

УДК 78.9

Аделіна Єфіменко

ФУНКЦІЇ БОГОСЛУЖБОВОГО КАНОНУ ТА ВЗАЄМОДІЯ ЙОГО СКЛАДОВИХ У ЛІТУРГІЧНІЙ МУЗИЦІ

У статті розглядається взаємодія двох канонічних типів у сфері літургічних жанрів – нормативного і креативного. Одним з важливіших аспектів вивчення літургічної музики є зв'язок між її естетичними, богослужбовими і соціальними нормами.

Ключові слова: богослужбовий канон, естетичні і літургічні норми, божественно-людська комунікація.

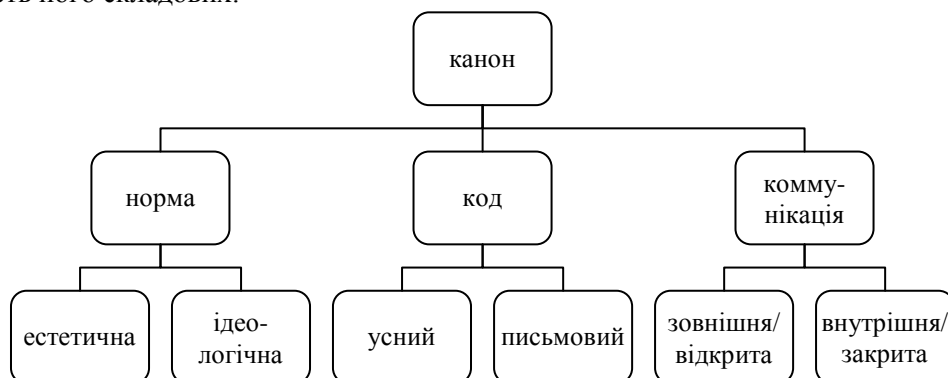
При вивченні естетичних закономірностей літургічних жанрів важливо звертати увагу на особливості їх культурно-історичного розвитку з точки зору характеру взаємодії двох канонічних типів – нормативного і креативного. Як відомо, взаємодія принципів канонізації-деканонізації у кожній культурі пов'язана з феноменом естетичної рівноваги, що у музиці відображається через чергування процесів повторності і контрасту. Принцип повторності¹ логічно проектується на канон в стані рівноваги, а контраст – на процеси деканонізації або формування альтернативних канонів². У сучасній науці (Олександр Івашкін, Мирослава Новакович, Валентина Холопова) визначається «евристична модель» канону культури³, яка складає функційний комплекс взаємодії естетичної норми,

¹ Принципи повторності і контрасту часто розглядаються з точки зору взаємодії часових і просторових координат. Засоби їх індивідуального втілення визначаються дією канонічних норм у тому чи іншому типі культури. Повторність як найзагальніша умова виникнення канонів під впливом часу зазнає змін. Значення канону при цьому зберігається у ролі «смислового знаку».

² У мистецтві, разом із звичайним широким розумінням класики, використовуються терміни класицистського, середньовічного, новоевропейського, романтичного, модерністського канону і т. п. У стосунку до останнього в науці існує дві протилежні думки. Наприклад, Соломія Павличко стверджує, що модернізм і канон є за своєю природою взаємовиключними поняттями, оскільки модернізм стверджує естетичну цінність індивідуальної неповторності, тоді як основа канону – повторення, тотожність. На думку Ю. Лотмана, М. Новакович, С. Павличко, В. Холопової кожна культура має свій канон. Проте в його розвитку присутні різні фази. Одні стабілізують, інші дестабілізують постійність канону (про це див. праці: Ю. Лотман. *Семіосфера*. – Санкт-Петербург: Искусство, 2004; М. Новакович. Канон українського музичного модернізму в творчості Бориса Лятошинського: Автореф. дис. ... канд. / ЛНМА. – Львів, 2007; С. Павличко. *Дискурс модернізму в українській літературі*. – Київ: Либідь, 1999; В. Холопова. *Музыка как вид искусства: Учебное пособие*. Москва: Консерватория, 1994 та ін. [7, 9, 10, 12]).

³ У постановці проблеми канон в культурі важливо враховувати дві точки зору, що відображають істотні історичні тенденції його становлення: античну, що сформувала поняття класичного ідеалу в мистецтві на основі категорії досконалості форми, і релігійну (християнську) традицію духовного розуміння канону, що сформувала, через

культурного коду і типу комунікації. [4; 9]. Таку модель доцільно представити у вигляді схеми, яка демонструє структуру канону через взаємозв'язок і супідрядність його складових:



Для вивчення змістовного джерела двох канонічних типів – *нормативного* і *креативного*, що отримали в науці також визначення *дихотомії канону*⁴, дослідники концентрують увагу на соціальній опозиції сакральної та профанної культур. Проте, у літургійних жанрах значення канону має особливий характер і має розглядатися як з точки зору церковної догматики, так і з боку функціонування цих канонічних типів у богослужбовій практиці. Цілеспрямоване вивчення взаємодії літургійних і естетичних закономірностей у літургійних жанрах у музикознавстві поки ще не здійснювалося. Актуальність цієї теми визначила мету статті – потреба спеціального дослідження двох канонічних типів – *нормативного* і *креативного* – у сфері літургійних жанрів. Методологічною засадою стали теологічні джерела, що визначають загальноприйняте для католицької церкви трактування центральної форми богослужбового ритуалу як діалогічної дії. Останнє сакраментально закріплене у таїнстві Євхаристії як містерії божественно-людській комунікації [20, 322–331]. Підкреслимо, що богослужбовий канон Євхаристії не втратив своєї актуальності і після церковної реформи XX століття. Проте, у загальному трактуванні його настав новий етап, спрямований на переосмислення ієрархічної підпорядкованості його складових – естетичної норми, культурного коду і типу комунікації, а також на оновлення сфери їх застосування.

