

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 78.01+78.03/783.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-11>

Світлана Вікторівна Осадча

ORCID: 0000-0002-0037-0787

доктор мистецтвознавства,

професор кафедри історії музики та музичної етнології

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

svetikvick@gmail.com

КАНОН ЯК ОСНОВА ФУНКЦІОНУВАННЯ ПРАВОСЛАВНОЇ БОГОСЛУЖБОВО-СПІВАЦЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

Мета дослідження – розглянути явище та поняття канону як основу функціонування православної богослужбово-співацької традиції з розглядом канону як особливої форми, створеної всередині традиції, під його безпосереднім впливом. *Методологія роботи* обумовлена інтеграцією музично-історичного, текстологічного, семіологічного, жанрово-типологічного та аналітичного музикознавчого методів. *Наукова новизна* даної статті зумовлена визначенням загальних теоретичних передумов вивчення літургійної традиції як феномена музичної культури з посиленням уваги до канонічних основ жанрової системи православної співочої традиції у зв'язку з чим пропонується новий підхід до жанрово-стильової системи православної співочої традиції.

Висновки. Аналіз культурно-історичних, богослужбово-прагматичних і художньо-семантичних принципів функціонування богослужбово-співочої традиції дає змогу виробити системні критерії, застосовні як до самого феномену літургійного співу, так і до його творців і виконавців. Музикант – чи то композитор, чи то співак – повинен у своїй творчості проявляти не лише художню майстерність, але й богословське осмислення, культивуючи в собі «кафолічну» свідомість Церкви. Ця свідомість передбачає усвідомлення своєї ролі у богослужінні як служіння, а не як самовираження. Відповідно, музикантові належить добровільно приймати на

себе обмеження, продиктовані літургійною традицією, щоб найповніше й найточніше втілити Слово Боже у музичній формі, уникаючи нав'язування власних естетичних уподобань і концепцій. Відповідно, богослужбово-співоча традиція у своїй основі повинна залишатися передусім «музикою богослужіння», підпорядкованою літургійній логіці та канонічній традиції. У зв'язку з цим слід ввести ще одне ключове поняття — церковність, яке найповніше відображає природу живого літургійного досвіду, без якого неможливе повноцінне розуміння богослужбових чиноспідувань.

Ключові слова: канон, канонічність, канонічні жанри, православна богослужбово-співачька традиція, літургійна традиція, духовність, духовні жанри, духовна творчість, літургійна символіка, церковність.

Osadcha Svitlana Viktorivna, Doctor of Arts, Professor at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Canon as the foundation of the functioning of the orthodox liturgical chanting tradition

The aim of this study is to examine the phenomenon and concept of the canon as the foundation of the functioning of the Orthodox liturgical chanting tradition, considering the canon as a distinct form developed within the tradition and under its direct influence. The research methodology integrates historical-musical, textological, semiological, genre-typological, and analytical musicological approaches. The scientific novelty of this article lies in identifying the general theoretical premises for studying the liturgical tradition as a phenomenon of musical culture, with an emphasis on the canonical foundations of the genre system of the Orthodox chanting tradition. In this regard, a new approach to the genre-stylistic system of Orthodox liturgical singing is proposed.

Conclusions. *The analysis of the cultural-historical, liturgical-pragmatic, and artistic-semantic principles governing the functioning of the liturgical chanting tradition makes it possible to develop systematic criteria applicable both to the phenomenon of liturgical singing itself and to its creators and performers. A musician—whether a composer or a singer—must manifest not only artistic mastery in their creative work but also theological reflection, cultivating within themselves an awareness of the “catholic” consciousness of the Church. This consciousness entails an understanding of one’s role in worship as a form of service rather than self-expression. Accordingly, the musician must voluntarily accept the constraints imposed by liturgical tradition in order to most fully and accurately embody the Divine Word in musical form, avoiding the imposition of personal aesthetic preferences and concepts. Thus, the liturgical chanting tradition must fundamentally remain, above all, “music of worship,” subordinated to liturgical logic and canonical tradition. In this context, it is necessary to introduce another key concept—churchliness, which most fully reflects the nature of the living liturgical experience, without which a comprehensive understanding of liturgical rites is impossible.*

Key words: canon, canonicity, canonical genres, Orthodox liturgical chanting tradition, liturgical tradition, spirituality, spiritual genres, sacred creativity, liturgical symbolism, churchliness.

