

БІЛІ ПЛЯМИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ, АБО ГІМНОГРАФІЯ Й САКРАЛЬНА МОНОДІЯ ЯК ВИКЛИК ІМПЕРСЬКІЙ ПОЛІТИЦІ

У статті проаналізовано лакуни національної пам'яті, що виникали внаслідок ворожої імперської діяльності. До цього списку потрапило й сакральне співоче мистецтво Київської доби – гімнографія й сакральна монодія, котрі заклали підвалини української культури. Увага зосереджена на необхідності відновлення історичної пам'яті як свідчення нашої самодостатності й динамічності входження до європейської християнської спільноти.

Ключові слова: гімнографія, сакральна монодія, українська музика, колоніальна культура, імперська політика, Київська Русь.

Natalia Syrotynska. Blank Spots of Ukrainian Culture, or Hymnography and Sacred Monody as Challenge to Imperial Policy

The paper considers national memory gaps that regularly occurred due to the hostile imperial activities. The list of them also contains sacred singing art of Old Kyiv epoch, that is hymnography and sacred monody that laid the foundation of Ukrainian culture. The attention is focused on the need of restoring the historical memory as a testimony of Ukraine's self-sufficiency as its dynamic entry into European Christian community.

Keywords: hymnography, sacred monody, Ukrainian music, colonial culture, imperial policy, Kyivan Rus.

За останні століття, перебуваючи в просторі “колоніального буття”, українська культура пережила чимало потрясінь, що врешті визначило її як відхилення від усталеної норми “російського стандарту”. Найвиразніше це виявилось в категоричності Валуєвського указу, котрий прозвучав справжнім виразом: “Никакого отдельного малороссийского языка не было, нет и быть не может, и наречие это, употребляемое простонародьем, есть тот же русский язык, только испорченный воздействием на него Польши” [7, 154]. У майбутньому це дало змогу планоно русифікувати українську мову і граматику, що переконливо довів Юрій Шерех у статті “Так нас навчали правильних проізношеній” [40]. Аналогічний підхід спостерігаємо й до інших явищ, котрі, за визначенням Оксани Забужко, зводилися до трьох засадничих прикмет “колонізованої” культури – розважального екзотизму, який сприймається поблажливо, потенційної дискомфорності, якщо спостерігається зв'язок із політичними аспіраціями й комічністю [7, 154]. Звідси зрозуміло, чому атрибутами українськості стали сало, шаровари та образ “хитрого хохла”, водночас справжні артефакти замовчувалися або привласнювалися, як це маємо з історією Київської Русі, бароко чи навіть із привласненням історичної назви “Русь” [6, 79-87]. І, на диво, пророчими стали словами Юрія Шевельова: “Москва підкреслює “русско-украинские культурные связи”. Не будемо їх заперечувати. Вони були і є. Хіба солдати по обидві лінії фронту не пов'язані поміж собою? Вони пов'язані на життя і смерть. Історія культурних зв'язків поміж Україною і Росією – це історія великої і ще не закінченої війни” [38, 42-48].

На жаль, сучасна історія пишеться в умовах реальної війни, що точиться на різних фронтах нашої дійсності, тож повернення історичної правди є відчутним вистрілом у серце імперської політики. У цьому контексті важливу роль відіграє розкриття історичної значимості Київської доби та її засадничої культурної ознаки – об'ємного комплексу християнської обрядовості, у межах якої важливе місце належить сакральному мистецтву.

Нині в науковій літературі утвердилися два паралельні визначення співаної константи богослужбового обряду: вербального складника – *гімнографії* та власне музичного (пісенного) – *сакральної монодії*. Цьому великою мірою сприяла поява праць одного з фундаторів сучасної музичної візантиністики –

Еґона Веллеса [45]. Водночас ці два поняття можна вважати тотожними в означенні цілісного літургійно-мистецького явища: визначення *гімнографія* передбачає також співне виконання сакральних текстів, а термін *монодія* передбачає і словесний складник. У цьому напрямі тривалий час провадили наукові студії представники різних шкіл, проте українські медієвісти були відчутно обмежені в проведенні наукових студій над власною історією.