втілення релігійної ідеї. На основі цих традицій (форма/ідея), що історично склалися, в розумінні канону існує його визначення як результату синтезу античної і християнської точок зору: канон – «відповідність ідеалу, втіленому в певній формі» (за М. Новакович). На думку музикознавця «в нормативному каноні домінуючим є ідеологічне начало, а креативний канон відповідає високому рівню естетичної норми, оскільки формується відповідно до естетичних принципів» [9, 19].

⁴ На явище дихотомії канону звертають увагу Хосе Ортега-и-Гассет, Теодор Адорно, Я. Мукаржовський та ін.

Зупинимося на культурно-історичному розумінні богослужбового канону римо-католицької меси. Відомо, що його функціонування знаходиться понад історичним розвитком епохальних, соціальних і культурно-естетичних закономірностей. Як справедливо стверджує Світлана Кожасва, канон, на відміну від звичаю і традиції, є універсальним принципом, що стоїть над стилями окремих конкретних епох. «Поблажливе відношення до взаємодії церковних і мирських елементів музичної мови, що склалося під час зрілого Середньовіччя західної Європи, – стверджує С. Кожасва, – стало причиною втілення у музиці найзагальніших канонічних вимог: дотримання літургійної функції кожного гимну, їх пропорційного співвідношення одне з одним, єдності стилю всієї музики богослужіння і перевага псалмодичного або мелізматичного, хорового або ансамблевого (сольного) співу в окремих співах літургійного циклу, витриманості формотворчих принципів тої чи іншої структури – повторності, тричастинності, рондальності, що склалися ще в епоху григоріаніки, і так далі. Збереження у художньому досвіді елементів церковної і світської музичної мови попередніх епох, освоєння їх у новому стильовому контексті дозволяє в кожному конкретному випадку констатувати неповторно індивідуальну духовну концепцію сходження до Бога, яка при цьому не нівелює позачасової сутності меси». [5, 190]. Виходячи з цих міркувань, звернемо особливу увагу на важливість думки музикознавця про сутність літургійної музики як в а з а є м о д і ї двох вимог – д о т р и м а н н я літургійного значення і з б е р е ж е н н я художнього досвіду. Як відомо, практичні прояви різних канонічних закономірностей у релігії і культурі демонструють певний комплекс принципів взаємодії, інтеграції, синтезу. По відношенню до музики як виду мистецтва науковці наголошують на постійному кореспондуванні її семантичного, прагматичного і синтаксичного рівнів (наприклад, на думку О. Івашкіна, втілення семантики канону може здійснюватися у сфері його синтактики)⁵. Спираючись на цю тезу, підкреслимо, що явище формування самостійного музичного жанру меси стало прикладом транспозиції семантики літургії у сферу музичної прагматики і синтактики. При цьому виникає питання, яким чином функціонує у літургійній музиці богослужбовий канон, як виявляється його дія при умові відокремлення літургійної музики від її обрядово-

⁵ О. Івашкін у дослідженні канону бере за основу функційне розділення на семантику, прагматику і синтактику «художнього канону як факту творчості». Такий спектр канонічного стосується не тільки сфери музикознавства, а саме:

- при вивченні семантики акцентується світоглядний (ідеологічний, з погляду на літургійні жанри – богослужбовий) аспекти, тобто релігійні, філософські і історичні передумови формування канону як особливого, цілісного типу світогляду;
- у прагматиці канону акцент зміщується на проблему автор/посланик – слухач/реципієнт, тобто, на комунікативну функцію канону, що реалізується через «співтворчість» автора, посланника знання, інформації про канон із слухачем, що сприймає цю інформацію. При цьому саме створення-сприйняття у сфері канонічного мистецтва розглядається в аспекті тільки естетичної і психологічної дії канону;
- синтактика канону має на увазі вивчення конкретних, іманентних критеріїв і правил формування канонічних явищ [4, 3].

практичного контексту. Очевидно, що у художніх зразках жанру меси здійснюється певне абстрагування від богослужбового канону під впливом концентрації на естетичній цінності артефакту. При цьому, вплив нового функційного середовища (концертного), що відбувається у процесі автономізації музичного жанру від обряду, виявляє несподівані результати. Внаслідок функціонування жанрів церковної музики як художніх творів відбувається, здавалося б, їх звільнення від конкретних літургійних завдань. При цьому, очевидно, що звужується дієва сфера богослужбового канону і функціонування літургійної музики фактично опиняється за межами літургії. Проте, сфера дії богослужбового канону не зникає, а конвертується і реалізує свій потенціал в іншій площині – у якості семантичної репрезентації римсько-латинської католицької літургії. Іншими словами, в умовах концертного виконання меси як художнього твору реальна відсутність літургійної дії компенсується семантикою богослужб, проявом їх смислового і композиційного інваріантів, що закодовані у циклічності музичного гештальту літургії – *missa ordinarium* або *missa proprium*. Власне літургійний обряд ніби *мається на увазі*, але виноситься «за дужки»⁶. У цьому представляється унікальність функціонування богослужбового канону в літургійній музиці, а саме, його здібність до пристосування у незвичних умовах побутування. Останнє є наслідком згаданої вище взаємодії двох вимог – дотримання літургійного значення і збереження художнього досвіду.