Актуальність роботи. Вивчення унікальних художніх властивостей православної богослужбово-співацької традиції як надзвичайно важливої складової музично-історичного процесу дозволяє виявляти основні символічні можливості православного богослужіння і доводити їх до художньо-логічної завершеності. Водночас, враховуючи значну естетичну самодостатність богослужбово-співацької традиції, непорушним і провідним призначенням музики в структурі православного чиноповідування залишається її служебна функція. З огляду на спрямованість богослужбово-співацької практики на глибинне розуміння канону в якому зосереджені сакральні символи православної традиції, постає не лише питання функціональної складності жанрової панорами всередині богослужбово-співацької традиції, а й проблема застосування понять жанру, стилю та їх еволюції стосовно релігійно-обрядового досвіду. Окреслена проблематика, маючи широку міждисциплінарну значущість, знаходить найбільш повне розкриття саме в музикознавчому дискурсі, оскільки музична складова православного обряду виявляє його глибинні семантичні структури. Більше того, принципи формування та трансформації канонів, їх образно-символічне значення і семіотична архітектоніка отримують найбільш всебічне висвітлення в межах музикознавчого аналізу.

Мета дослідження – розглянути явище та поняття канону як основу функціонування православної богослужбово-співацької традиції з розглядом канону як особливої форми, створеної всередині традиції, під його безпосереднім впливом. **Методологія роботи** обумовлена інтеграцією музично-історичного, текстологічного, семіологічного, жанрово-типологічного та аналітичного музикознавчого методів. **Наукова новизна** даної статті зумовлена визначенням загальних теоретичних передумов вивчення літургійної традиції як феномена музичної культури з посиленням уваги до канонічних основ жанрової системи православної співочої традиції у зв'язку з чим пропонується новий підхід до жанрово-стильової системи православної співочої традиції.

Викладення основного матеріалу. У процесі осмислення феномену музичної культури необхідно враховувати як її сутнісні

риси, закріплені в канонічних релігійних практиках, так і індивідуалізовані характеристики, зумовлені конкретно-історичними формами світогляду та людської діяльності. У першому випадку підкреслюється інтегративний аспект культури, пов'язаний із процесами символізації, у другому – акцентується диференційоване начало, що проявляється у стилістичному різноманітті художніх форм. Розгляд цих двох підходів дає змогу виокремити різні історичні моделі жанрових систем у музиці, які відображають ставлення до феномену «духовної творчості». Особливий інтерес у контексті цього дослідження становлять концепції П. Флоренського, який осмислює культ як точку перетину іманентного та трансцендентного, а поряд із категоріями канону та церковності у його працях поняття культу набуває статусу структуротворчого елемента концепції «музики богослужіння». Естетичний принцип цілісності та нерозривності мистецтва отримує в православному богослужінні найбільш повне вираження, оскільки всі його елементи поєднані в органічну єдність, що унеможливує їх ізольоване сприйняття.

О. Павло Флоренський наголошує, що «у храмі, говорячи принципово, усе переплітається з усім»: архітектурний простір визначається не лише статичними формами, а й динамічними впливами, такими як рух кадильного диму, який, струмуючи стрічками голубуватого фіміаму, розширює і оживляє просторове сприйняття, пом'якшуючи жорсткість ліній і надаючи їм пластичної плинності [10, с. 517]. Значущість у літургійному дійстві набувають не лише візуальні аспекти, а й ритм рухів священнослужителів, аромат благовонь, запах палаючого воску. На думку П. Флоренського, «синтез храмового дійства... залучає у свій простір мистецтво вокальне і поезію – поезію всіх видів, саме ж дійство, у площині естетики, є музичною драмою» [10, с. 517]. Проте це поняття музичної драми не тотожне традиційному його розумінню в музикознавстві: у богослужбовому синтезі, пронизаному ритмом, розспівною псалмодією та інтонаційною мелодикою священницьких виголосів, міститься принципово інша музично-драматургічна логіка, органічно вбудована в структуру літургійного дійства.