Найбільшою проблемою дослідження гімнографії й сакральної монодії в Україні була й надалі залишається нестача цього матеріалу в навчальному процесі гуманітарних дисциплін. Причина цього – не лише богословська сутність явища, несумісна з вищезазначеними рисами екзотизму й комічності, а й політичний підтекст, який руйнував імперські амбіції “старшого брата” на “першість та канонічність”. Задля досягнення цієї мети українців обмежували календарно-обрядовими піснями, натомість літературні пам’ятки Київської Русі, зокрема й літургійні книги XI–XIII ст., що зберігаються в Росії, привласнювалися. У Москві та Петербурзі існували потужні інституції досліджень києворуської літератури, виходили періодичні видання, що часто поширювали необґрунтовані висновки. Про це пише Юрій Ясіновський у монографії “Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерної доби”: “У колах дослідників давньої руської книжності, зокрема, музикологів, поширеним є переконання, що всі збережені нотовані мінеї є північноруськими, хоча прямих вказівок на це немає” [41, 63]. Така тенденція насправді має глибоке коріння, оскільки фактична заборона досліджень києворуської літератури поряд з ідеологічним контролем визначала неспроможність адекватної наукової діяльності в Україні. На цьому виразно наголосив Ярослав Ісаєвич у передмові до монографії “Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми”. Дослідник пише, що в Радянській Україні таврували “буржуазне книгознавство”, пропагували “класовий підхід”, а основною вимогою до гуманітаріїв стало: “Вихваляння допомоги Україні від “великого російського народу” і “прославляння віковічної дружби слов’янських народів”, очолених “старшим братом”. Тож визначних дослідників історії друкарства, бібліографів, керівників наукових бібліотек було репресовано або позбавлено можливості друкуватися” [11, 27].

Звичайно, що за таких умов дослідження українськими науковцями гімнографії та сакральної монодії було майже неможливим, тоді як у Росії вивчення києворуської літератури й церковної музики велось доволі активно, оскільки узгоджувалося з імперським міфом про походження російської держави. Натомість в Україні навіть ювілейні публікації друкувалися дуже важко, про що неодноразово писав Я. Ісаєвич. Він, зокрема, наводить прикрі випадки вандалізму, як це було із книжкою Івана Могитича про архітектурні пам’ятки Львівського братства. Видавництво “Каменяр” звинуватили в тому, що в ілюстраціях “надто багато хрестів” і з наказу Держкомвидаву примусили знищити всі 22 тисячі примірників” [11, 33]. Водночас існує величезна кількість позицій стародруків XVI–XVIII ст., названих у Каталозі Якіма Запасака та Ярослава Ісаєвича [8], які свідчать про надзвичайно активну видавничу діяльність в Україні барокової доби. Проте ця інформація не виходила за межі вузькоспеціалізованих праць, оскільки суперечила нав’язуванню тези про “неповноцінність” української культури. У цьому контексті виразне свідчення імперської політики – вітчизняні посібники з історії української музики та історії української літератури, які або не залучають зразків найдавнішої української культури до змісту, або подають інформацію крізь, як влучно висловилася Ліна Костенко, дефективну систему “кривих дзеркал” [21], задля того, щоб насаджувати українцям меншовартісне самоусвідомлення.

Наведені свідчення окреслюють надскладні умови перебування української науки в полі імперської політики, що підтверджує нагальну потребу суспільства в повноцінних студіях нашої старовини, а також пояснює відносно невелику кількість досліджень, зроблених у цьому напрямі безпосередньо в Україні, й очевидність постійного звертання до іноземних джерел. Тож зрозуміло, чому така унікальна пам'ятка як нотолінійний Ірмологіон, завдяки якому вже наприкінці XVI ст. було зафіксовано півчий літургійний репертуар у точному прочитанні й організовано навчання нотної грамоти всіх без винятку українських дітей, довгий час залишалася невідомою. Із цією літургійною книгою пов'язана унікальна особливість української культури ранньомодерної доби, що полягала в повсюдній освіті й існуванні початкових шкіл при церквах. Цей факт із подивом помітив Павло Халєбський (Павло з Алеппо), який подорожував Україною в середині XVII ст. [36]. А для сучасного музикознавства з поверненням ірмологічного репертуару до наукового обігу розпочався новий етап дослідження сакральної монодії в контексті історії української музики.