Продовжуючи спостереження, звернемося до контексту функціонування богослужбового канону у літургійній музиці у наш час. Для цього вважаємо доцільним визначити спершу принципи формування і розвитку нових критеріїв літургійної музики з точки зору реформи Другого Ватиканського Собору. Окреслимо у межах самого поняття богослужбового канону межі функціонування літургійних і естетичних норм. Приймаючи за основу енциклопедичне формулювання категорії канону (гр. *kanon*; нім. *norma* – правило, зразок, основа) як початкової умови мислення, певного типу світогляду, що апелює до універсальних принципів порядку, норми, системи, констатуємо істотні розбіжності функціонування канонічних норм у мистецтві і канонічних норм у літургії. Не достатньо вказати лише на їх окремі чинники у взаємодії складових гештальту богослужіння латинської меси. Важливо диференціювати сфери функціонування кожного з них як початкового чи центрального, вирішального чи побічного з точки зору церкви критерію цілісності у літургійній практиці. Як відомо, процес каноноутворення (доканонічний етап) у богослужінні історично склався в умовах синкретизму літургійних і естетичних норм⁷. Естетичні критерії були невід'єм-

⁶ Явище концертного виконання літургійних жанрів представляється аналогічним явищу концертного виконання опери, де хід дії відомий, але дія безпосередньо ніби винесена «за дужки».

⁷ Концепція єдиного християнського простору висунута ще наприкінці першого тисячоліття (в епоху Каролінгів), узагальнила майже тисячолітній духовний досвід християн Сходу і Заходу в єдиний сакральний канон, що закріпив єдність форм духовного і художнього життя.

ними від конкретної обрядової мети літургії. Отже, функції богослужбового канону меси склалися з єдності і взаємодії естетичних і літургічних норм. У наступній схемі зазначимо комплексні функції богослужбового канону на основі естетичних і літургічних норм.

Функції богослужбового канону

на основі естетичних норм

музика як текст⁸
естетична
смысловідтворча
антропологічна
диференціююча
оновлююча, актуальна
самопізнання
канонічний *текст* – імпульс
музичного циклу
зв'язок музики і тексту
на основі писемного коду
відкритий тип комунікації

на основі літургічних норм

текст як знак
службова
смыслотворча
теологічна
інтегруюча
зберігаюча, реставраційна
богопізнання
музика – інтерпретація, доповнення,
інтонування канонічного *тексту*
зв'язок музики і тексту
на основі усного коду
закритий тип комунікації
(метакомунікація)

Виходячи з цієї диференціації, наочно представляється як і яким чином богослужбовий канон, сконцентрований, з одного боку, в інформативному джерелі латинських літургійних текстів, з іншого, – у перформативному комплексі обрядових дій (музики, рухів, театралізованні обряду⁹), впливає на функції літур-

⁸ Виходячи із загальноприйнятого енциклопедичного визначення тексту як послідовності знаків, у розумінні музики як тексту спираємося на репрезентативне трактування поняття текст і його специфіки як особливої форми представлення знань про зовнішню йому дійсність (у даному випадку – музичного втілення канонічного латинського тексту); відповідно, при визначенні канонічного латинського тексту як знаку, виходимо з іманентного підходу до трактування тексту, мається на увазі його автономна реальність. Ці два аспекти тексту, пов'язані в науці з відмінностями структуралістського і герменевтичного підходів, можуть бути застосовні до комплексних основ канонічності літургії як з погляду класичного структуралізму тексту в сукупності культурних кодів, (відповідно до них організовується знакове різноманіття культури), так і на шляху осмислення духовної (християнської) реальності з неї самої. У цьому сенсі музика як текст в літургії проходить той же шлях: *від* розуміння й інтерпретації літургічних текстів як «відбиток цілісної суб'єктивності», тобто від автора *до* уявлень про музичний текст як діалог. Останній є мовним вираженням герменевтично, онтологічно осмисленого досвіду, що невід'ємний від змісту цього досвіду». При цьому, процес інтерпретації спрямований «у глибину сенсу» [11, 822].

⁹ У дослідженні умов функціонування офіційного, узаконеного інститутом церкви богослужбового канону римо-католицької меси фіксується дихотомія інформативних і перформативних складових. Інформативна функція канону меси зосереджена у посланні, Слові (вербальна основа латинського канону літургії), перформативна – у цілості

гічної музики¹⁰, що обумовлені, в свою чергу, також дією естетичних норм. При цьому, предметом і полем функціонування літургічних норм у музиці залишається латинський текст як знак (за Ю. Лотманом); а предметом і полем функціонування естетичних норм – художнє явище самої музики як специфічного тексту¹¹. При розгляді явища тексту як знаку слід згадати про визначення Ю. Лотманом «канонічного мистецтва» у вигляді «інформаційного парадоксу», який вказує на знакову (відповідно, дієву, перформативну) сутність канонічного обряду меси.