У світогляді П. Флоренського особливе місце займало античне мистецтво і філософія, зокрема ідеї піфагорійців і Платона. Його роздуми значною мірою резонують із піфагорійським уявленням про сутність музики, згідно з яким вона визначається як «гармонійне з'єднання протилежностей, приведення до єдності множинного та узгодження несумісного» [2, с. 28]. Ця концепція, що знаходить продовження в його працях, обґрунтовує структурний і символічний синтез музичної форми в культуровому просторі. Розвиваючи ідеї античних мислителів, П. Флоренський підкреслює, що початком будь-якого пізнання є подив, тоді як безпосередній дотик до предмета пізнання є необхідною умовою самого акту пізнання [6, с. 88]. При цьому свідченням досягнення такого дотику стає особливий внутрішній стан, який характеризується як потрясіння або страх. Це відчуття породжується проникненням у людське існування того, що виходить за межі емпірично осяжного, являючись «не-від-світу-цього».

Проникнення сакрального у сферу земного спричиняє розрив звичного досвіду і залишає відчуття причетності до трансцендентного, переживання явища, коли «неземне відкрилося». Внутрішнє потрясіння, викликане цим зіткненням, П. Флоренський називає Страхом Божим, наголошуючи на його антиномічній природі: він одночасно виступає рушійною силою людського буття, незмінно породжуючи діалектику ствердження та заперечення. У цьому сенсі Страх Божий постає як «провалля земного існування, звідки спрямовуються струмені, що живлять і зміцнюють його, з іншого світу. Одним словом – це є культ» [6, с. 89].

У своїх роботах П. Флоренський формулює одне з найбільш значущих визначень культу, згідно з яким він (культ) являє собою особливу сферу буття, в межах якої здійснюється з'єднання й зустріч іманентного і трансцендентного, нижнього і вищого, тимчасового і вічного, тлінного і нетлінного. У цьому ключі культ стає не просто формою ритуальної практики, а й універсальним механізмом взаємодії різних онтологічних порядків.

Одну з глав «Філософії культу» [9] П. Флоренський починає з ствердження архієпископа Ігнатія Воронезького про те, що християнська традиція живе виключно через таїнства. Єдиний мож-

ливий шлях до їх розуміння полягає не в абстрактному міркуванні, а в живій участі в них, оскільки будь-яке розмірковування про таїнства залишається лише наближенням до істини, але не самою істиною. Виходячи з цього, пізнання таїнства за допомогою інтелектуального аналізу неминуче виявляється обмеженим і однобічним, тоді як безпосередня участь у ньому розкриває його сутнісну глибину.

Культ, за П. Флоренським, трансформує природну реальність, надаючи їй ідеальну форму; при цьому суб'єктивне просвітлюється в об'єктивному. Він зазначає, що придушення афекту – тобто активного переживання сакрального – веде до руйнівних наслідків як для душі, так і для тіла. Боротьба з афектами, їхнє примусове придушення, за його словами, означає або «отруєння людства загнаними всередину пристрастями», або його повне виснаження та висушення, позбавлення самої життєвості та здатності до розвитку [6, с. 129]. Проте культ, на відміну від механістичних форм придушення емоцій, діє інакше: він не усуває афекти, а навпаки, доводить їх до найвищої напруги, приводячи до критичної точки їхнього внутрішнього розгортання, після якої настає очищення, зцілення і набуття нового онтологічного статусу.

Флоренський пов'язує походження культури з культом, підкреслюючи етимологічну спадкоємність понять *cultura* і *cultus*. Культура, за його думкою, є породженням культу, його природним продовженням і водночас його ослабленою, віддаленою оболонкою. Він стверджує: «Святині – це первинна творчість людини; культурні цінності – це похідні від культу, ніби відшарована лушпайка культу, подібна до сухої шкірки цибулинної рослини» [6, с. 75].