Перша "Історія української музики" – авторське видання Миколи Грінченка, яке вийшло в Києві 1922 р. [3]. Ця книжка опублікована за часів, коли ще можна було писати доволі об'єктивно, тож до змісту ввійшов окремий розділ "Церковна українська музика періоду одноголосся". Попри невеликий об'єм всієї книжки, автор приділив церковному музичному мистецтву велику увагу, подаючи не лише форми адаптації монодії в Київську добу під впливом греків та болгар, але звернув увагу на особливості нотації та мелодичної організаційної системи – осмогласся як чергування діатонічних звукорядів. На жаль, у 1933 р. Грінченко був заарештований, а його книжка стала бібліографічною рідкістю, про що докладніше написав Аристид Вірста¹. Подібна доля спіткала ще один підручник "Історії української музики", автором якого був Андрій Ольховський [25]. Перший наклад підручника в 1941 р. згорів, зберігся лише один примірник, який було перевидано в Україні в 2003 р. стараннями сина – Юрія Ольховського та Лідії Корній, яка підготувала книжку до публікації, редагуючи тексти, доповнивши їх нотними прикладами та коментарями.

А. Ольховський головну увагу зосереджує на фольклорі, зокрема на народній пісні, її ролі в історії української музики. Натомість у невеликому розділі "Церковна музика" [25, 119–126] виявляємо нерозуміння суті й призначення церковної монодії, про що свідчить доволі невідповідний термінологічний опис. Ольховський пише: "Поезія, література, музика усвідомлювалися як елементи релігійно-синтетичної дії, в цілому утворюючи "спектакль" богослужіння. Цілком зрозуміло, що й характер музики – складової частини цього "спектаклю" – був абстрактний, відірваний від реального музичного побуту, умовний, урочисто напружений, розраховано складний. А її мова на перших порах заумна й ірраціональна, була абстрактним проявом складу тих думок і смаків, які вона виявила" [25, 121]. Таке трактування церковного співу виявляє недостатнє розуміння сутності монодії, а також незнання відповідної літератури. Водночас у 1937 р. львів'янин Борис Кудрик, який навчався на кафедрі музикології в Адольфа Хибінського (Львів), а також у Гвідо Адлера (Відень) опублікував підручник з історії української музики [22], у якому основні акценти зосередив на найважливіших ділянках церковного співу – сакральній монодії, партесному багатоголоссі, духовному концерті класичної доби, Перемиській школі.

Видання Б. Кудрика стало останнім підручником з історії української музики, де приділялася увага сакральній монодії. Надалі згадок про церковний спів Княжої доби або немає, або їх подають у спотвореному вигляді. Пізніше, у

¹ Вірста А. Друге видання "Історії української музики" // Сучасність. – 1 (13). – Мюнхен, 1962. – С. 113–115.

1963 р., Антін Рудницький публікує “Історію української музики” [27], у якій, незважаючи на проживання в Мюнхені, практично вилучив сакральну монодію з контексту. Прикро, що в доволі об’ємному розділі “Церковна музика” автор зосереджується на літургійному багатоголоссі, лише схематично згадавши про існування одноголосого церковного співу Київської доби. У цьому відобразилася певна загрозлива тенденція поступового вилучення сакральної монодії та гімнографії з наукового дискурсу в еміграції, котра зосередилася на фольклорі як виразному етнічному корінні або на модерні як засобів входження в повноцінне русло європейської музики. На цьому тлі величезної поваги заслуговують фундаментальні праці Мирослава Антоновича, котрий у повоєнний час, емігрувавши до Утрехта (Голландія) усе своє життя присвятив дослідженню української церковної музики, зокрема сакральної монодії, що засвідчують його монографії, а також численні наукові статті [43–45].

