вміщено його «Херувимську» (зберігається у Львівському історичному музеї) [4, с. 60].

Ректор Іринеї Фальковський надав кошти на відкриття нотного класу, який перед тим певний час не функціонував. Він особисто був автором музичних творів, переважно псалмів і кантат [4, с. 557–559].

Писав музичні твори також відомий вихованець Академії, Данило Туптало (Димитрій Ростовський). Його му-

зичні твори, як і інших композиторів, виконувалися в Академії здебільшого в XVII ст.

Великого поширення в Україні, зокрема в київських церковних осередках, набуло аматорське komponування: у писанні кантів, псалмів вправлялися не тільки школярі, дидакаси, а й професура колегії, вищі церковні ієрархи. Так, складав канти Єпифаній Славинецький – знаменитий вчений, що викладав у 40-х рр. у Києво-Могилянському колегіумі.

У процесі навчання використовувалися різні музичні посібники. Зокрема, надзвичайно популярною була «Грамматика мусікійська жителя града Києва» Миколи Ділецького, видана 1677 р. у Вільні – перший і тривалий час єдиний у Східній Європі підручник з теорії музики, контрапункту і композиції. Вона була присвячена практичним потребам композиторів і виконавців і широко застосовувала досвід лаврського партесного співу. Поряд з цим підручником продовжували використовувати давні методики навчання музичної грамоти за Ірмоломом – найпростішої традиційної методики навчання музичної грамоти, «простого» багатоголосного співу на три голоси (низ, путь, верх), а також законів акордового узгодження голосів у партесному багатоголоссі. Нам відомі такі назви посібників як «Яко же обично» – перший буквар для молоді невідомого автора, та «Наука всея мусікії», що представляє загальноєвропейську педагогічну традицію і має українські особливості, а саме, тісний зв'язок з народно-пісенною традицією.

Академія була центром так званого «київського наспіву». Під впливом італійського співочого стилю тут започатковується й набирає розквіту партесний спів і на його основі формується яскрава виконавська й композиторська школа – київського співу [1]. Німецький вчений Йоган Гербіній, який відвідав Київ 1675 р., послухавши в Академії хоровий спів, у захопленні писав: «Греко-росіяни бачать святіше і величніше прославляють Бога, ніж римляни. Псалмів та інших святих церковних пісень багато щодня виголошується в храмах з приспівуванням народу рідною мовою, з додержанням усіх правил музичного мистецтва. В найприємнішій та гучній гармонії чується нарізно дискант, альт, тенор та бас. У них простий люд розуміє, що саме кріт співає або читає природною слов'янською мовою. Всі миряни через те співають, з'єднавшись із кліром, та ще й так гармонійно та благоговійно, що я, буди у захваті від прослуханого, уявив собі, що я в Єрусалимі й бачу там образ і дух первовічної християнської церкви» [5, с. 58–59].

На думку дослідниці української музичної культури О. Цалак-Якименко, у XVII ст. сформувалася окрема київська школа музики, яка мала дві послідовні стадії розвитку: ранній киево-братський, який тривав близько двох десятиліть (1615–1632), та зрілий – киево-могилянський, що припадав на 30–50-ті рр. XVII ст. Причому «якщо у киево-братський період усвідомлено факт народження нової загальнонаціональної культури хорового співу, яку стали іменувати київською, то у киево-могилянський відбулося усвідомлення системності цієї культури та таких її конкретних автономних складників, як київська нота (музична писемність), київська азбука, грамматика (музична педагогіка), київське пініє (творчість), київські співаки (виконавство)» [8, с. 35, 38]. Як стверджує авторка, в Києво-Могилянській колегії (академії) свідомо пропагувалась ідея об'єднання та зближення різних видів музики для розбудови нового ангельського, небесного мистецтва

співу. Найдавніша пам'ятка, у якій зафіксовано особливості «київського пініє» 50-х рр. XVII ст., є трактат «О пініі Божественном», що належить, найімовірніше, перу Є. Славинецького [8, с. 38, 43].

Музичне виховання було органічною частиною академічного життя. Хори Академії і Братського монастиря налічували часом 300 і більше співаків. Обидва незмінно залишалися кращими під час змагання усіх київських хорів, які щороку відбувалися в Києві на Контрактівій площі. Без участі студентського хору і оркестру не обходилися традиційні травневі студентські рекреації – вільні від занять дні відпочинку і літні гуляння. Різні урочистості – зустрічі іменитих гостей, релігійні свята, іменини митрополитів, покровителів Академії чи ректорів – також обов'язково супроводжувалися виступами оркестру й студентського хору. А завершення диспутів, де, крім декламацій, звучала інструментальна музика, хоровий і вокальний спів, часто перетворювалося на своєрідний фестиваль мистецтва з феєрверками.