Таким чином, культ як першооснова творчої діяльності не лише встановлює зв'язок між людським і божественним, а й виступає ядром культури, що визначає її внутрішню спрямованість, а саме культ стає справжнім засобом духовного пізнання реальності й сенсу буття, який, втілюючись у речових формах святинь, стає наочним свідченням сакральної присутності. Розвиваючи цю думку, можна стверджувати, що харак-

тер сприйняття релігійних феноменів виявляє символічну природу сакрального досвіду. Якщо прийняти його твердження про похідний характер культури щодо культу, стає очевидним, що будь-яка культурна діяльність зрештою спрямована на символічне відтворення навколишньої реальності.

У найширшому сенсі культура, згідно з Флоренським, є творінням розуму, яке розпадається на дві складові: з одного боку, на виробництво речей, сенс яких не є очевидним; з іншого – на виробництво смислів, чия реальність та онтологічний статус також потребують обґрунтування. Він зауважує: «Необхідно доводити осмисленість речей і уречевленість смислів» [6, с. 103]. У цьому висловлюванні виражена ключова ідея його концепції: культурна творчість нерозривно пов'язана з сакральним виміром і вимагає постійного пошуку гармонії між матеріальним та ідеальним, між зовнішнім втіленням і внутрішнім смисловим наповненням.

Богослужіння, будучи центральною ланкою духовного життя, слугує не лише його осердям, а й середовищем, навколо якого органічно розвиваються всі інші форми релігійної діяльності, що беруть свій початок у культовому дійстві та сходять до «словесного» обряду. Уся людська життєдіяльність повинна бути співвіднесена з культом, безперервно спрямована до «абсолютного Центру – Голгофи й Воскресіння», оскільки саме ці дві події – хресна смерть і наступне Воскресіння Христа – формують стрижень усієї літургійної традиції. Саме про це говорить П. Флоренський, коли наголошує, що абсолютна культоцентричність поширюється на всі прояви життя, охоплюючи не лише ключові етапи людського існування, а й, здавалося б, найменші й незначні вчинки: «від колиски і до могили всі стани, всі вікові періоди, всі події життя, всі дії, всі рухи, всі прагнення, всі слова, все, навіть найменші й найнікчемніші вчинки повинні бути *культоцентричними*» (курсив наш – О. С.) [9, с. 156]. У цьому сенсі культурне життя, з точки зору Флоренського, не може містити нічого, що не було б обумовлене культом: у ньому відсутнє світське в його чистому вигляді, немає автономного мирського начала.

Таїнства, за Флоренським, являють собою граничні точки людського існування, точки дотику кінцевого з безкінечним, земного з небесним, умовного з безумовним, раціонального з ірраціональним. Він визначає їх як «безумовні точки нашого життя, безумовні точки умовного, небесні точки земного, духовні точки тілесного, логічні (від *λόγος*) точки стихійного, святі точки пристрасного, помірковані точки безмірного... вони і умовні, і безумовні водночас, вони – здійснені антиномії» [9, с. 164].

У цьому контексті таїнства розкривають усю повноту людського досвіду, пронизуючи як екзистенційні, так і онтологічні структури буття. Виходячи з цього, можна стверджувати, що таїнства не просто беруть участь у формуванні релігійного життя, а становлять його внутрішню організацію, його життєву вісь. Відповідно, для найбільш точного осягнення їхнього змісту необхідно вивчення службового послідування, тобто структури богослужіння, у рамках якого вони здійснюються.

У своєму літургійному оформленні таїнство постає як завершений релігійно-молитовний твір, що є результатом багатовікового соборного творення поколінь піснетворців, літургістів та аскетів. Проте це ставить питання про співвідношення понять «таїнство» і «обряд» у православної традиції. Термінологічна пара «таїнства і обряди» закріпилася як стійкий мовний зворот, при цьому в більшості випадків увага зосереджується на таїнствах, тоді як сама сутність обряду часто залишається без належного осмислення. Причина цього, ймовірно, полягає у сприйнятті обряду як вторинного щодо таїнства феномену, який має меншу сакральну значущість. Однак Флоренський критично розглядає таке протиставлення, стверджуючи, що поєднання «таїнства і обряди» вказує не на механічне співіснування двох різнорідних елементів, а на цілісність культу в його соборній повноті. Він наголошує, що не існує таїнства без обряду і обряду без таїнства: кожне з них передбачає інше, і лише в цій взаємодії можна говорити про справжню культову цілісність. Попри можливість абстрактного аналізу окремих обрядових форм, не можна забувати, що кожна з них існує лише в контексті загального літургійного організму.