В зв'язку з цим нагадаємо про особливу просторово-часову функцію канону – загальну як для дії естетичних, так і літургічних норм. Якщо у *часовому* аспекті

обрядового дійства. При цьому, опора на джерела каноноутворення меси – церковний архів і репертуар – виступає важливою методологічною базою цілісного уявлення про історичне функціонування канону літургії. Для дослідження причин реставрації, актуалізації і оновлення канону римської латинської меси Другим Ватиканським Собором покликаємося на праці німецького культуролога Яна Ассманна, який стверджує, що процес каноноутворення це: «по-перше, зв'язок з архівом, з якого канон спочатку обирає певне сутнісне зерно, що володіє якостями обов'язковості і важливості, і потім визначає його межі, по-друге, – співвіднесеність із старовиною, «золотим століттям» і тим особливим минулим, висока оцінка якого міститься у понятті «класика». Обидва об'єкти – «архів» і «класика» – припускають у своїй основі опору на текстові (інформативні) джерела (Schriftbezogenheit). У перформативних явищах – в музиці, театральності, русі, – що реалізуються у виконанні, уявленні, показі, функцію канону виконує репертуар. Останній містить найцінніші, придатні для виконання об'єкти, обрані з джерел. Тому спершу виникає питання, чи потребує музика, і взагалі, перформативні явища самого поняття канону, чи ж вистачить поняття «репертуар». З цього випливає необхідність вивчення мотивів, що керують утворенням текстів і архівів, отже класикою і каноном». [15, 3]. Важливо зазначити, що і роль джерел у музичному мистецтві (тексту, уртексту) як історичного «водоносника»/„Wassertrager“ (за С. Urchueguia) також недооцінюється й залишається у тіні інтерпретаторської актуалізації. Але неможна не помітити, що саме «текст гарантує життєздатність канону як у процесі так званої дієвої сутності музичного твору, що реалізується у виконавських інтерпретаціях, так і у разі відтворення обряду – літургійної дії. Текстові джерела не втрачають з часом своєї цінності, навпаки, вона все більш зростає» [21, 17].

¹⁰ У теологічному розумінні поняття «музика у літургії» відбувається, на перший погляд, непомітно, але по суті важливе перенесення акценту на користь пріоритетних позицій музики.

¹¹ Ю. Лотман у праці «Семіосфера» аналізує дві наукові традиції, що складають основу семіотики. Перша кореспондує з вченням Пірса-Моріса, який виводить поняття знаку як першоелементу всілякої семіотичної системи. Друга ґрунтується на тезах Сосюра. Її основою є антиномія мовлення і мови (тексту). При очевидній інакшості цих традицій, науковець відзначає в них істотну спільність, оскільки обидва підходи спираються в основі на простий, атомарний елемент, а все решта розглядається з погляду схожості з ним. У першому випадку в основу аналізу кладеться ізольований знак, а всі подальші семіотичні феномени розглядаються у послідовності знаків. Друга точка зору відобразилася, зокрема, у прагненні розглядати окремий комунікативний акт – обмін повідомленнями між адресантом і адресатом – як першоелемент і модель будь-якого семіотичного акту. В результаті індивідуальний акт знакового обміну став розглядатися як модель природної мови, а моделі природних мов – як універсальні семіотичні моделі [7].

музичного мистецтва істотними виявляються семантичні знаки, що закріплені у соціальній пам'яті і тому володіють певною стильовою інформативністю, то у *просторовому* аспекті провідним чинником можна вважати опору на фігурально-фонові відносини. Останні, як правило, ідентифікуються з інтонацією, типом фактури, набуваючи загальнономислових естетичних і метафоричних функцій. Досліджуючи форми поліфонічної музики і літургійного співу, Всеволод Задерацький формулює сутність літургійної функції часу-простору як багатофокусність, пов'язану у богослужбовому співі з так званим символічним (або спірітуальним) простором. Основою його є релігійний імпульс: рух угору – це зходження на небо, до божественного осяяння, рух донизу – до земного, матеріалізованого, затемненого і навіть відвернутого від Бога. Простір у межах «небо-земля» – це особливий тип семантики простору у мистецтві (зокрема, у літургійній музиці) [3, 31]. Ці спостереження підтверджують, що також і просторові засоби у музиці, які стають носіями образно-сислового змісту, набувають властивостей стильових знаків богослужб. При цьому, богослужбний канон виконує також роль «акумулятора комунікативності» [12, 96], народжуючи (як і у мистецтві) феномен *канонізації креативності*¹². Нагадаємо, що у музичній творчості канонічні і евристичні принципи знаходяться у парадоксальному співвідношенні. Наприклад, стильова авторизація, яка за своєю природою призначена до індивідуалізації і непов-