Послідовне та цілеспрямоване стирання репертуару сакральної монодії зі свідомості українців виразно засвідчують багато підручників, які, безумовно, виходили під суворою промосковською цензурою, що формувала ґрунт для утвердження міфу про “старшого брата”. Зокрема, у “Нарисах з історії української музики” 1964 р. [23] церковний спів не згадується зовсім, натомість розглядаються жанри української народної пісні, серед яких несподівано виокремлюється “частушка” як новий жанр російської пісні, що “з кінця XIX ст. починає відігравати в Україні значну роль і входить в побут українського народу” [23, 76]. Водночас серед фольклорних жанрів Княжої доби присутня лаконічна згадка про билини, ілюстрована цитатою з російською підтекстовкою “Как во городе стольнокиевском, у Владимира Красна-солнышка” у записках збірника Римського-Корсакова. Цей фрагмент можна було б проігнорувати, проте він неодноразово повторюється в інших виданнях, про що йтиметься далі. Тому дозволимо собі зауважити подібне цитування, що, на нашу думку, було методом підсвідомого насаджування імперського міфу щодо незримой тяглості від “Владимира красна-солнышка” до московських царів чи навіть і до сьогодення. Про це, зокрема, свідчить помпезна конференція, яка відбулася в Перебурзі 8-10 червня 2015 р. під гаслом “Тисячелетня традиція почитання Святого Равноапостольного князя Владимира”, що цементує факт тисячоліття існування Росії¹. Виокремимо прикметні доповіді: “Цивилизационный выбор князя Владимира и русская культура”, “Князь Владимир и император Петр I: сближения и различия”, “Князь Владимир и первоначальная организация Русской Церкви”, “Св. князь Владимир и первоначальная российская государственность”, “Образ князя Владимира в литературе русского Зарубежья” тощо. Загалом контекст конференції значно ширший і включає різноманітний матеріал, пов’язаний із Київською добою, до того ж деякі доповіді в сучасних політичних умовах сприймаються символічним виправданням російської агресії, зокрема тема “Святой равноапостольный князь Владимир и христианское просвещение славянских стран”, що з позиції Москви перегукується з підтримкою “апологетів Новоросії”. Так українцям непомітно нав’язувався образ билинного витязя, який згодом трансформувався в символ “русского защитника”, що, зокрема, підтверджує цитата, наведена Юрієм Шерехом у праці “Правда почуттів і спекуляція на почуттях”:

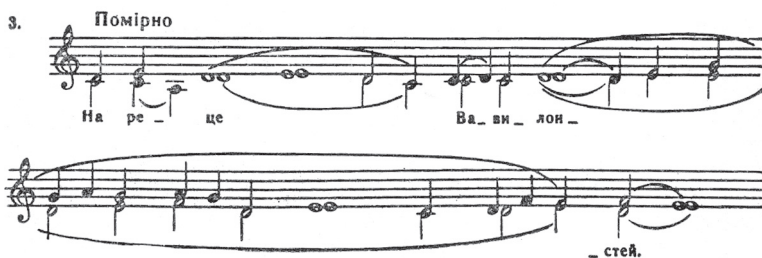
¹ Докладніше про конференцію “Святой равноапостольный князь Владимир и христианское просвещение славянских стран” див.: <http://history.spbu.ru/nauka/konferentsii/55-predstoyashchie-konferentsii/731-konferentsiya-svyatoj-ravnoapostolnyj-knyaz-vladimir-i-khristianskoe-prosveshchenie-slavyanskikh-stran.html>

Де шумить густа пшениця,
Повен колос нагина,
Є суворовська криниця
Біля міста Тульчина.
Як, напившись, не згадати

Давній час ото, коли
Руські витязі-солдати
В наш подільський край прийшли?
[39, 1030].

Останнє речення гарно римується з сучасними реаліями – донецькими чи луганськими краями і, відповідно, “витязями”, а також демонструє непомітний спосіб перетворення історичних образів на засоби пропаганди. На цьому тлі дослідження культури киеворуської доби, а головне, поступове впровадження цього матеріалу в навчальні програми українських шкіл видається пріоритетним завданням сучасної освіти. І в цьому важливе місце посідають гімнографія й сакральна монодія.

У підручнику з “Історії української дожовтневої музики” [12] за редакцією О. Шреєр-Ткаченко (1969) лише дві сторінки відведено побіжній згадці про церковний спів Княжої доби. Проте на завершення сформульовано ідеологічно вивірене твердження: “Найважливішу історичну роль у державно-політичному й громадсько-культурному житті народів всіх руських земель вже з XIV ст. починає відігравати велике місто північно-східного князівства – Москва. Поступово вона стає головним центром, навколо якого формується й розвивається нова, російська держава, возз’єднання з якою прагнуть всі слов’янські народи давньої Київської Русі” [12, 20]. Така ода імперській столиці вповні відповідає політичному замовленню, але слід навести промовисту ілюстрацію, яка її завершує – цитату зі 136-го псалма (“На ріках Вавилонських”), зміст якого відображає глибокий трагізм народу у вигнанні:



Ніщо так переконливо не увиразнить трагізму так званого возз’єднання, як повний текст псалма: “Над ріками Вавилонськими, там ми сиділи й ридали, коли згадували Сіона!”. На жаль, тепер ми не довідаємось, чи випадковим, чи навмисним було залучення саме цієї ілюстрації. Хоча, як і слова Ю. Шевельова, наслідки “возз’єднання” бачимо тепер, зокрема, у промовистій титулці однойменної книжки о. Андрія Зелінського, який уже тривалий час перебуває на Сході України [9].