Одним із ключових чинників, що забезпечують цілісність богослужбового дійства, виступає канон, а саме осягнення, розуміння та відчуття канону можна розглядати як одне з найважливіших завдань релігійного мислення, при цьому треба особливо підкреслити, що доступ до його глибинного змісту можливий лише за умови безпосередньої участі в ньому. «Найближче завдання – осягнути зміст канону, *зсередини проникнути* в нього, як у *згущений розум людства*» (*курсив наш – О. С.*) [7, с. 557]. Канон, у його розумінні, являє собою не просто сукупність приписів, а живу традицію, що втілює соборний досвід поколінь і має непорушне онтологічне значення.

Флоренський розглядає художню творчість у світлі канонічного принципу, стверджуючи, що справжній художник не прагне до суб'єктивного вираження власних естетичних уподобань, а спрямований на втілення об'єктивної істини, закладеної в самій природі речей. Істинний твір, за його думкою, не може бути відірваний від загальної традиції і повинен розглядатися в контексті всесвітньої історії, оскільки лише в цьому вимірі він набуває своєї справжньої цінності. Свідомо винайдений, позбавлений зв'язку з каноном твір не може бути визнаний істинним, оскільки йому бракує внутрішнього вкорінення у соборному досвіді людства. «Перевірене і очищене собором народів і поколінь» [7, с. 557], усе найцінніше і найістинніше було закріплене в каноні, який можна розглядати як найвище вираження соборного розуму людства.

Чим більш онтологічним є бачення художника, тим у більшій мірі його художнє втілення виявляється причетним до вселюдського і, відповідно, до канонічного виміру. Канонічна форма – це «форма найбільшої природності, те, простіше за що не вигадати, тоді як відступи від канонічних форм є обмежувальними і штучними. Навпаки, в канонічних формах дихається легко: вони відучують від випадкових, зайвих у справі рухів. Чим стійкіший і міцніший канон, тим глибше і чистіше він виражає вселюдську духовну потребу: канонічне є церковним, церковне – соборним, а соборне – вселюдським» [7, с. 562].

Отже, канонічна форма народжується і існує виключно всередині традиції, формуючись у живому зв'язку з каноном, під його

непорушним впливом. У цьому процесі багатовікової роботи свідомості, де випадкове неминуче відсіюється, а справжнє і глибинне закріплюється, розкривається сутність канонічної творчості. Так, канони церковного співу, так само як і принципи давньої іконопису, формувалися протягом століть, унаслідок чого вибудовувалася їхня особлива структура, що виражає органічну взаємодію слова і мелодії. Саме в межах канонічної форми піснеспівів укладена їхня змістова невичерпність, оскільки в її межах текст і музична інтонація не існують окремо, а становлять нерозривну єдність, втілену в богослужбовій традиції, заснованій на творіннях гімнотворців і Отців Церкви.

При цьому, значна частина світських істориків і представників «позитивістського богослов'я» схильні бачити в канонічній нормативності лише прояв церковного консерватизму, спробу «старечого утримання звичних форм і прийомів» [7, с. 556]. Проте таке судження корениться в нерозумінні не лише природи церковної традиції, а й сутності художньої творчості, адже канон, усупереч поширеній думці, ніколи не обмежував творчу свободу – навпаки, він слугував її вищою формою, способом виявлення справжнього дару. Флоренський наголошує: «важкі канонічні форми у всіх галузях мистецтва завжди були лише пробним каменем, на якому ламалися нікчемності й загострювалися справжні таланти» [7, с. 556]. Вимоги канону не є зовнішнім обмеженням, а навпаки, звільняють творчий потенціал, надаючи художнику вищий ступінь структурованої свободи: «вимоги канонічної форми або, точніше, дар від людства художнику канонічної форми – це звільнення, а не обмеження» [7, с. 556].