¹² Як відзначає В. Задерацький, «у другій половині ХХ сторіччя в неоромантичному напрямку примарна присутність знаків минулого стає нормою. Народжується особлива техніка тимчасової дистанції сприйняття» [3, 22]. В. Медушевський використовує термінологічний дуалізм (канонічного, стійкого, спокійного і активного, евристичного, творчого) для побудови теорії сприйняття художнього твору, прийнявши за початковий базис теорії комунікативної функції два типу функціонування законів сприйняття – евристичної і кларативної (від нім. *klar* – ясний, світлий) функцій [8]. У дослідженні канонічних явищ у музиці як виді мистецтва В. Холопова спирається на закон рівноваги діалогічно обумовлених один одним явищ *канону* ↔ *евристики*, що цілісно представлений у діалектичному законі єдності протилежностей, «принципі великого кругообігу природи». У ході дослідження автор приходить до цікавого за своєю парадоксальністю висновку про те, що «унікальність музичного шедевра стає заставою його канонічності», іншими словами, відбувається «канонізації креативності»: «Чим неповторнішим, недосяжним, унікальним за своєю геніальністю музичний твір, тим охочіше до нього звертаються, грають, поширюють, інтерпретують, аранжують, цитують, стилізують у інших творах». В. Холопова диференціює апріорно-канонічні і неапріорно-канонічні типи культури. До апріорно-канонічних авторка відносить фольклор, середньовіччя, класицизм (спираючись на типологію Ю. Лотмана), до апріорно-евристичних – бароко, романтизм, ХХ століття. У культурі Ренесансу фіксується паралельне існування полярних тенденцій. Таким чином, історія являє собою зміни у пануванні одного полюсу перед іншим: при апріорному пануванні одного полюсу існує неапріорна дія протилежного. Історичний розвиток мистецтва, представлений Холоповою у вигляді конвергенції відцентрових і доцентрових сил культурно-історичного процесу, центрує канон: «Найбільш евристично цінне, досконале з музичних творів, стає зразком, еталоном, предметом наслідування, породжує свій канон. І навпаки, відшліфований канон, норматив, що закріпився, служить стартом для зльоту евристики» [12, 78–79].

торності художнього відкриття, як, наприклад, «композиторський стиль, який завдяки суворості його організації, обертається **перетвореним каноном**», формує «унікальність музичного шедевра і стає запорукою його канонічності як нескінченного **тиражування**». [12, 63, 86]. У відповідності саме з такими естетичними нормами функціонування богослужбового канону відбувається у процесі репертуарного відбору зразків *thesaurus musicae sacrae* – скарбниці церковної музичного репертуару, призначеного для відправи служби. Отож у цьому відборі реалізується принцип *селективності*, який можна класифікувати як один із способів взаємодії естетичних норм з літургічними.

Як у мистецтві, так і в літургії *селективність* є одним з провідних принципів канонізації (за Г. Блумом) [17], що виконує функцію актуалізації канону в конкретній практиці (інтерпретаторській, літургійній). При цьому, зауважимо, що наміри інтерпретаторів канону не обмежуються лише репрезентацією канону. Інтерпретація канонічного постійно містить евристичне зерно. Як стверджує Г. Гайн, «віддзеркалення відкрystalізувавшихся естетичних уявлень епохи у тому чи іншому творі, що включений до розряду канонічних, створило в ХІХ–ХХ століттях фундаментальні передумови для єдності специфічного (стійкого) поняття – і варіантних уявлень (*diverse Vorstellungen*) про нього» [18, 13]. Іншими словами, відтворення канону має дискурсивний характер. Також інтерпретація артефактів мес-циклів, що офіційно отримали від церкви статус канонічних, відбувалася поліваріантно. Тут доречно згадати спостереження Олени Кужелевої про богослужбовий обряд, у якому «музика є головною мовою інтерпретації складної символіки, прихованої у словесно-поетичних і наочно-діючих контекстах» [6, 38]. Ствердившись як «необхідний засіб утворення єдиного «духовного фонду» храмової практики, – зауважує Кужелева, – музично-співацька функція ритуалу (як найпрофесійніша галузь середньовічного музичного мистецтва) набула мобільності і стала головним показником історичної еволюції таких синкретичних середньовічних дійств як *меса і літургія*» [6, 38].

Згідно *теорії естетики* Т. В. Адорно, передумови канонізації створюються саме під час звучання музики. Його ознаки фіксуються у вибраних, «естетично особливих творах» у вигляді безперервного процесу відтворення і рецепції їх канонічної «гештальтності» через оновлення, спрямоване до реставрації і актуалізації канону. Адорно називає цю властивість канонічного твору «загадковістю», властивою лише видатним зразкам. На його думку, саме «загадковість є стимулом актуалізації твору в нормативно-реставраторському або у креативно-оновлюючому; в конкретно-історичному або в індивідуально-креативному (композиторському, виконавському) ракурсах» [13, 187]. Подібна «загадковість» присутня, безумовно, й у кращих зразках літургічної музики, а історія їх створення може бути навіть пов'язана з легендами. Перспектива канонізації естетичних норм у музиці виявляється як рефлексія творчої індивідуальності (композитора, виконавця)