У виданні “Історії української музики” 1980 р. [16] у 1-му томі зібрано інформацію про розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини XIX ст. Церковний спів у цьому виданні не виокремлюється, і лише у вступному дописі під назвою “Східні слов’яни та їхнє мистецтво. Музична культура Київської Русі”

коротко згадується знаменний розспів. Натомість знову використано цитату про “Владимира Красное солнышко” [16, 11], а церковні напиви в цьому контексті зіставляються з билинами, розмиваючись у них і знецінюючись як окреме явище музичної культури. Задля підсилення такої позиції наводиться цитата з Бориса Асаф’єва, який зауважує: “Треба навчитися доводити це наспівне багатство до сучасного слухача, знайти сучасні форми й варіанти для розкриття перед сучасною свідомістю душі давніх напівів. І цей наче замуrowаний церковністю скарб – насправді галузь народних глибоких дум – розкриється в усій красі своїй та променистості” [16, 13].

У наступному, вже російськомовному виданні історії української музики (1981) церковне музичне мистецтво зовсім не згадується [10]. Бачимо, що кілька сторінок, які містять лаконічну інформацію про український пісенний фольклор Княжої доби, відкриваються цитатою з Миколи Гоголя: “Песни для Малороссии – все: и поэзия и история, и отцовская могила” [10, 9], – у якій обіжно визначається статус українців як малоросів, а Гоголя як російського письменника, що вповні вписується в шкiци радянської політтехнології.

У 1-му томi “Історії української музики” [15], що завершив низку публікацій радянського періоду, тематичний матеріал викладають фахівці кожної окремої ділянки, що значно поглибило науковий рівень видання, зосібна й стосовно теми церковного співу. У розділі “Давньоруський церковний спів” у викладі М. Боровика вперше зустрічаємо доволі об’ємний тематичний матеріал із різними історико-теоретичними коментарями та ілюстраціями [15, 148–171]. Найімовірніше, автор використовує російські джерела, що виявилось в пильній увазі до еволюції знаменного співу з надмірним захопленням цією темою аж до періоду XVIII ст., натомість про українську нотацію другої половини XVI ст. та нотолінійні збірники ірмологіони нічого не сказано. Цей збірник лише раз згадується як “рукописна книга XVII ст.” [15, 167] без жодних визначень із подальшим уточненням, що прямо стосується ірмологічного репертуару та звучить так: “...серед поширених на Україні й у Росії розспівів можна назвати болгарський, грецький і сербський” [15, 169]. Це твердження нівелює українське походження збірника. До того ж зустрічаємо постійне апелювання до фольклорних впливів на давню практику церковного співу, часом із застосуванням агресивної радянської риторики: “Чужий народним масам візантійський спів не міг не трансформуватися під впливом місцевих традицій” [15, 151]. Отже, тема киеворуського церковного співу, тобто гімнографії й сакральної монодії, залишилася нерозкритою та викладеною в дусі російської традиції. Цікавим також видається той факт, що підвалини українського епосу – билини – зникають із підручника, підміняючись більш пізнім жанром – думою. І в такій, на перший погляд, дрібниці, виразно простежується буквальна крадіжка підвалин української музичної героїки. Це підтверджує розміщення билинного епосу в сучасних підручниках зарубіжної [28], а не української літератури, що позбавляє вже дітей відчуття належності до одного з найдавніших літературних періодів – давньокиївського. І це робиться, підкреслимо, на матеріалі підручників загальноосвітніх, а не музичних шкіл. Ідеться не лише про мистецьке, а насамперед політичне значення киеворуської культури у відбудові справді незалежної української держави. Суголосно звучить висновок Андрія Портнова, який зазначає, що “структури, які опікуються підручниками, нехтують тим, що текст опосередковано впливає на самий спосіб мислення людини та її світогляд. Забувши більшість імен і дат, а часто-густо й відкинувши всі підручникові оцінки, учень може засвоїти модель мислення та стиль, задані книжкою” [26, 75].