Саме через канон здійснюється спадкоємність традиції, її вкоріненість у соборному досвіді поколінь. У цьому контексті «музика богослужіння» не має на меті вираження індивідуально-особистісного начала; її призначення полягає у втіленні істини, вираженої в художній формі. Справжня богослужбова музика є невід'ємною від канонічної структури, у рамках якої вона формувалася і вдосконалювалася протягом століть. Особливо важливим у цьому аспекті є церковно-співочий канон, у якому відображений нерозривний зв'язок слова і наспіву. У богослужбовій традиції музична

форма не існує автономно, а завжди перебуває у співвіднесеності з текстом, являючи собою його інтонаційне розкриття.

Флоренський вводить поняття *homo liturges* (людини літургійної), стверджуючи, що саме в цьому вимірі людина розкривається як творець святинь, що, на його думку, і є вищим проявом людської діяльності. Діяльність, пов'язана зі створенням святинь, виявляється центральною, оскільки в ній найповніше виражена цілісність і глибина людського буття. У цьому контексті Флоренський виокремлює три роди людської діяльності, співвідносячи їх із творенням «інструментів», «машин» і «святинь». При цьому «художність» може проявлятися в кожній із цих сфер, проте найповніше вона розкривається в літургійній діяльності [9]. У зв'язку з цим С. Аверинцев, розвиваючи ідеї Флоренського, вказує на існування особливого «православного літургійного почуття», яке забезпечує цілісне сприйняття богослужіння як єдиного органічного явища [1, с. 431].

Розглядаючи природу мистецтва в широкому філософському контексті, Флоренський доводить свою концепцію до точки перетину двох фундаментальних феноменів – культури і музики, виявляючи унікальні можливості останньої. Він вважає, що культура в своїй основі є діяльністю з організації простору, проте сама ця організація може здійснюватися різними способами. В одному випадку вона спрямована на структурування простору повсякденних життєвих відносин – тоді її вираженням стає техніка. В іншому випадку йдеться про створення мисленнєвої моделі дійсності – і тут перед нами сфера науки і філософії. Нарешті, існує особлива область, розташована між двома вищезазначеними: у ній створювані простори мають наочність і видиму конкретність, подібно до техніки, але водночас вони виключають безпосереднє життєве втручання, як це властиво науці та філософії. Ця форма організації простору і становить мистецтво [11].

Флоренський розглядає мистецтво не тільки як спосіб осягнення буття, а й як метод структурування людського досвіду. Проте, на відміну від технічного чи наукового мислення, художня творчість, на його думку, не прагне до суто функціонального або теоретичного освоєння дійсності, а пропонує інтуїтивно-переживальне її

осягнення, що найповніше втілюється у літургійному мистецтві. У цьому аспекті музика, як найбільш нематеріальна і водночас просторова форма мистецтва, виявляється найтісніше пов'язаною з культовим простором.

Теоретичні засади богослужбового співу формуються у рамках нормативних приписів, що визначають не тільки виконавську практику в храмі, а й саму природу музично-літургійного дійства, що обумовлює їхню тісну взаємопов'язаність із прагматикою обряду і його канонічною структурою. З часом ця нормативність поглиблюється, що призводить до формування співочих канонів, наділених власною музичною логікою. Перші богословсько-герменевтичні та гомілетичні основи богослужбового співу були закладені вже у IV столітті, насамперед у працях святителя Іоанна Золотоустого, архієпископа Константинопольського, який відіграв значну роль в організації церковного співу. Саме він вперше запровадив практику співочих хорів під керівництвом придворного музиканта, які брали участь у літургійних службах і всенічних бдіннях [4, с. 45].

Розмірковуючи над значенням богослужбового співу, святитель ставить фундаментальне питання: у чому полягає його призначення? За його словами, ніщо так не підносить душу, не «окрилює» її, не звільняє від земних уз, не налаштовує на істинну мудрість і презирство до мирського, як злагоджений і гармонійно побудований спів священних гімнів [5, с. 3]. Проте настільки піднесена оцінка духовного співу супроводжується у святителя категоричним розрізненням двох типів співочих традицій: богослужбової та світської. Якщо перша має очисну й повчальну дію, наповнюючи душу духовною силою і сприяючи зішестю Святого Духа, то друга здатна завдати душі неправної шкоди, руйнуючи її моральні устої: «від мирських пісень може бути шкода, загибель і багато інших зол, бо все те, що в них є поганого і безнравственного, проникаючи в душу, розслаблює її і розбещує» [5, с. 4].