в конкретних культурно-історичних обставинах¹³. У зв'язку з цим відзначимо принципову різницю у функціонуванні естетичних норм від літургійних. У месі, як і в інших літургійних жанрах, канонічність є особливого роду. Як відомо, основою формування літургійних норм є церковна догматика. Церковні догмати зафіксовані Ватиканом у незмінній ієрархії абсолютних цінностей, правил і норм, що звернені до божественного джерела. Функціонування богослужбового канону спрямоване у глибину того, що не підлягає змінам у часі, а відноситься до вічного і є основою божественного світоустрою. Навіть культурно-естетичні закономірності літургійної музики, змінюючись у часі разом із зміною епох, напрямів, стилів, виявляються у комплексі стабільних виразних засобів, зафіксованих в літургійній практиці у відповідності з практикою богослужень. З цієї точки зору свою початкову вагу втрачає і категорія «загадковості» як суто художньої властивості музичного твору. Музика меси у контексті богослужбового обряду є відтворенням, повторенням, нагадуванням того, що вже відомиме, істинне, незмінне, оскільки його актуальність лежить за межами часу. Дія естетичних норм у контексті літургійної музики підпорядкована літургійному уставу. Функціонування літургійних і естетичних норм у месі подібне особливостям функціонування богослужбового співу і музики, співця і композитора, іконописця і художника, авторського і позаавторського. Канонічне як позачасове має інші завдання і перспективи, ніж авторська творчість, яка демонструє діяльність іманентних законів, з одного боку, і коментування або інтерпретацію історико-стилістичних форм церковного репертуару, з іншої. Як відомо, накопичення церковного репертуару, а також його оновлення у часі орієнтувалося на критерій *обмеженості*, керований завданнями і цілями літургії. При цьому літургійна

¹³ Виходячи з цього, Т. В. Адорно також констатує дуалістичність загального поняття канону, закладену у його природі:

- канон як практичний феномен: процес кристалізації і відбору з безлічі інтерпретацій окремих історично і художньо видатних, самостійних у собі об'єктів;
- канон як теоретичний феномен: конкретне явище виступає у вигляді абстракції (Abstractum-„Werk“), закритого когерентного цілого.

Вчений звертається до законів функціонування «естетики тотожності» як повторення тих або інших канонічних явищ, тобто, до «рефлексії канону». Остання формує здатність дискурсивної реконструкції твору на основі того або іншого конкретного досвіду, який, в свою чергу, намагається так чи інакше розпізнати його «загадковість». Виникнення художніх артефактів мес-циклів і формування самостійного жанру меси, обумовлене соціально-історичними змінами у функціонуванні музичної практики, може трактуватися як *художня рефлексія* на богослужбовий канон. У свою чергу, церковні реформи, спрямовані на зміни статусу, складу і репертуару літургійної музики у месі, були рефлексією церкви на актуальні для того або іншого історичного періоду художньо-естетичні норми художнього твору. Тому канон, як справедливо стверджує Т. В. Адорно, підноситься «над інтерпретаціями, що пропонують лише тимчасову відповідь». Канон у вигляді «чистої, ідеальної концепції» спрямований, таким чином, не на «консервацію» видатних канонічних явищ, а на їх повторення, відтворення, інтерпретацію, незалежно від того, чи йде мова про реставрацію, чи про актуалізацію того або іншого канонічного явища [13, 189; 14, 14].

музика була підпорядкована церковному обряду. Ця архітектонічна підпорядкованість музичної складової розділів меси вищій обрядовій цілості богослужіння відображається також на мікрорівні іманентно-музичної ієрархічності:

- принцип *формульності* → єдина лінійна вісь координат монодії;
- принцип горизонтальної комплементарності багатоголосої музичної тканини → пунктирна включеність музичних блоків відповідно до їх обрядової функції у структурі літургії¹⁴.

Відношення до часу в музичному гештальті літургії визначалося принципом континуальності, комплементарним співвідношення частин єдиного обрядового цілого, а саме дискретних, коротких формульних напівів *Kyrie eleison*, *Agnus Dei* з розгорнутими, вербально насиченими розділами *Gloria*, *Credo*. При цьому, кожна частина сприймалася як самостійний блок, відмежований від інших розділів конкретними локальними богослужбовими функціями. У богослуженні подібна функціональна комплементарність створювала відчуття безперервності континууму музично інтонованого послання Слова. Навіть не зважаючи на те, що в епоху Ренесансу єдність середньовічної концепції християнського простору порушувалася проникненням у богослужіння секулярних елементів, церква незмінно відстоювала позиції збереження стійких канонічних норм, оскільки його сутність – у первинному джерелі християнської віри. Принципово важливу роль грали акції католицької церкви у реставрації як літургічних, так і музичних традицій богослужіння. У розвитку літургічних жанрів відобразилися різні рівні взаємодії музики з обрядово-богослужбовим комплексом, оскільки у різні епохи умови співвідношення літургійних і естетичних норм могли змінюватися, коректуватися, доповнюватися.

Підсумовуючи, визначимо три рівні функціонування богослужбового канону літургічної музики¹⁵:

- перший (первинний) – афірмативний, що відображає світ афектного, емоційного сприйняття, а саме, емоційної атмосфери богослужіння, сприйняття з в у ч а н н я л і т у р г і ї, відтворює *креативний* тип канону;
- другий (центральный) співвідносить його з абстракціями і поняттями теологічного плану, з основами церковного догмату єдності літургії Слова і Євхаристії, відтворює *нормативний* тип канону;и
- третій (континуальний) підсумовує і ритуалізує попередні рівні, керує увагою віруючих *від* сприйняття *до* дієвої участі у богослужінні. Конкретне віддзеркалення зв'язку християнської і д е ї з ф о р м о ю обряду концентрується у Євхаристії як анамнетичному дійстві через знаковий зв'язок *data* (слово, ідея) і *naturalia* (матерія, форма).

¹⁴ Музичні блоки будувалися також комплементарно, у взаємодоповненні розділів, призначених для супроводу обряду (*Introitus*, *Agnus Dei*), з розділами, що є власне озвученим обрядом (*Kyrie eleison*, *Sanctus/Benedictus*).