Першою спробою повноцінного висвітлення історії української музики, зокрема її давнішого періоду, стало видання “Історії української музики” Л. Корній [17, 18]. Важливо, що поряд із музичною тематикою у підручнику широко подано культурологічні матеріали, що є обов’язковою умовою для осмислення музики, невіддільної від цілого комплексу мистецтв. Зокрема, уперше в українському музикознавстві вирізняється тема сакральної монодії в контексті ірмологійного матеріалу. Так українська музика отримала об’єктивну оцінку та максимальне висвітлення стилістичної жанрової палітри української культури від найдавніших часів до кінця XVIII ст. Тритомне видання “Історії української музики” стало доброю базою для подальшої праці Л. Корній у тандемі з Б. Сютюю, який уніс до двох спільних видань матеріали про музику XX століття [19, 20].

Докладний перегляд змісту найвідоміших підручників історії української літератури, які виходили в різні часові періоди, також свідчить про проблеми з висвітленням у них гімнографії. Наприклад, Омелян Огоновський [24], Михайло Возняк [2], Михайло Грушевський [4] виокремлюють літописи, апокрифи, проповіді, агіографію й патристику, зосереджуючись також на особливостях авторської творчості давнього періоду. Подібне знаходимо у виданні “Давньої української літератури” за редакцією М. Грицяя [5], а також в “Історії української літератури” Дмитра Чижевського [37], який традиційно не надає великої уваги перекладній чи запозиченій літературі. Винятком у цьому випадку є Іван Франко, який докладно досліджує апокрифи й наголошує на унікальності візантійської церковної поезії та її слов’янських перекладів – гімнографії [29–35].

Зазначимо, що навіть згадка про гімнографію в часи радянського режиму в Україні була досягненням, хоча, як свідчить Шевченко в “Гайдамаках”, цей півчий літургійний репертуар не так давно був добре знаним в Україні: “...бувало, в неділю, закривши мінею”. А в радянському виданні цей термін уперше зустрічаємо в 1-му томі двотомного видання “Історії української літератури” 1984 р. [13] – буквально у двох реченнях: “Водночас укладалися збірники церковної лірики або гімнографії. “Мінеї святкові” об’єднували церковні пісні на відповідні дні року. “Тріодь цвітна” містила церковні пісні на найбільше християнське свято – великдень – та наступні тижні. “Тріодь пісна” включала пісні на дні семитижневого посту перед великоднем” [13, 16]. Проте навіть таке згадування було певним здобутком, чим завдячуємо авторам розділу В. Микитасеві, В. Кречотню та О. Мишаничу. Для цього видання також показово видається незбалансованість матеріалу; зокрема, для розділу “Література Київської Русі – XVII ст.” відведено всього 50 сторінок 1-го тому, тоді як увесь другий том присвячений винятково літературі XX століття. Подібне, пригадаємо, відбувалося й у царині української музики, що знецінювало нашу давнину. І здавалося б, що за роки незалежності значення гімнографії для розвитку української літератури мало б отримати відповідну оцінку в нових наукових публікаціях. Натомість монументальне академічне видання засвідчило традиційну ігнорацію цієї теми. У дванадцятитомній “Історії української літератури” в першому томі охоплено період X ст. – першої половини XVI ст. [14], проте в межах восьмиста сторінок всього 10 відведено гімнографії [14, 209–219], а сам текст містить багато неточностей. По-перше, відсутній чіткий план щодо викладу матеріалу, тож незрозуміло, чи йдеться про історію формування гімнографії у візантійський період, що неможливо викласти в таких стислих межах, чи про форми її рецепції