Таким чином, будь-яке мистецтво, включене в простір богослужіння, повинно відповідати не тільки канонічним вимогам, але й духу Євангелія, сприяти глибшому проникненню

в зміст Святого Письма. У цьому сенсі церковне мистецтво у всіх своїх проявах набуває гомілетичної природи, оскільки слугує інструментом проповіді. Гомілетика як богословська дисципліна передбачає прагнення висловити повноту Божественного Одкровення за допомогою різних виражальних засобів – чи то слово, звук, колір чи жест. Однак, будучи актом служіння, богослужбове мистецтво виявляється антиномічним будь-якому прояву суб'єктивного утвердження власного «я». Воно співвідноситься з кенотичним служінням, образ якого втілений у самому акті смирення Христа, що омив ноги своїм учням. Як підкреслює В. Лоський [3], у цій концепції закладена ідея самозречення, подолання егоцентризму в ім'я служіння Богові й усьому людству. Справжнє богослужбове мистецтво вимагає від творця (чи то композитор, співак, гімнограф чи іконописець) відмови від індивідуальної експресії та повного занурення у традицію, співвіднесення з Переданням і глибокого усвідомлення соборної єдності віруючих.

Висновки. Аналіз культурно-історичних, богослужбово-прагматичних і художньо-семантичних принципів функціонування богослужбово-співочої традиції дає змогу виробити системні критерії, застосовні як до самого феномену літургійного співу, так і до його творців і виконавців. Музикант – чи то композитор, чи то співак – повинен у своїй творчості проявляти не лише художню майстерність, але й богословське осмислення, культивуючи в собі «кафолічну» свідомість Церкви. Ця свідомість передбачає усвідомлення своєї ролі у богослужінні як служіння, а не як самовираження. Відповідно, музикантові належить добровільно приймати на себе обмеження, продиктовані літургійною традицією, щоб найповніше й найточніше втілити Слово Боже у музичній формі, уникаючи нав'язування власних естетичних уподобань і концепцій. Саме через кенотичне відречення від суб'єктивного художник може здобути справжню свободу у Святому Дусі, здійснюючи свою творчість в єдності з церковним зібранням, у співпричетності з «соном свідків».

При цьому богослужбово-співоча традиція, відповідно до постанов II Нікейського собору, за жодних обставин не може

суперечити євангельському посланню. Цей принцип має негативний характер, оскільки він не містить жорстких приписів, а натомість вимагає постійної духовної пильності, поміркованості та строгості стилю. Євангельське послання, будучи передусім словом, у богослужінні набуває іншої природи: воно не просто виголошується, а вбирається у літургійну форму, і його сутність розкривається через музично-риторичну взаємодію. У сиро-візантійській традиції гімнографія від початку має проповідницький характер, а тому будь-яке слово в цьому просторі має бути очищене «семикратним вогнем», звільнене від суєтного і марного, оскільки воно стає носієм Божественного змісту.

Музика у богослужінні покликана слугувати цьому очищеному слову, стаючи посередником між людським і Божественним. Однак слід остерігатися редукції її значення до простого функціонального супроводу тексту. Вислів «музика служить слову» не слід сприймати як применшення ролі музичного начала у богослужінні, оскільки це суперечило б самій природі літургійного співу. У богослужінні слово і музика повинні перебувати у нерозривній єдності, так що можна було б сказати, що слово співає, а музика проголошує.

Формула *lex orandi – lex credendi* («молитовне правило – правило віри»), яка виражає принцип співвіднесеності літургійної та догматичної традиції, має безпосередній стосунок до ролі музики у богослужінні. Якщо молитовне правило є відображенням віронавчальних положень, то і музика повинна слідувати тим самим законам внутрішньої єдності. Ба більше, справедливим є і зворотне твердження: *lex credendi – lex orandi*, оскільки саме у музичному втіленні молитви виражається сама сутність віри. Це підкреслює не лише необхідність відповідності богослужбової музики догматичним приписам, а й її глибинну богословську природу.