¹⁵ Для наочності використовуємо аналогію з канонічними рівнями, встановленими у літературознавстві; їх детальна систематика бачимо у працях Тамари Гундорової [1, 200].

Отже, богослужбовий канон відкривається нам через Слово і Діяння обрядово-празничного Втілення Слова (у пресуществленні Святих Дарів) як акції божественно-людської комунікації, яка здійснюється у богослужінні як відтворення, повторення, нагадування загалом вірним того, що вже є відомим і незмінним – істин християнської віри. Як стверджував бл. Августин, «Слово є більшим, ніж тимчасовий звук або постійна сила [...] оскільки Діяння Слова полягає не у тому, що і як воно вимовляє, а в тому, що воно втілює Віру» [16, 58].

Загальна дихотомія канонічного виявляється у богослужінні через взаємодію естетичних і літургічних норм не лінійно, вибудовується у ієрархічну вертикаль. Богослужбовий канон є ніби посередником (серединою, центральною ланкою) між християнською ідеєю (Вірую/Credo як обумовленістю Воскресіння Христа від історичного минулого й обрядового сьогодні з Вічним Життям у Царстві Божому у майбутньому) і ритуальною формою (як синтез *informativ* – *performativ*):



У схемі представлена відповідна богослужбовому канону ієрархічність. Безумовно, *християнська ідея* займає провідну (вершинну) позицію. *Богослужбовий канон* відіграє роль конкретизації і реалізації *християнської ідеї*. Його кристалізуюче значення пояснює ієрархічну позицію центральної ланки системи, у якій «структура образу і форми представлені одночасно» [12, 82]. *Богослужбовий канон* займає вершинну позицію і визначає *обрядову форму* літургії з пов'язаними з нею символічними, риторичними, мовленєвими, мистецькими, музичними, театральними і та іншими засобами, які формують її універсальний етико-естетичний ракурс.

Активність літургічних норм у стосунку до естетичних (або навпаки, естетичних по відношенню до літургічних) в тому чи іншому типі культури залежить від історичного контексту епохи. Дія естетичних норм виявляється динамічно, у процесі накопичення зовнішніх і внутрішніх автономно-художніх передумов богослужбового канону. Дієвість літургічних норм ніколи не втрачає свого значення, але може відійти на другий план і стати *семантичним підтекстом*, локалізуватися або набути нових якостей у процесі самоактуалізації канону.

Факт постійного розширення музичного репертуару літургії вказує на динамічність процесу літургійної канонізації музики у якості церковної скарбниці *thesaurus musicae sacrae*. Естетична ж сторона канонізації церковних творів демонструє плідні

результати включення у богослужіння музичних шедеврів з кожної епохи¹⁶. У зв'язку з цим слід наголосити, що потреба літургійної реформи у ХХ столітті визначилася у першу чергу причинами соціального характеру. Реформа була спрямована до реставрації і зміцнення не стільки естетичних і літургійних норм католицької літургії, скільки до повернення богослужінню його прадавньої функції діалогічної події як акції божественно-людської комунікації.

Кореспондування естетичних (*креативних*) і літургійних (*нормативних*) закономірностей усередині богослужбового канону меси було осмислено Другим Ватиканським Собором як джерело багатоскладової обрядово-богослужбової комунікативності: у комплексі інтерсуб'єктивної (загальної, від імені *Ми*), інтрасуб'єктивної (внутрішньої, від імені *Я*), і надсуб'єктивної (боголюдської, від імені *Я=Ми↔Бог*) причетності кожного віруючого – члена церковної общини – до реальної літургійної практики – *participatio populi actiosa*. При цьому континуальний розвиток (*traditio continuativa*) конститутивних церковних основ богослужбового канону (*traditio constitutiva*) свідчить про можливість як закритого, так і відкритого типів комунікації церковного загалу вірних у літургії¹⁷. Проте, цей аспект проблеми є предметом окремого дослідження форм і функцій *participatio actiosa* у богослужбовій практиці.

У межах нашої статті окреслені лише важливіші аспекти літургійної музики з точки зору взаємодії її канонічних чинників: богослужбових, естетичних, соціальних. Комплексне вивчення канонічних норм церковної літургії є актуальним і перспективним, а для успішної реалізації цих завдань потрібний міждисциплінарний

¹⁶ Цей процес розпочався у так званій. «передісторичний період» (термін Дальгауза). Вплив ренесансної поліфонічної меси на «розширення літургійних норм» монодичної григоріанської меси, іманентних музичних закономірностей на протизагу абсолютній обумовленості слова, не осмислювався тоді як історична зміна стилю або форм богослужіння. Розвиток музичної складової літургії формувалася під впливом безпосередньої реакції сучасників на різноманітність музики, сприяючи її популяризації у складі літургії. Іншими словами, формування богослужбового канону римської католицької меси здійснювалося не без уваги до сучасних потреб і смаків суспільства. З іншого боку, тут йдеться про ту фазу історії музики, у якій канон ще не утвердився як універсальний критерій оцінки репертуару, іншими словами, репертуар і канон ще не були взаємопідпорядковані причинно-наслідковим комплексом (як це у ХІХ–ХХ століттях). Впровадження все нових і нових зразків мес-циклів до складу літургійного обряду носило лінійно-пунктирний характер. Результатом систематичного повторення тих чи інших, обраних, прийнятних для літургії зразків розширювало саме розуміння генези канону. Приклади жанрового розгалуження меси виразно демонструють відсутність у цьому процесі автоматизму з властивою йому постійністю. Разом із месами церковних композиторів до церковного репертуару зараховувалися також концертні, симфонічні меси В. А. Моцарта, Й. Гайдна, А. Брукнера, які були в літургійному ужитку ХVІІІ–ХІХ століть, або у ХХ столітті літургійні твори О. Месіана, А. Пярта, Д. Шнебеля та інших.