Академія, як основний центр підготовки музичних кадрів, дала світові таких музичних світочів, як М. Березовський, Д. Бортнянський та А. Ведель. Так, А. Ведель саме в Академії почав komponувати свої перші музичні твори, диригувати студентським хором і оркестром, виступав як соліст і скрипаль. Після закінчення Академії керував капелами генерал-губернаторів Москви Петра Єропкина і Олександра Прозоровського в Москві, а пізніше знову повернувся в Академію і керував академічним хором.

Д. Бортнянський увійшов в історію світової культури як реформатор церковного співу. Він створив понад 100 хорових творів – святково-урочистих, скорботно-елегічних. Серед них – 2 літургії, хорові концерти для одного двох хорів (4,8 голосних). Стилеві майстра притаманні інтонаційне багатство, оригінальність прийомів поліфонічного письма, стрункність форми. Значний вплив справила творчість Бортнянського на західноукраїнських композиторів 19 ст. Його хорова музика й досі звучить в багатьох країнах світу. Цікаво, що в одному із найвеличніших храмів Нью-Йорка – Єпископальному Соборі святого Іоанна Богослова стоїть єдине в світі скульптурне зображення Д. Бортнянського. Його встановлено поряд з 11 іншими скульптурами найвидатніших авторів церковних творів – Давида, автора псалмів, св. Цецилії, покровительки церковної музики, св. Григорія Великого – Папи Римського, що запровадив григоріанський хорал, Й. Баха, Г. Генделя та інших.

Отже, самобутній український церковний розспів, що набув значного поширення на українських землях, значною мірою формувалася в київських церковних музичних осередках XVII–XVIII ст. – Києво-Печерській лаврі та Києво-Могилянській академії. Саме в Києво-Печерській лаврі, яка була традиційним осередком становлення монастирського співу, виник новий хоровий жанр, що став провідним в українській професійній музиці козацької доби – «києво-печерський партесний розспів», як своєрідний вияв стилю українського бароко в музиці, а також нова система запису музичної грамоти «київське знамення» або «київська квадратна нотація». Києво-Могилянська академія упродовж тривалого часу була своєрідною «кузницею кадрів» українських співаків, учителів співів, регентів та композиторів, котрі поповнювали склад монастирських клірошан на всіх українських землях. Таким чином, здобутки київських музичних осередків XVII–XVIII ст. стали визначним явищем в тогочасній бароковій музичній культурі.

1. Герасимова-Персидська Н. О. Партечний концерт / Н. О. Герасимова-Персидська. – К., 1976. 2. Історія української музики: В 6-ти томах. – Т. 1. – К., 1989. 3. Кагамлик С. Р. Києво-Печерська лавра: світ православної духовності і культури (XVII–XVIII ст.) / Світлана Кагамлик. – К.: Києво-Печерський національний історико-культурний заповідник; Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2005. 4. Києво-Могилянська академія в іменах. XVII–XVIII ст. Енциклопедичне видання / Упор. З. І. Хижняк. За ред. В. С. Брюховецького. – К., 2001. 5. Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років існування / П. Козицький. –

К., 1971. 6. Степовик Д. Історія Києво-Печерської лаври / Дмитро Степовик. – К.: Видавничий відділ Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2001. 7. Хижняк З., Маньківський В. Історія Києво-Могилянської академії / З. Хижняк, В. Маньківський. – К., 2003. 8. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. / Олександра Цалай-Якименко. – К.; Львів; Полтава, 2002. 9. ЦДІАК України. – Ф. 128, оп. 1 черн., спр. 1. 10. ЦДІАК України. – Ф. 128, оп. 1 черн., спр. 4. 11. ЦДІАК України. – Ф. 59, оп. 1, спр. 1591. 12. ЦДІАК України. – Ф. 59, оп. 1, спр. 7326.

Анатолій Ціпко

Світотворче підґрунтя у формуванні та існуванні української спільноти на тлі загального досвіду застосування спільнотного

У статті розглянуто питання ґрунтовної ролі світотворчої моделі у формах структурування та подальшого культурно-історичного визначення українців. Особливу увагу віддано питанням зродження спільнотної моделі та її подальшого функціонування як основи самоорганізації та культурного представлення й самозбереження українців.

The questions of the role of cosmological model in the forms of structuring and further cultural establishment of the Ukrainians are analyzed in the article. Special attention is concentrated on the problems of community model's genesis and community functioning as ground of self-organization and cultural presentation and preserving of Ukrainians.