Відповідно, богослужбово-співоча традиція у своїй основі повинна залишатися передусім «музикою богослужіння», підпорядкованою літургійній логіці та канонічній традиції. У зв'язку з цим слід ввести ще одне ключове поняття – *церковність*, яке найповніше відображає природу живого літургійного досвіду, без якого неможливе повноцінне розуміння богослужбових

чинопослідувань. Флоренський зазначає: «...церковність – ось ім'я тій пристані, де заспокоюється тривога серця, де вгамовуються домагання розуму, де великий спокій сходить у свідомість» [8, с. 35].

Церковність стає вираженням не тільки зовнішньої відповідності певним нормам, а й внутрішньої співпричетності до літургійного життя, свідомством духовного перебування у контексті канону. Там, де відсутня справжня церковність, виникає необхідність у її зовнішньому забезпеченні. У цьому сенсі церковність не лише визначає внутрішню структуру богослужіння, а й формує саму природу богослужбового мистецтва, встановлюючи межі можливого і встановлюючи критерії істинного.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. С.-Пб. : Азбука-классика, 2004. 480 с.
2. Античные мыслители об искусстве. Сборник высказываний древнегреческих философов и писателей об искусстве. М. : Искусство, 1938. 340 с.
3. Лосский Н. Богословские основы церковного пения. *Мартынов В. История богослужбного пения*. М. : РИО Федеральных архивов, 1994. С. 233–238.
4. Никольский А. Краткий очерк истории церковного пения в период I–X веков. *О церковном пении*. М. : Лодья, 2001. С. 27–61.
5. Свят. Иоанн Златоуст. Для чего употребляется пение. (Из Беседы на 41-й псалом). *О церковном пении*. М. : Лодья, 2001. С. 3–7.
6. Флоренский П. Из богословского наследия. *Богословские труды*, вып. 9. М., 1972. С. 85–248.
7. Флоренский П. Иконостас. *Христианство и культура*. М. : Аст, 2001. С. 521–627.
8. Флоренский П. Столп и утверждение истины. М. : Аст, 2003. 640 с.
9. Флоренский П. Философия культа. М.: Мысль, 2004. 684 с.
10. Флоренский П. Храмовое действо как синтез искусств. *Христианство и культура*. М. : Аст, 2001. С. 508–521.
11. Osadcha S. Semiological aspect of studying the structure and chronotopic features of the orthodox liturgical text. *Music semiology: categories and methods: collective monograph*. Lviv – Toruń: Liha-Pres, 2020. P. 20–36.

REFERENCES

1. Averintsev, S. (2004) Poetics of Early Byzantine Literature. St.-Pb. : Azbuka-classic. [in Russian]
2. Ancient thinkers on art. A collection of sayings by ancient greek philosophers and writers on art. (1938) M. : Iskusstvo. [in Russian]

3. Lossky, N. (1994) Theological Foundations of Church Singing. *Martynov V. History of Liturgical Singing*. M. : RIO Federal Archives. Pp. 233–238. [in Russian].

4. Nikolsky, A. (2001) Brief Essay on the History of Church Singing in the 1st-10th Centuries. *On Church Singing*. M. : Lod'ya. Pp. 27–61. [in Russian]

5. St. John, Chrysostom. (2001) Why Singing Is Used. (From the Conversation on the 41st Psalm). *On Church Singing*. M. : Lod'ya. Pp. 3–7. [in Russian]

6. Florensky, P. (1972) From the Theological Heritage. *Theological Works*, issue 9. M. Pp. 85–248. [in Russian]

7. Florensky, P. (2001) Iconostasis. *Christianity and Culture*. M. : Ast. Pp. 521–627. [in Russian]

8. Florensky, P. (2003) The Pillar and Approval of Truth. M. : Ast. [in Russian]

9. Florensky, P. (2004) Philosophy of Cult. M. : Mysl'. [in Russian]

10. Florensky, P. (2001) Temple Action as a Synthesis of Arts. *Christianity and Culture*. M. : Ast. P. 508–521 [in Russian]

11. Osadcha, S. (2020) Semiological aspect of studying the structure and chronotopic features of the orthodox liturgical text. *Music semiology: categories and methods: collective monograph*. Lviv – Toruń : Liha-Pres. P. 20–36. [in English].