¹⁷ У реформах Собору обумовлені певні критерії літургійної музики, які систематизовані автором даної статті з точки зору взаємодії діалектичної пари теологічних понять *traditio constitutiva* і *traditio continuativa*. [2].

вихід у суміжні наукові сфери фундаментальної теології, церковної догматики, літургії тощо

Yefimenko Adelina. The functions of the service canon and the interaction of its components in the liturgical music. The article looks at the interaction between two canonical types – the normative and creative in the liturgical genres. It analyses one of the important aspects in the research of liturgical music: the connection between its aesthetic, service and social norms.

Key words: *Service canon, aesthetic and liturgical norms, divine-human communication.*

Література

1. Гундорова Т. *Проявлення слова: Дискурсія раннього українського модернізму: Пост-модерна інтерпретація.* – Львів: Літопис, 1997. – 297 с. – (Серія «Критичні студії»).
2. Ефименко А. *Пути обновления теории и богослужебной практики католической мессы XX столетия (на примере творчества церковных композиторов):* Монография. – Луцьк: Вежа, 2011. – 402 с.
3. Задерацкий В. *Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича.* – Москва: Музыка, 1969. – 270 с.
4. Ивашкин А. В. *Канон в музыке как эстетический принцип:* Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 «музыкальное искусство» / Гос. муз.-пед. институт им. Гнесиных. – Москва, 1978 – 22 с.
5. Кожаева С. Б. *Антиномия «сакрального – обыденного» и ее воплощение в западной и русской музыкальной традиции:* Дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «музыкальное искусство». – Волгоград: Из-во ВолГУ, 2004. – 203 с.
6. Кужелева Е. *Неактуальный стиль как феномен композиторской поэтики XX века:* Дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 «музыкальное искусство» / Одеська держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2003. – 279 с.
7. Лотман Ю. *Семиосфера.* – Санкт-Петербург: Искусство, 2004 – 704 с.
8. Медушевский В. *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки.* – Москва: Музыка, 1971. – 254 с.
9. Новакович М. *Канон українського музичного модернізму в творчості Бориса Лятошинського:* Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «музичне мистецтво» / ЛНМА. – Львів, 2007. – 20 с.
10. Павличко С. *Дискурс модернізму в українській літературі.* – Київ: Либідь, 1999. – 448 с.
11. *Постмодернізм:* Енциклопедія. – Київ: Либідь, 1997. – 360 с.
12. Холопова В. Н. *Музыка как вид искусства:* Учебное пособие / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – 2-е изд. Москва: Консерватория, 1994. – 260 с.
13. Adorno T. W. *Ästhetische Theorie:* [13. Auflage] [=Gesammelte Schriften, Bd. 7]. – Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1970. – 576 S.
14. Adorno T. W. *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion.* – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001. – 400 S.

15. Assmann J. Kanon und Klassik in allgemeiner und musikwissenschaftlicher Perspektive, am Beispiel Georg Friedrich Händels // *Thesen der Konferenz «Der Werkekanon in der Musik. Werturteil, Konstrukt, historiographische Herausforderung»*. – München: Universität Zürich, Orff-Zentrum München, 2009. – S. 3.
16. Augustinus Aurelius. Vorträge über das Evangelium des hl. Johannes // *Aurelius Augustinus Ausgew: Schriften IV: [in 12 Bde]*. – Kempten: Kösel, 1913. – Band 1: (Vorträge 1–23). – 408 S. – (Bibliothek der Kirchenväter).
17. Bloom H. *The Western Canon: The books and school of the ages.* / H. Bloom. - New York : Riverhead books, 1995. – 578 p.
18. Hein H. Von der Interpretation des Kanonisierten zur Kanonisierung der Interpretation: Herbert von Karajan (und andere Präzedenzfälle) // *Thesen der Konferenz «Der Werkekanon in der Musik. Werturteil, Konstrukt, historiographische Herausforderung»*. – München: Universität Zürich, Orff-Zentrum München, 2009. – S. 35.
19. Koch G. *Sakramentenlehre (Texte zur Theologie: Abteilung Dogmatik)* : [in 2 Bde]. – Graz [u.a.]: Styria, 1991. – (Texte zur Theologie : Dogmatik). – Band 2: Eucharistie bis Ehesakrament. – 1991. – 320 S.
20. *Lexikon für Theologie und Kirche* / ред. Walter Kasper]; [3. neu bearb. Aufl. in 11 Bde.]. – Freiburg [u.a.]: Herder, 1993–2001. – Band 7. – 1998. – 1540 Sp.
21. Urchueguía C. Kanonreflexion und -konstitution in Musikhandschriften der Renaissance. // *Thesen der Konferenz «Der Werkekanon in der Musik. Werturteil, Konstrukt, historiographische Herausforderung»*. – München: Universität Zürich, Orff-Zentrum München, 2009. – S. 17.