Поява у просторі певного згуртування у давніший час має безпосередній зв'язок з космогонічним – світотворчим міфом [1, с. 45–47]. Отже, кожен народ, на початку через своїх окремих першопредставників, з'являється – об'єднується на окремому місці саме за кінцевим вивершенням світотворення, що постає у його розумінні як вінець появи світу. Це саме завдяки наявній у культурі моделі набуття постійної присутності окремим згуртуванням у певному місці витворюється спадковий ланцюжок присвійності місця. А далі, отже, повноправне заповідання місця тими представниками, що доводять власну появу і присутність на ньому закарбованим «спогадом» у космо-генетичній пам'яті [3, с. 227–229]. Ця пам'ять – не поодинокий вияв у окремому поколінні. Вона передається вже кожному наступному «коліну», що з'являється у роді тих, які заповіли місце. Світотворчість, отже, та модель достосування окремого народу до її структурно узагальненого вивершення на певному місці стають підґрунтям для протікання життя й середовищем культурної творчості такого народу. Адже він зближується завдяки не одному поколінню з цим визначеним місцем. У такому випадку визначальним стає концепт «сидіння» як давня форма заприсвійнення місця [2, с. 18]. Виявами такого концептоохоплення як особливої форми саме посідання у власність та культурного опанування місця зустрічаються в давньоруських текстах. Ще Несторовий літопис говорить про те, що окремі племена сиділи по певних місцях, маючи кожен «обичай свой». Власне, межа кожного такого місця і ставала основою для творення місцинно-культурних особливостей племен, що їх називає Нестор у своєму літописі.

За князя Володимира завдяки княжим зусиллям щодо киево-центричного наближення племен, які проживали на своїх землях, починають стиратися внутрішні межі, що розподіляли племена у граниччі вже усталюваного об'єднання, яке стікалося, передовсім, культурно до київської ідеї. Це тоді з окремих звичаїв, які до Володимирових часів творилися і береглися на місцях, починає складатися у єдність форма ідейно-культурного буття всіх цих племен. Завдяки об'єднавчим зусиллям князя та християнському ідейному підґрунтя починає витворюватися культурна єдина форма – традиція. Тож, коли до князя культура і відбита в ній форма опанування місця існувала

як «обичай свой» – набуток кожного окремого племені на своєму місці, то за князя Володимира місцеві звичаї скріплюються київською ідеєю і увіходять у річище творення єдиного культурного потоку – старої киево-руської традиції. На зміну окремим місцинним звичаям приходить єдина місцева традиція. А традиція стає ґрунтом для формування спільноти як, безумовно, ідейно єдиного утворення.

Сидіння – це особливий значеннєвий типос, який закріплює особлива концептність появи – вияву – вираження. Отже, у Нестора сказано про етап післякосмогонійний та виражено образне становище «всідання», тобто космологічного – світоустроєвого закріплення. «Сідяху на своєм місті, коємуждо імійай обичай свой». Так починається розгортання вияву культурного типу кожного з племені на своєму місці. Триватиме цей започаткувальний процес, допоки звичай як місцинне породження не перейде на рівень традиції. Вона починає плекатися, як зауважено, у киево-руський час, а виявником її є обряд. Та обряд не лише як форма виявлення догматичних сталостей, але разом з тим і як цілий культуротворчий комплекс. Митрополит Київський Йоан, знаючи Закон, який опанував ще у Візантії, прибувши на Русь, шанував і тутешній звичай. Хоча і ставив Закон вище звичаю.

Сидіння – це особливий спосіб закріплення – представлення, загальніше – характеристичного вияву. Власний він для культурної семантики та світоглядного охоплення давніших пір. Це і сидіння константинопольських імператорів на врочистих прийомах, і пап римських на таких же врочистостях. Але цьому як в Римі, так і в Константинополі передувало вінчання на царство імператорів та увінчання, хоча й пізніше за часом постановлення, пап особливою короною – тіарою з вінцями влади над кінцями світу. У цих обох випадках сидіння, як особливий почесний стан, закріплювало вже наявні ознаки вдарованої влади. Ними виступають вінці (корони).

На Русі ж, і зокрема в Києві, саме сидіння – посадовлення було виявним способом утвердження у силі влади. Тому князі настолювалися – посаджувалися на княжий стіл. Настолювалися так само і митрополити, що прибували на Русь після поставлення чи висвяти у Царгороді. Митрополиче настолювання – посадовлення мало за підґрунтя вірець у Царгородському патріаршому узви-