в Україні-Русі. По-друге, бракує в тексті й виразної диференціації жанрів, а в деяких випадках бачимо помилкову музичну оцінку: зокрема, стихира визначена як “найпростіший за змістом та мелодикою спів” [14, 211]. Така думка не відповідає дійсності. Загалом, відчувається необізнаність автора з літургійною диференціацією жанрів, визначенням їх богослужбових функцій і музичних характеристик, тому увагу зосереджено на описі окремих служб. Усе це на загал скидається на нерозуміння сутності гімнографії, котра належить до золотого фонду християнської писемності, у якому віднаходимо свідчення не лише тяглості української культури, а й повноцінного партнерства в загальноєвропейському християнському ареалі, що в його межах перехлюпувалася співоча практика латинської григоріаніки і східної монодії. Тож не випадково візитівкою української культури стало символічне перехрестя Сходу і Заходу, віддавна репрезентоване взаємодією як візантійського, так і латинського впливів вже в Київську добу. Це стало основою для подальшого розвитку, засадничими прикметами котрого стануть гнучкість, демократизм і відкритість українського соціуму до творчого пошуку, що найяскравіше виявилось в барокову добу. Ніна Герасимова-Персидська влучно зазначила: “В цей період найвищої “пасіонарності”, Україна зайняла помітне місце у формуванні музичної культури Еуропа Магнае, а в тому, що музична Європа є такою масштабною, включно з Англією на далекому Заході і Росією на Сході – є велика і, поки що не усвідомлена повною мірою, заслуга України” [1, 52]. У цьому й полягає насущна потреба нашого суспільства – віднайдення себе, власної історії й культури у вирі глобалізації, політичних спекуляцій і “ще не закінченої війни” з російським агресором. І цю війну ми приречені виграти, бо, як засвідчила Л. Костенко, “був же якийсь божественний вітер, що кидав покоління за поколінням на боротьбу саме за цей народ, за цей шматок землі, який Бог на планеті подарував саме українцям” [21, 8].

ЛІТЕРАТУРА

1. *Герасимова-Персидська Н.* Роль України у становленні музичної культури Еуропа Магнае // Українська тема у світовій культурі. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського, – Вип. 17. – Київ, 2001. – С. 49–52.
2. *Возняк М.* Історія української літератури. – Т. 1. – Львів: Світ, 1994. – 558 с.
3. *Грінченко М.* Історія української музики. – Нью-Йорк, 1961. / Передрук за виданням 1922 р. – 192 с.
4. *Грушевський М.* Історія української літератури. – Т. 1. – Київ: Либідь, 1993. – 392 с.
5. *Давня українська література* / Грицай М., Микитась В., Шолом Ф. – Київ: Вища школа, 1989. – 414 с.
6. *Дашкевич Я.* Як Московія привласнила історію Київської Русі // *Дашкевич. Я.* Учи неложними устами сказати правду. Збірник статей. – Київ, 2011. – 828 с.
7. *Забужко О.* Жінка-автор у колоніальній культурі, або Знадоба до української гендерної міфології // *Забужко О.* Хроніки від Фортінбраса. – Вибрана есеїстика. Київ 2009. – С. 152–194.
8. *Запаско Я., Ісаєвич Я.* Каталог стародруків. Каталог стародруків, виданих на Україні, кн. 1, кн. 2, ч. 1 і 2 [=Пам’ятки книжкового мистецтва]. – Львів: Вища школа 1981, 1984.
9. *Зелінський А.* На рiках вавилонських. Кiлька думок про повернення. – Львів: Свічадо, 2016. – 96 с.
10. *Історія української музики* / Сост. и ред. А. Шреер-Ткаченко. – Москва: Музыка, 1981. – 270 с.
11. *Ісаєвич Я.* Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми. – Львів, 2002. – 515 с.
12. *Історія української доживотної музики* / Редакція та впорядкування О. Шреер-Ткаченко. – Київ: Музична Україна, 1969. – 586 с.
13. *Історія української літератури.* – Т. 1: Дожовтнева література. – Київ: Наукова думка, 1987. – 630 с.
14. *Історія української літератури* // Т.1: Давня література (X–перша половина XVI ст.). – Київ, 2013. – 840 с.
15. *Історія української музики* / Редакційна колегія М. Гордійчук, В. Кузик, А. Пархоменко. – Т. 1: Від найдавніших часів до середини XIX ст. – Київ: Наукова думка, 1989. – 438 с.
16. *Історія української музики.* Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини XIX століття / Редакція О. Шреер-Ткаченко. – Т.1. – Київ: Музична Україна, 1980. – 198 с.
17. *Корній А.* Історія української музики. – Ч. 1: Від найдавніших часів до середини XVIII ст. – Київ-Харків-Нью-Йорк. – 1996. – 314 с.

18. Корній Л. Історія української музики. – Ч. 2: Друга половина XVIII ст. – Київ-Харків-Нью-Йорк. – 1998. – 477 с.
19. Корній Л., Сютя Б. Історія української музичної культури: підручник для студентів вищих навчальних закладів. – Київ, 2011. – 736 с.
20. Корній Л., Сютя Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. – Київ: Музична Україна, 2014. – 890 с.
21. Костенко А. Гуманітарна аура нації, або Дефект Головного дзеркала / Вступне слово Б. Якимовича. – Львів, 2001. – 52 с.
22. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. – Львів, 1995. – 128 с.
23. Нариси з історії української музики / Редактори Л. Архімович, Т. Карішева, Т. Шеффер, О. Шреєр-Ткаченко. – Ч. 1. – Київ: Мистецтво, 1964. – 308 с.
24. Огоновський О. Історія літератури руської (української). – Ч. 1: Вік XI-XVIII. – Мюнхен: Український Вільний Університет, 1992 / передрук за: Львів, 1887.
25. Ольховський А. Нарис історії української музики. – Київ: Музична Україна, 2003. – 510 с.
26. Портнов А. Terra hostica. Образ Росії в українських підручниках з історії // Портнов А. Історії для домашнього вжитку. Есеї про польсько-російсько-український трикутник пам'яті. – Київ, 2013. – С. 55–75.
27. Рудницький А. Українська музика. Історично-критичний огляд. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. – 406 с.
28. Фесенко В. Зарубіжна література. Підручник для 7-го класу загальноосвітніх навчальних закладів. – Донецьк, 2007. – 271 с.
29. Франко І. Причинки до історії української церковнослов'янської літератури. Костянтинова азбучна молитва // Зібрання творів у 50 томах. – Т. 39. – Київ, 1983. – С. 534–613.
30. Франко І. Варлаам і Йосааф. Старохристиянський духовний роман і його літературна історія // Зібрання творів у 50 томах. – Т. 30. – Київ, 1981. – С. 314–540.
31. Франко І. Відгуки грецької і латинської літератур в українському письменстві // Зібрання творів у 50 томах. – Т. 30. – Київ, 1981. – С. 240–252.
32. Франко І. Візантійська література. Karl Krunbacher. Geschichte der byzantinischen Literatur // Зібрання творів у 50 томах. – Т. 29. – Київ, 1981. – С. 184–194.
33. Франко І. Духовна й церковна поезія на Сході й на Заході. Вступ до студій над “Богогласником” // Зібрання творів у 50 томах. – Т. 39. – Київ, 1983. – С. 126–143.
34. Франко І. Найстарша церковнослов'янська вірша // Зібрання творів у 50 томах. – Т. 39. – Київ, 1983. – С. 30–35.
35. Франко І. Старохристиянська література // Зібрання творів у 50 томах. – Т. 29. – Київ, 1981. – С. 443–446.
36. Халєбський П. Україна – земля козаків. – Київ: Ярославів вал, 2009. – 294 с.
37. Чижєвський Д. Історія української літератури. – Київ: Академія, 2003. – 568 с.
38. Шевельов Ю. Москва, Маросейка // Пороги і Запоріжжя. – Т.1. – Харків, 1998. – С. 42–48.
39. Шерех Ю. Правда почуттів і спекуляція на почуттях // Шерех Ю. Літературознавство. Вибрані праці. – Книга II. – Київ, 2008. – С. 1029–1039.
40. Шерех Ю. Так нас навчали правильних проізношень // Шерех Ю. Мовознавство. Вибрані праці. – Книга I. – Київ, 2008. – С. 280–333.
41. Ясіновський Ю. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу. – Львів, 2011. – 468 с.
42. Antonowycz M. The Chants from Ukrainian Heirmologia. – Bilthoven, 1974.
43. Antonowycz M. Ukrainische geistliche Musik. Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas. – München, 1990.
44. Antonowycz M. Oekraïne en de Byzantijnse ritus. – Hoenbroek: Uitgeverij KoNeZa, 2000.
45. Wellesz E. A History of Byzantine Music and Hymnography. – Oxford, 1998.

Отримано 13 лютого 2017 р.

м. Львів